**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

THOMAS HOLESGROVE

**Organicidade e liberação da voz natural:
princípios de uma técnica corporal de transmissão.**

Doutorado em Artes Cênicas

**São Paulo
2014**

THOMAS HOLESGROVE

**ORGANICIDADE E LIBERAÇÃO DA VOZ NATURAL:
PRINCÍPIOS DE UMA TÉCNICA CORPORAL DE
TRANSMISSÃO.**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro – Formação do Artista Teatral.

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins.

**São Paulo
2014**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FICHA CATALOGRÁFICA

Holesgrove, Thomas

Organicidade e liberação da voz natural: princípios de uma técnica corporal de transmissão / Thomas Holesgrove – São Paulo

T. Holesgrove, 2014

251 Páginas

Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes/USP, 2014

1.Corpo; 2.Voz; 3.A técnica do ator; 4.Kristin Linklater;
5.Jerzy Grotowski

HOLESGROVE, T. W. Organicidade e liberação da voz natural: princípios de uma técnica corporal de transmissão. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obter o título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

I dedicate this work to my wife and our son
who give meaning to my work and my life.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. José Batista Dal Farra Martins, que acompanha meu trabalho, desde que cheguei ao Brasil, e que sempre me deu muito apoio, ensinando, provocando e inspirando-me para aprofundar meu conhecimento da voz e do meu ofício como ator e professor de teatro. Suas ideias, seus comentários e suas sugestões foram imprescindíveis em cada etapa desse trabalho, especialmente, as experiências práticas que realizamos juntos no Programa de Aperfeiçoamento ao Ensino (PAE), na Escola de Comunicações e Artes, na Universidade de São Paulo (ECA/USP). Fui iluminado por sua sabedoria e seu conhecimento sensível sobre o modo de como conduzir o processo de ensino/aprendizagem de voz e poética, na sala de aula, com jovens atores e atrizes.

Às Professoras Dra. Maria Helena Franco de Araújo Bastos e Dra. Alice Kiyomi Yagyu, por seus comentários instigantes e desafiadores e pela sua participação na banca de qualificação.

Ao Professor Dr. José Cleber de Freitas, revisor dessa tese, que me ajudou a ressaltar minhas ideias, mostrando modos mais claros para a comunicação em língua portuguesa.

À Julia Moody e Lisa Scott-Murphy, do meu curso de formação em teatro da *Western Australian Academy of Performing Arts*, na Austrália. Julia me apresentou o trabalho de Kristin Linklater e Lisa o trabalho de Moshe Feldenkrais.

Às seis alunas e ao único aluno, do terceiro ano, da ECA/USP, da habilitação de Interpretação do bacharelado em Artes Cênicas, no primeiro semestre de 2013, na disciplina “Poéticas do Gesto e da Palavra I”, que participaram das experiências práticas que realizamos como etapa fundamental dessa pesquisa. Essas alunas e esse aluno se entregaram às experiências com energia, generosidade e coragem, ajudando a elaborar e esclarecer as questões centrais da nossa pesquisa.

Aos meus pais e às minhas irmãs, pelo infinito apoio que me deram, não somente nessa pesquisa, mas em todos os meus projetos de vida; agradeço a compreensão deles quanto à minha necessidade de buscar, nos lugares mais distantes, as respostas às minhas perguntas.

Ao João e Ana Maria, que me receberam no Brasil, como amigos e como “pais adotivos”. Se não fosse pela generosidade deles, meu trabalho, aqui, não teria sido possível.

Antes de concluir, preciso agradecer, de modo intenso e especial, à diretora, pesquisadora e atriz, Luciana Saul, por me escolher como marido e parceiro artístico; por compartilhar comigo

suas ideias e seus planos criativos e insistir para que eu não desista dos meus sonhos e valores; por me dar direção no mundo e no meu trabalho; por me inspirar e me ensinar sobre o teatro e a vida. Sem ela, essa tese não teria existido.

Finalmente, agradeço ao nosso filho, Matheus, que nasceu, logo no início dessa pesquisa, e que, ao longo desses quatro primeiros anos de vida, me mostrou o milagre que é a linguagem humana, lembrando-me do prazer simples e ingênuo de brincar, experienciar e viver pela voz.

Ao final de tudo, agradeço a Deus, pela sua proteção e pelas riquezas da arte e do amor que Ele traz para minha vida.

Lasca e racha paredes
Racha e crava pedras de raio
Encara feroz quem vai comer
Fala como o corpo todo
Faz o poderoso estremecer
Olho da brasa viva
Castiga, sem ser castigado
Rei que briga e me abriga.

Oriki de Xangô, “o orixá da palavra e do discurso”
- Antônio Risério (1996)

RESUMO

Com esse trabalho, investiga-se a noção de técnica em relação à função artística do ator, visando à ampliação do conhecimento sobre processos de ensino/aprendizagem da voz no teatro, principalmente, por meio do estudo da obra *Freeing the Natural Voice*, de Kristin Linklater comparando-a com as publicações de Jerzy Grotowski, referentes ao período de seu trabalho de 1965 a 1969. Entende-se “o ator” como um “corpo que age em cena”. Por meio da elaboração da noção de “corpo” e “voz”, em relação com o ambiente sociocultural, a técnica do ator é concebida como uma “técnica corporal de transmissão”. Essa concepção ilumina a investigação e a comparação entre o pensamento de Linklater e Grotowski, inclusive as ideias-chave como a “voz natural”, a “organicidade” e a “via negativa”. O estudo possibilita a exposição da obra de Linklater, ainda pouca conhecida no Brasil, bem como a criação de novos processos para o ensino-aprendizagem da técnica vocal no teatro.

Palavras-chave: Corpo. Voz. Técnica do ator. Kristin Linklater. Jerzy Grotowski.

ABSTRACT

This work investigates the notion of technique in relation to the artistic function of the actor with a view to broaden knowledge about processes for teaching/learning voice for the theatre, principally through a study of the book *Freeing the Natural Voice*, by Kristin Linklater, in comparison with the publications of Jerzy Grotowski, that refer to the period of his work between 1965 e 1969. “The actor” is understood as “a body that acts in a scenic space” and, through the elaboration of the notion of “body” and “voice” in relation to the sociocultural environment, the “actor’s technique” is conceived as “a body transmission technique”. This conception illuminates the comparison of Linklater and Grotowski, including key ideas such as “the natural voice”, “organicity” and the “via negativa”. The study makes possible the exposition of Linklater’s work in Brasil, where she is still little known, as well as the creation of new processes for the teaching/learning of vocal technique for the theatre.

Key-words: Body. Voice. Acting technique. Linklater. Grotowski.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I - “O CORPO QUE AGE EM CENA” E “A TÉCNICA CORPORAL DE TRANSMISSÃO”	20
1.1. Pontos de partida.....	20
1.1.1. Linklater e Grotowski: um cruzamento de caminhos.....	20
1.1.2. O “corpo que age em cena” e a “técnica corporal de transmissão”.....	24
1.2. A mente autônoma e o controle do corpo.....	25
1.3. Os desafios que a voz apresenta para a concepção de um corpo dividido.....	33
1.3.1. A voz no corpo.....	33
1.3.2. A voz na mente: linguagem, pensamento e imagens sensoriais.....	35
1.3.3. O corpo na mente: o pensamento como uma “imagem sensorial” texto.....	37
1.3.4. A linguagem como faculdade inata da mente.....	40
1.3.5. As estruturas neurais da linguagem e do pensamento sensorial.....	43
1.3.6. Voz e pensamento além do corpo biológico.....	45
1.4. O corpo que age em cena.....	48
1.4.1. A voz como objeto de conhecimento de si.....	48
1.4.2. Censura e silenciamento: a internalização de relações de poder e submissão.....	52
1.4.3. A experiência sensorial como meio de liberação.....	54
1.4.4. Corpomídia e o corpo que age em cena.....	57
1.5. A técnica do ator: uma técnica corporal de transmissão.....	60
1.5.1. As “técnicas corporais” de Marcel Mauss.....	60
1.5.2. A técnica do ator.....	62
1.5.3. A técnica corporal de transmissão em termos sistêmicos.....	65
CAPÍTULO II - VOZ NATURAL E ORGANICIDADE: A TÉCNICA CORPORAL DE TRANSMISSÃO NAS OBRAS DE LINKLATER E GROTOWSKI	73
2.1. Kristin Linklater: a voz natural.....	73
2.1.1. A obra de Linklater: uma breve introdução.....	73
2.1.2. A noção de corpo e voz na obra de Linklater.....	75
2.1.3. A “voz natural”.....	77
2.1.4. Impulsos secundários e a fragmentação do corpo.....	82
2.1.5. Eficiência e a eliminação de bloqueios – a “via negativa” de Linklater.....	86
2.1.6. A técnica corporal de Linklater.....	90
2.2. Grotowski: organicidade.....	93
2.2.1. A evolução da noção de corpo na obra de Grotowski de 1959 a 1969.....	93
2.2.2. Organicidade e o “ato total”: a unidade do corpo.....	100
2.2.3. A “voz natural” na obra de Grotowski.....	103
2.2.4. Contato e a “função transmissiva” da técnica corporal do ator.....	106

CAPÍTULO III – A LIBERAÇÃO DO CORPO: INTENÇÃO, PENSAMENTO E IMAGEM NA “VIA NEGATIVA”.	112
3.1. Linklater: a habilidade de perceber hábitos e registrar novas experiências.....	112
3.1.1. O aspecto mental da “via negativa”.....	112
3.1.2. Controle voluntário, consciência e o olhar por si mesmo.....	115
3.1.3. Abordagem prática: a integração do pensamento e a voz.....	117
3.1.4. Uma comparação com Grotowski.....	124
3.2. Grotowski: o mental diferente do computador.....	127
CAPÍTULO IV – A LIBERAÇÃO DA VOZ NATURAL: O SISTEMA DE ENSINO/APRENDIZAGEM DE KRISTIN LINKLATER	136
4.1. <i>Freeing the Natural Voice</i> , de 1976.....	136
4.2. Parte um: o processo de liberação.....	137
4.3. Parte dois: o processo de desenvolvimento: a escada de ressonância.....	149
4.4. Parte três: sensibilidade e poder.....	158
4.5. Parte quatro: a ligação a texto e interpretação.....	165
CAPÍTULO V – A LIBERAÇÃO DAS NOSSAS VOZES: UMA SUGESTÃO PEDAGÓGICA COM REFLEÇÕES SOBRE A EXPERIÊNCIA PRÁTICA	166
5.1. A elaboração da experiência prática.....	166
5.2. Apresentação e reflexão sobre as aulas.....	169
1º Encontro: introdução.....	169
2º Encontro: fundamentos da voz.....	170
3º Encontro: espalhando as vibrações pelo chão.....	176
4º Encontro: falando com a boca cheia (ou, mastigando o texto).....	179
5º Encontro: vibrações que iluminam o espaço.....	183
6º Encontro: dentro e fora.....	193
7º Encontro: está falando para quem?.....	199
8º Encontro: coro de gatos.....	201
9º Encontro: escala vogal I.....	204
10º Encontro: escala vogal II.....	209
11º Encontro: o trem de voz.....	212
12º Encontro: Caretas.....	216
13º Encontro: tocando o espaço.....	220
14º Encontro: criar “exercícios” com imagens cênicas.....	222
15º Encontro: apresentação final.....	225
CONCLUSÃO.....	228
REFERÊNCIAS.....	230
ANEXO I – CITAÇÕES DE LINKLATER EM INGLÊS.....	234
ANEXO II – A ESCALA VOGAL DE LINKLATER (1992, p. 17-25).....	247

INTRODUÇÃO

Ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível.

“A Ordem do Discurso” – Michel Foucault

Antecedentes da pesquisa.

Essa pesquisa surge de necessidades e desafios encontrados no meu trabalho prático como ator e professor do teatro. Sou ator estrangeiro que trabalha no Brasil, há mais de doze anos, com o grupo de teatro *Arte Tangível*. O desafio de atuar em cena, falando uma língua não materna, destaca a inseparabilidade do movimento e da postura, da respiração, da voz, da linguagem, do pensamento e da emoção.

A experiência de atuar numa outra língua nos obriga a reviver experiências da nossa infância para reaprender como organizar o corpo para escutar, entender e formar os signos mais básicos para poder comunicar com outros seres humanos. Essa experiência nos lembra de que não nascemos com nossa “técnica vocal” pré-programada. Pode ser argumentado que a propensão a aprender e desenvolver a linguagem é um atributo inato do ser humano ou até mesmo um instinto com que nascemos; no entanto, o modo exato de formar e articular a linguagem, fisicamente, é uma habilidade que aprendemos pela experiência da vida.

De modo primário, a fala depende da capacidade de coordenar os movimentos dos órgãos do aparelho fonador para falar e, seja por impulso biológico ou imitação social, essa capacidade é desenvolvida pela experimentação sensório-motora que implica experiências perceptivas, cognitivas, emotivas e sociais. Dessa forma, podemos entender a habilidade de falar como uma “técnica corporal”: uma maneira particular como o corpo se organiza para realizar uma função determinada, nesse caso, a interação sociocultural.

Ao afirmar que a fala é uma “técnica”, não queremos banalizar o fenômeno complexo da expressão vocal e a comunicação humana, insinuando que são atos mecânicos de imitação e repetição. Ao contrário, queremos ressaltar a complexidade da noção de técnica. A fala é uma técnica única do ser humano, que coloca desafios sérios para dicotomias conceituais que separam corpo e mente, emoção e intelecto, indivíduo e sociedade.

O fato de pessoas desenvolverem a capacidade de falar a mesma língua da sua comunidade mostra que o ambiente sociocultural é um elemento inseparável da aprendizagem da língua e do desenvolvimento da voz. O ambiente sociocultural determina padrões que são

difíceis de alterar na vida adulta. No entanto, não significa que a fala seja determinada apenas pelas circunstâncias do ambiente. Há argumentos convincentes de que a língua se desenvolve também por meio de processos cognitivos inatos ao ser humano, mesmo se esses processos acontecem dentro de um contexto sociocultural determinado.

Assim, a fala e a expressão vocal são técnicas que vão além da aprendizagem sensório-motora necessária para articular vogais e consoantes e do simples registro e repetição de sons para criar uma “bela voz”. A técnica vocal envolve todo o corpo, inclusive as necessidades biológicas e os processos cognitivos e emotivos. Está ligada às relações primárias com a mãe e o pai, com a cultura e com a sociedade. Não pode ser entendida simplesmente num plano motor de articulação ou num plano de afinação sonora. A técnica vocal é emotiva e social e sujeita à análise, apresentando cada vez mais dimensões, todas conectadas entre si. A técnica vocal diz respeito à nossa habilidade de interagir com o mundo. É uma técnica de relacionamento entre seres humanos.

No entanto, apesar da complexidade dessa técnica fundamental, prestamos pouca atenção à qualidade do seu funcionamento depois de ser desenvolvida suficientemente para falar. Na infância, passamos horas, por dia, brincando com a língua, literalmente, colocando a língua para fora ou colocando a mão dentro da boca, explorando esse espaço intrigante e difícil de perceber. Brincamos, repetindo sílabas pelo simples prazer das sensações de movimento, vibração e som ou para ver as reações que a voz provoca em pais, irmãos e até em bichos de estimação. Gritamos, choramos, rimos. Aprendemos que, de maneira diferente, todas essas ações transformam as pessoas ao nosso redor e elas, por sua vez, respondem com novos sons ou com silêncios. Elas também dão gritos ou risadas, incentivando ou não a continuação dos nossos experimentos. Emitem sons específicos que começamos a reconhecer, aprender a recriar para dizer nossas primeiras palavras.

Com o desenvolvimento da fala, descobrimos um novo e importante modo de articular e expressar desejos e necessidades. Aprendemos que a voz pode ser usada para pedir ajuda ou para dar ordens; pode ser usada para cantar músicas sobre pintinhos, peixes e estrelinhas; pode ser usada para irritar ou consolar nossa mãe ou para fazer piadas e provocar a risada de um irmão; pode ser usada para articular ideias e conceitos, cada vez mais elaborados e sofisticados.

Mas, à medida que ganhamos domínio sobre a fala, muitos de nós passamos a só falar. Brincamos menos com a voz e a língua. Aprendemos que não é educado pôr a mão na boca, nem gritar, nem chorar, nem rir muito alto. Aprendemos que meninas devem falar com voz

aguda e suave, enquanto homens devem falar com voz grave e forte. Fixamos esses padrões, frisando nossa técnica, sem nem perceber que ela existe. Controlamos a voz para conversas adultas, discussões sérias e transações banais sobre o tempo ou, simplesmente, ficamos em silêncio, no trânsito, em frente da televisão ou do computador. Integramo-nos em nossa sociedade, e, pela experiência da vida, nossa técnica vocal naturalmente se desenvolve e se adapta a essa realidade. Dentro dessa realidade, essa técnica é geralmente suficiente, e, assim, não surge a necessidade de pensar mais sobre a voz.

No entanto, pode acontecer que nossa realidade mude e, de repente, a técnica adquirida ao longo da vida não seja mais adequada, necessitando de que voltemos a um processo de aprendizagem, consciente ou não, para desenvolver a habilidade vocal para nos adaptar às novas circunstâncias.

Isso aconteceu no meu caso, por exemplo, ao imigrar para o Brasil. Meu modo habitual de falar não era mais adequado para o novo ambiente, e, assim, precisava de um desenvolvimento técnico radical para aprender novos meios de usar a voz. Não era suficiente só aprender o vocabulário e a gramática da Língua Portuguesa: meu novo ambiente exigia que eu *falasse* a língua em voz alta. Num plano simples, essa situação necessitava do desenvolvimento básico do sistema sensório-motor para poder pronunciar as novas palavras e os sons estranhos à minha língua materna, mas, de maneira alguma, as demandas da minha mudança se limitavam a isso. Era necessário aprender como *escutar* no novo ambiente, para perceber o sentido das sutilezas de entonação e volume, para poder responder de modo adequado. Por outro lado, era necessário desenvolver a habilidade de usar as mesmas sutilezas, que vêm por meio do emprego preciso da respiração e da ressonância, para poder comunicar com mais eficácia. Era necessário superar obstáculos psicológicos também; o medo e a insegurança de dizer qualquer coisa, diante da grande possibilidade de falar minha nova língua de forma errada; o medo que corta a elaboração do pensamento e o impulso de falar, limitando a capacidade de estabelecer um contato emotivo e intelectual com novos amigos e colegas.

Esses são apenas alguns exemplos de um processo de aprendizagem que continua, mesmo no momento em que escrevo esse trabalho. Não precisamos mudar de país para provocar condições que necessitam do desenvolvimento de novas habilidades vocais. Há certas profissões, por exemplo, que colocam exigências na voz que ultrapassam as demandas cotidianas da sociedade urbana ocidental. Nessas categorias, professores, políticos e atores podem ser confrontados pela necessidade de usar a voz por períodos estendidos de tempo,

empregando uma variedade de tom, volume, ritmo e entonação para estabelecer um contato mais eficaz com seus interlocutores. Se o uso da voz na vida cotidiana da pessoa não a deixa preparada o suficiente para responder a essas demandas, ela pode vivenciar limitações na sua capacidade de interagir no ambiente profissional e/ou artístico, no caso do ator.

Novamente, busco a minha própria experiência para ilustrar essas considerações e, ao mesmo tempo, proponho apresentar minha relação pessoal com os assuntos dessa pesquisa e com as obras das referências primordiais.

Como um jovem ator (ainda na Austrália, minha terra natal) passei uma fase em que comecei a perder a minha voz e sentir dor contínua, ao falar e até ao engolir. Apesar de ainda sentir impulsos criativos fortes, me sentia preso em cena, uma vez que a voz não tinha a disponibilidade para acompanhar esses impulsos. E, como professor, quando dava aula para meu grupo de teatro/circo, minha voz ficava monótona, aguda e gritada. No palco sentia pouca variação vocal. Diretores e público reclamavam que não entendiam o sentido do que eu falava. O péssimo estado da minha técnica vocal dificultava a conexão com outras pessoas, em cena e na sala de aula, e eu até sentia as mesmas dificuldades em situações sociais fora do ambiente do trabalho. Durante esse período, experimentei diferentes aulas de canto e dicção, mas não ajudavam.

Finalmente, eu tive a oportunidade de fazer um curso técnico/profissionalizante de teatro, durante três anos, na *Western Australian Academy of Performing Arts*. Ao longo desse curso, fui exposto a novas referências do teatro. A mais importante foi Kristin Linklater, que define como objetivo do seu trabalho a “liberação” da potencialidade vocal “natural” da pessoa em oposição a um processo para formar um instrumento musical habilidoso (Linklater, 1976, p. 1).

Kristin Linklater é uma professora escocesa, especialista em voz, residente nos Estados Unidos. Autora dos livros *Freeing the Natural Voice* e *Freeing Shakespeare's Voice*, Linklater é professora de Artes Cênicas e Diretora de Interpretação no Curso de Graduação em Teatro na *Columbian University*, em Nova Iorque. Além disso, é a Diretora Artística e uma das fundadoras do *Linklater Center for Voice and Language*, em Nova Iorque, e, em 2014, inaugura o *Kristin Linklater Voice Center* na Ilha de Orkney, na Escócia, o lugar onde nasceu.

Trabalhando com métodos derivados da obra de Linklater, dentro do contexto de um curso longo e aprofundado de interpretação, consegui superar as dificuldades vocais que me afligiram anteriormente, e, ao mesmo tempo, aprendi muito sobre a voz pela experimentação

prática do corpo. Além disso, percebi que à medida que a funcionalidade do corpo voltava, minha espontaneidade como ator e como pessoa também retornava. Observei, assim, que a habilidade de me relacionar com as pessoas ao meu redor relacionava-se diretamente à qualidade do meu movimento, do meu tônus, da minha postura e da minha respiração, ou seja, relacionava-se à qualidade da minha “técnica corporal”, e, mais especificamente, nesse caso, da minha “técnica vocal”. Dessa forma, criei um interesse pelo processo de ensino/aprendizagem da técnica vocal, não apenas para trabalhar a voz como uma função isolada, mas também como ponto de partida pelo qual todo o organismo poderia desenvolver-se em relação com o ambiente.

Outra referência importante na minha formação foi Jerzy Grotowski. Ao terminar meu curso de teatro, eu viajei para Itália, onde assisti ao trabalho do *Workcenter of Jerzy Grotowski e Thomas Richards*, em Pontadera, e participei, em quatro dias, de discussões sobre as práticas e as propostas do *Workcenter*. Na mesma viagem, ao encontrar uma pesquisadora brasileira que compartilhava os mesmos interesses, vim ao Brasil para criar um grupo de teatro de pesquisa, a *Arte Tangível*, e elaborar meus estudos com ela. No seu trabalho de mestrado, na ECA/USP, essa pesquisadora, Luciana Saul, fez uma abordagem prático-teórica, aplicando uma noção de “ação física” derivada, em parte, pelo estudo da obra de Grotowski.¹ Esse trabalho me instigou muito sobre o aspecto vocal – e verbal – da ação física, lembrando-me da minha experiência anterior com voz e linguagem.

Antes de terminar esta exposição das antecedentes da pesquisa, é importante ressaltar a natureza eclética da minha formação como ator, tendo influências tão diversas quanto Kristin Linklater e Jerzy Grotowski, dentre outras. Apesar de diferenças significativas entre esses autores, nunca senti que eles estivessem em conflito um com o outro, uma vez que, a meu ver, fundamentalmente, eles expressam preocupações básicas comuns sobre a arte da atuação. Essa é uma proposição que investigo extensivamente, ao longo desse trabalho.

Motivações da pesquisa.

Na minha pesquisa de Mestrado (HOLES GROVE, 2009), desenvolvi uma primeira abordagem sobre algumas ideias de Linklater no contexto do trabalho artístico do grupo *Arte Tangível*, que incluía a investigação de algumas das propostas de Grotowski.

¹ O trabalho fez uma comparação e uma síntese das noções de “ação física” nas obras de Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Eugênio Barba e Jerzy Grotowski. Veja SAUL, *Rituais do Candomblé: uma inspiração para o trabalho criativo do ator*, 2007, para mais detalhes sobre o período de referência da obra de Grotowski e a noção de “ação-física” com a qual trabalhamos naquele momento.

Por meio desse trabalho, identificamos e investigamos as principais estruturas da linguagem do texto, em relação a uma prática teatral inspirada, em parte, por algumas noções de ação-física derivadas da obra do mestre polonês. No entanto, alguns dos processos práticos desenvolvidos naquela pesquisa acabaram sendo bastante complexos. Por exemplo, um experimento cênico que realizamos envolvia a coordenação precisa de marcações de compassos de dança, gesto, respiração, voz e versos poéticos. A habilidade técnica necessária para conseguir tudo isso era considerável; no entanto, a dificuldade do exercício atrapalhava os atores e restringia a possibilidade de uma interação viva com o ambiente em tempo real. Faltavam, na estrutura do trabalho, o jogo e a brincadeira, e, assim, a “técnica” que desenvolvemos tendia a formas mecânicas e não orgânicas.

Era preciso refletir com maior profundidade sobre a técnica do ator, de um ponto de vista pedagógico. Como é que o ator desenvolve a técnica? De que modo a técnica pode ou deve ser desenvolvida como um processo orgânico? Como esses processos podem ser orientados para atingir metas em relação à expressão e a comunicação vocal do ator? Essas se tornaram as questões norteadoras para a pesquisa de Doutorado, aqui apresentada.

Proposta de problematização.

O tema geral dessa tese de Doutorado é o processo pedagógico do ator, especificamente, o modo pelo qual o ator aprende a usar a voz no teatro, entendendo que a voz é inseparável do corpo e do seu mundo sociocultural. Dessa forma, a análise apresentada aqui investiga processos de ensino/aprendizagem que desenvolvam a “técnica corporal/vocal do ator”. Ao longo desse trabalho, usamos o binômio ensino/aprendizagem para ressaltar que não existe um sem o outro, lembrando-nos também de que tanto o aluno quanto o professor estão envolvidos ativamente com esses dois aspectos do processo de desenvolvimento humano: os dois ensinam e os dois aprendem.

Nesse contexto, a conceituação de “técnica” torna-se uma questão central do trabalho, e, assim, a noção da “técnica do ator” será elaborada, ao longo da discussão, em conjunto com as noções de “corpo” e “voz”, nas concepções assumidas nessa tese.

Investigamos nosso tema, tendo como referência, primordialmente, o livro *Freeing the Natural Voice*. Essa primeira obra de Linklater foi publicada em 1976 e antecipou novas e importantes tendências para o ensino/aprendizagem de voz, no final do século XX e o início do século XXI, tanto pelos princípios pedagógicos que a autora defendeu, quanto pela

metodologia sistematizada que ela apresentou, tomando como fundamento esses princípios. A publicação estava à frente de seu tempo, e, assim, permanece como uma obra importante para a pedagogia vocal do ator, justificando investigações mais aprofundadas sobre os seus princípios e métodos.

Além de proporcionar uma perspectiva de muita relevância sobre os assuntos dessa pesquisa atual, observamos também na publicação de Linklater comparações significativas com a obra de Jerzy Grotowski, no período de 1965 a 1969, especialmente em relação às noções de “corpo”, “voz” e “técnica”. Essas noções têm implicações importantes para os princípios pedagógicos dos dois autores, nos quais identificamos novamente semelhanças relevantes e provocativas.

Na verdade, observamos que os dois autores fazem uma problematização sobre “técnica”, usando o termo ora com sentido positivo, ora com sentido negativo, e, dessa forma, colocam uma série de paradoxos em relação ao processo de ensino/aprendizagem do ator, em geral. No entanto, veremos que ambos descrevem métodos de trabalho que estão de acordo com a noção da “técnica corporal de transmissão” que elaboramos nessa pesquisa, e assim, suas reflexões e argumentos sobre processos pedagógicos são de grande importância.

Ao mesmo tempo, a estética e o contexto do trabalho dos dois autores são radicalmente diferentes, o que é significativo, indicando a aplicação abrangente das suas ideias e a relevância que seus princípios possuem em relação a uma diversidade de contextos artísticos. A comparação das duas obras distintas ajuda-nos a entender esses princípios com maior profundidade e enfatiza a relevância dos dois autores, gerando conhecimento sobre princípios e métodos para a pedagogia de voz no teatro.

Aprofundaremos a análise desses assuntos ao longo da tese.

No primeiro capítulo, apresentaremos uma discussão sobre o modo como o “corpo” e “voz” são concebidos nessa pesquisa, com o propósito de apresentar a noção da “técnica do ator” como uma “técnica corporal de transmissão”.

No segundo capítulo, desenvolveremos uma análise e uma comparação das publicações de Linklater e Grotowski (principalmente entre 1965 e 1969), observando os princípios pedagógicos que os dois apresentam de acordo com suas concepções fundamentais de “corpo”, “técnica”, “voz natural” e “organicidade”.

No terceiro capítulo, continuaremos com essa comparação das publicações de Linklater e Grotowski, para entender melhor a noção da “via negativa” como abordagem

pedagógica para o processo de ensino/aprendizagem de técnica, analisando o aspecto mental dessa metodologia.

No quarto capítulo, a discussão será focalizada na obra de Linklater, para debruçar especificamente sobre o modo como ela aplica esses princípios para elaborar uma metodologia sistematizada para o ensino/aprendizagem de voz para atores.

Finalmente, no quinto capítulo, fecharemos a discussão com a apresentação de uma série de quinze aulas que foram criadas a partir da nossa investigação, fazendo reflexões pontuais sobre o modo como as questões levantadas nos capítulos anteriores foram observadas e elaboradas pela experiência prática.

CAPÍTULO I - “O CORPO QUE AGE EM CENA” E “A TÉCNICA CORPORAL DE TRANSMISSÃO”.

Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, meu corpo é um sujeito natural, como esboço provisório de meu ser total.

“Fenomenologia da Percepção” – Maurice Merleau-Ponty

Neste primeiro capítulo, é apresentada a articulação das concepções fundamentais da pesquisa e, mais especificamente, as noções de “corpo”, “voz” e a “técnica do ator”. Pode-se observar que a voz, em particular, dificilmente se conforma com conceitos tradicionais ocidentais que estabelecem dicotomias entre “homem e mundo”, “dentro e fora” e “mente e corpo”, e assim, buscam-se novas perspectivas que possibilitem a conceptualização de um fluxo contínuo entre corpo e cultura. Por meio dessa análise, chega-se a entender o ator como um “corpo que age em cena” e sua técnica como uma “técnica corporal de transmissão”. Essas noções são proferidas como uma base para a comparação das propostas pedagógicas de Kristin Linklater e Jerzy Grotowski para o processo de ensino/aprendizagem da voz, que será elaborado nos capítulos posteriores.

1.1. Pontos de partida

1.1.1. Linklater e Grotowski: um cruzamento de caminhos

Apesar da sua especialização em voz e linguagem para o teatro, na introdução ao livro “*Freeing the Natural Voice*”, Linklater declara que seu trabalho não se propõe a “desenvolver uma técnica vocal”.

O caminho é estruturado para liberar a voz natural em vez de desenvolver uma técnica vocal. O pressuposto básico do trabalho é que qualquer um possui uma voz capaz de expressar, por meio de uma variação de tom de duas a quatro oitavas, qualquer escala de emoção, um modo complexo de sentimento e uma nuance sutil de pensamento. O segundo pressuposto é de que, muitas vezes, as tensões adquiridas pela vida, inclusive defesas emocionais, inibições e reações negativas a influências ambientais, diminuem a eficiência da voz natural a ponto de distorcer a

comunicação. Assim, a ênfase aqui é remover os bloqueios que inibem o instrumento humano em vez de desenvolver um instrumento musical habilidoso. [...] O objetivo é uma voz em contato direto com o impulso emocional, formada pelo intelecto, mas não inibida por ele. (LINKLATER, 1976, p. 1, tradução nossa).²

Assim, Linklater já levanta uma diversidade de questões que ainda hoje colocam desafios para as noções de “técnica”, “voz” e “corpo” na pedagogia do ator.

Antes de tudo, sua noção de uma “voz natural” propõe um caminho importante para a pedagogia do ator dentro do ambiente artístico contemporâneo, em que as técnicas e os códigos convencionais de teatro, dança e canto estão sendo cada vez mais problematizados e desconstruídos. Neste contexto também, levanta questões sobre aquilo que é “natural” e aquilo que é “cultural” para o corpo biológico humano que nasce, cresce e desenvolve dentro de um ambiente social específico.

Sua crítica implícita de “técnica” (um paradoxo no seu trabalho que trata essencialmente do ensino/aprendizagem da voz no teatro) exige-nos definir melhor nossos conceitos e esclarecer aquilo que o ator precisa aprender (ou desaprender) para seu ofício. Isto é reforçado pela colocação sobre a capacidade vocal inata do ser humano, que não seja limitada à habilidade física, mas que abrange a “escala” de emoção, sentimento e pensamento. Dessa forma, Linklater salienta também a necessidade de abandonar um conceito materialista do corpo para entender as ligações inseparáveis entre a voz, as “defesas emocionais” e as “influências ambientais”. Ao mesmo tempo, define como objetivo uma voz “formada pelo intelecto, mas não inibida por ele” reconhecendo a conexão essencial entre a mente (e até o raciocínio) e a voz, mas também sugerindo que isto pode ser uma relação problemática dependendo da forma que se desenvolva. Tudo isso implica na avaliação da voz do ator em termos de “eficiência” e não em termos preconcebidos de estética.³ Assim, a pedagogia vocal de Linklater é fundada num processo de “remover bloqueios”, em vez de um processo acumulativo de desenvolver habilidades.

Percebe-se imediatamente que essa proposta de “remover bloqueios” remete à noção da “via negativa” de Grotowski e, de fato, Linklater usa esse mesmo termo para descrever o processo de “remover a tensão para deixar algo novo acontecer” (LINKLATER, 1976, p. 71).⁴ Grotowski apresentou este termo no texto célebre “Em Busca de um Teatro Pobre” do livro do mesmo título (GROTOWSKI, 1992).⁵

² As citações originais, em inglês, de Linklater (1976) e (1992) são apresentadas em Anexo I.

³ A noção de “eficiência” será discutida no próximo capítulo.

⁴ “Tomamos a via negativa para trabalhar a mandíbula e a língua: remover tensão para deixar algo novo acontecer” (LINKLATER, 1976, p. 71, tradução nossa).

Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Nosso método não é dedutivo, não se baseia em uma coleção de habilidades. [...] Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. [...] Nosso caminho é uma *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim uma erradicação de bloqueios (GROTOWSKI, 1992 [1965], p. 14-15).

Lendo esses dois textos juntos, percebem-se semelhanças que não se referem somente ao emprego do mesmo termo “via negativa”. Depara-se com outras semelhanças, como, por exemplo, uma crítica implícita ao termo “técnica” e a rejeição de um processo acumulativo de habilidades e da proposta de eliminar bloqueios.

Comparando as publicações de Linklater com os textos, artigos e palestras de Grotowski (principalmente entre 1965 e 1969), descobre-se que existe, no fundo, uma visão semelhante do corpo, que sustenta os princípios e a metodologia dos dois. Estas semelhanças serão discutidas no capítulo seguinte, no qual se mostra que também Grotowski fez referência a um conceito de “voz natural” de forma que remete ao mesmo conceito de Linklater.

O registro de termos semelhantes nos textos dos dois autores não se trata apenas de uma coincidência, e sim, diz respeito à existência desses conceitos fundamentais comuns que sustentam os diferentes trabalhos. De fato, no livro “*Freeing the Natural Voice*”, Linklater até cita Grotowski, fazendo um comentário sobre “relaxamento” (LINKLATER, 1976, p. 24), o que revela conhecimento pleno do mestre polonês. Além disso, sabe-se que ela ocupava o cargo de *Master Teacher of Voice* na Escola de Artes na Universidade de Nova Iorque (agora “*Tisch School of the Arts*”), onde Grotowski deu a entrevista que foi publicada no seu livro, sob o título “O Encontro Americano”.⁶

Linklater havia terminado sua aprendizagem com Iris Warren na *LAMDA*⁷ (Londres) e foi para os Estados Unidos em 1963, para inaugurar seu próprio estúdio de voz. Assim, ocupou seu cargo na Universidade de Nova Iorque de 1965 a 1978 (<http://www.kristinlinklater.com/linklater.htm>). Dessa forma, ela já estava aprofundando e divulgando seus próprios métodos, quando a obra do mestre polonês estava sendo descoberta e o termo “via negativa” começava a circular e ser discutido na comunidade artística em que ela trabalhava. Presume-se, assim, que Linklater já conhecia bem este novo termo que revolucionou o teatro do século XX, e deveria ter visto comparações importantes entre seu

⁵ Ele já tinha apresentado a mesma noção em 1964, porém, usando o termo “técnica indutiva”, numa entrevista com Barba, publicado sob o título “O Novo Testamento do Teatro” (GROTOWSKI, 1992 [1964]).

⁶ A entrevista foi concedida no 1º de dezembro de 1967, no final de um curso para estudantes da Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque (GROTOWSKI, 1992 [out. 1968], p199).

⁷ *London Academy of Music and Dramatic Arts* (Academia Londres de Música e Artes Dramáticas).

trabalho e a noção de “via negativa” de Grotowski, justificando o emprego do mesmo termo na sua primeira publicação em 1976, que foi lançada quando ela ainda trabalhava na Escola de Artes na Universidade de Nova Iorque.

No entanto, nosso propósito não é investigar até que ponto os dois autores poderiam ter realmente influenciado um ao outro. É evidente que o trabalho de Linklater deve suas origens a outras influências que ela cita, principalmente, Iris Warren, sua mestra, com quem ela fez sua aprendizagem. Além disso, ela cita Moshe Feldenkrais (LINKLATER, 1976, p. 20) e sugere que compartilha os princípios da educação somática que alicerçam práticas como “Técnica Alexander”, *Rolfing*, Tai Chi e Ioga. Entende-se isso pelo modo como ela defende essas práticas, explicando que “hoje há um crescimento no interesse geral, e psicoterapêutico, sobre a interdependência da mente e do corpo, e mais e mais pessoas estão descobrindo que, para destravar a mente, é necessário destravar o corpo” (Ibid., p. 4). Pode-se observar a influência da educação somática na obra de Grotowski também, especialmente levando em conta a grande influência da Hataioga na sua vida, e é até possível fazer relações entre algumas propostas de Grotowski e de Feldenkrais (Cfr., por exemplo, KUMEIGA, 1985, p. 121). Isto parece indicar que Linklater não recebeu uma influência direta de Grotowski, mas que os dois compartilharam influências comuns da educação somática, o que poderia ser outra explicação das contiguidades entre esses autores tão diferentes.

De qualquer forma, a partir da observação inicial de alguns pontos de semelhança, outras questões fundamentais em comum entre a proposta pedagógica de Linklater e a obra do mestre polonês e a investigação dessas questões (coincidência ou não) nos ajudam a aprofundar e valorizar o conhecimento de ambos no contexto do teatro contemporâneo. A investigação das semelhanças apontadas acima, por exemplo, revela questões importantes em relação à função artística do ator, à preparação necessária para seu ofício e à pedagogia apropriada para fornecer esta preparação.

Uma das primeiras comparações que instigou essa pesquisa dizia respeito não simplesmente à crítica implícita de “técnica” nessas duas citações, e sim, ao paradoxo que isto apresentava, levando em consideração o contexto das obras dos dois autores. Pois Linklater, apesar de afirmar que não se propôs a “desenvolver uma técnica vocal” ainda escreve que o ator pode “desenvolver um instrumento vocal condicionado, tonificado e afinado” e que deve alternar entre o trabalho “técnico” e “criativo” (LINKLATER, 1976, p. 111), e em outro momento ela até faz referência ao seu próprio trabalho como “uma técnica que usa a imaginação para unificar em um lugar no corpo, mente, sentimento, sopro e som”

(LINKLATER, 1976, p. 51). Grotowski também, apesar da sua crítica, no mesmo ensaio citado acima, ele se referiu à “técnica cênica e pessoal do ator” como “a essência da arte teatral” (GROTOWSKI, 1992 [1965], p. 12).

Observando com maior rigor, percebe-se que é difícil, senão impossível, extrair uma noção fechada de “técnica” da obra de Linklater ou da obra de Grotowski. Nos dois casos, o termo é usado de modo variado, às vezes, com sentido positivo, e, às vezes, não. Inclusive, há momentos na trajetória de Grotowski, em que o termo nem aparecia nas suas publicações e momentos em que ele até chegava a declarar que não se interessava mais em “técnica”, ou em “metodologia”, uma vez que se sentia atraído “em direção a um outro desafio” (GROTOWSKI, 2007 [1970], p. 199).

Assim, é necessário pensar de forma geral sobre a noção da “técnica do ator” e isto exige uma investigação sobre conceitos do corpo e as implicações desses para nosso entendimento da função artística do ator. Nesse capítulo busca-se esclarecer a noção de “técnica” que sustenta a pesquisa atual. No segundo capítulo, será investigado o modo como a “técnica” foi contemplada pelos autores de referência, de acordo com uma visão semelhante que os dois demonstram em relação ao corpo.

1.1.2. O “corpo que age em cena” e a “técnica corporal de transmissão”

O foco principal desta pesquisa é a “técnica vocal”, ou, para ser mais específico, a “técnica vocal do ator”. Em outras palavras, foca-se a técnica vocal como um aspecto da mais abrangente “técnica do ator”, e, assim, é considerada em relação à função artística da atuação. Concebe-se a “técnica do ator” como uma “técnica corporal”.

Não se pode falar sobre “técnicas corporais” sem referência à teoria do antropólogo Marcel Mauss, que será discutida, ao final desse capítulo. Para elaborar essa teoria, Mauss explica que era necessário livrar-se de uma noção platônica de que só há técnica quando há “instrumento” e assim ele descreve o corpo como um “meio técnico” para evitar o uso do termo “instrumento” (MAUSS, 1974, p. 217).

Trata-se de uma diferenciação importante na pesquisa atual, em que o corpo não é visto como um objeto a ser manipulado como se fosse separado e distinto da pessoa. De acordo com a discussão desenvolvida nesse capítulo, entende-se que o *corpo* do ator é o ator, ou seja, de modo inverso, o *ator* é um *corpo que age em cena*. Ao dizer que a “ator é seu corpo”, está se utilizando da ideia fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty que afirma

“sou meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 269). Segundo essa concepção, não existe outra entidade mental ou espiritual desvinculada da carne e dos sentidos que controle o movimento e a voz de forma independente e superior.

Se aceitarmos que o meio técnico do ator é o corpo, segue que o meio técnico do ator é ele mesmo, uma vez que ele é seu próprio corpo. Não existe um instrumento a ser manuseado. Assim, de acordo com a sugestão de Christine Greiner, pode-se entender o corpo como “um sistema e não mais como um instrumento ou produto” (GREINER, 2005, p. 36).⁸

No entanto, ainda permanece a pergunta: qual é o propósito desse “meio técnico”, que é o corpo, no teatro? Qual é a função do “corpo que age em cena”? Se o ator/corpo é seu próprio meio de fazer alguma coisa, o que é que se empenha a fazer? As respostas a estas perguntas ajudarão pensar em *como* o ator/corpo deveria agir em cena, revelando as técnicas propícias à sua função. Nesse contexto sugere-se que a técnica do ator é uma “técnica corporal de transmissão”. O foco dessa pesquisa, portanto, é o aspecto vocal dessa técnica.

1.2. A mente autônoma e o controle do corpo

O século XX foi celebrado como o século da “redescoberta do corpo do ator”⁹. Talvez neste início de século XXI, então, a questão principal seja “que corpo foi redescoberto?”, pois elaborar um rigoroso trabalho físico ou recorrer a alguma forma de “treinamento” não significa necessariamente que o artista entende as ligações entre corpo/mente/mundo. Inclusive, pode-se observar no próximo capítulo, em relação ao desenvolvimento da obra do próprio Grotowski, que sua concepção do treinamento do ator foi mudando de acordo com as mudanças na sua concepção do corpo.

No Renascimento, Descartes introduziu no pensamento ocidental sua concepção influente da dualidade psicofísica, pela qual se concebem duas substâncias distintas do homem: por um lado, uma substância pensante, de natureza espiritual (*res cogito*) e, por outro, uma substância extensa, de natureza física (*res extensa*).¹⁰ No pensamento cartesiano entende-se também uma ordem hierárquica, em que a mente (a substância pensante) é

⁸ A pesquisadora brasileira sugere que “a fonte primária da comunicação” não seja “o corpo como coisa ou instrumento, mas o corpomídia, criador de cadeias sógnicas” (GREINER, 2005, p.116). Sua teoria de “corpomídia”, elaborada em parceria com Helena Katz, será apresentada no final do capítulo.

⁹ Veja por exemplo *La Riscoperta del Corpo*, em, *In Cerca dell'Attore: Un Bilancio del Novecento Teatrale* (DE MARINIS, 2000, p.127-181).

¹⁰ Além disso, o binômio, corpo/mente ou corpo/alma, havia sido discutido desde Platão e foi posteriormente abraçado, de modo geral, pela doutrina cristã.

concebida como a essência do homem (de acordo com a afirmação notória, “penso, logo existo”). Enquanto isso, o corpo é concebido de forma materialista, como uma “máquina” alheia ao homem, que opera de acordo com leis universais e previsíveis pela razão, a essência do ser humano.

A visão racionalista de Descartes diferencia-se da visão empirista, em que a alma é considerada uma tábua rasa e o conhecimento é possível só por meio da experiência sensível. No entanto, a posição empirista ainda pressupõe uma divisão entre o homem e o mundo. O sujeito pode observar os fenômenos da natureza de forma distante e objetiva, e, assim, não participa da construção da realidade que apreende. Ao mesmo tempo, o empirismo, como o racionalismo, parte também de uma visão materialista do corpo e o pressuposto de uma divisão entre este e a mente. Para os empiristas, o corpo não é concebido como uma máquina; no entanto, é reduzido à sua materialidade biológica, sujeita às leis deterministas da natureza.

A oposição do racionalismo ao empirismo reflete o problema de reconciliar a noção de um corpo biológico com a noção de um corpo cultural. De acordo com Greiner e Katz,¹¹ apesar de grandes reformulações dos conceitos do corpo, a partir do século XX, e, principalmente, nos últimos três décadas, “o trânsito entre informações do mundo e informações residentes no corpo” permanece como uma questão bastante problemática para estudos do corpo (GREINER; KATZ, 2001, p. 68).

Nesse contexto, o termo “informação” não se refere apenas a dados objetivos, mas, conforme sua concepção na Teoria de Sistemas, pode incluir um amplo espectro biológico e cultural, “desde diversidade material e energética (os níveis de energia de um átomo; reservas de vitaminas ou gorduras em sistemas vivos, etc.) até diversidade sócio (conhecimento, competência, talento, etc.) de vários tipos” (VIEIRA, 2008, p. 34). No final do capítulo, será apresentada com maiores detalhes a Teoria de Sistemas em relação à concepção de corpo, voz e técnica.

Greiner¹² explica que “a relação entre corpo biológico e corpo cultural é um aspecto fundamental para começarmos a mapear o corpo como um sistema” (GREINER, 2005, p. 36), e assim, em colaboração com Katz, ela apresenta uma teoria de “corpomídia” como meio de superar as limitações das concepções existentes em relação à dicotomia corpo/cultura. Essa teoria será apresentada também, mais adiante.

É importante enfatizar a persistência dessas dicotomias, observando também que a mente é vista frequentemente como a essência da nossa humanidade, superior

¹¹ Apresentadas na Introdução, no quadro teórica de referência.

¹² No livro “O Corpo: Pistas para estudos indisciplinados” (2005), publicado somente por Greiner.

hierarquicamente ao corpo, que, por sua vez, precisa ser vigiado, dominado e controlado pela entidade espiritual/pensante. Nessa relação, além de ser desvinculado do corpo, o “pensamento” é concebido como consciente, racional e literal. Essas são questões com que Linklater e Grotowski também deparam nas suas obras.

Apesar de uma diversidade de novas visões do corpo que refutam essas dicotomias,¹³ parece que ainda são bem enraizadas no senso comum, sendo elementos de diversas tradições religiosas, como também o fundamento das principais doutrinas políticas e econômicas na sociedade liberal capitalista, e, além disso, a base para a divisão tradicional ocidental entre as ciências naturais e as humanidades.

No entanto, segundo os autores norte americanos Lakoff¹⁴ e Johnson,¹⁵ a ideia de que existe uma alma ou um ser autônomo, distinto e separado do corpo não é exclusiva ao pensamento ocidental: eles proferem que essas distinções ressurgem em culturas diferentes por causa de experiências corporais comuns (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 284-286). Argumentam que, de acordo com evidências empíricas recentes, a noção de que existe de fato uma divisão entre corpo e mente é insustentável, salientando que a questão não é simplesmente que a mente dependa de um corpo para existir, nem que o pensamento seja formado pela observação sensível do mundo. Para eles, a razão surge da experiência sensório-motora na elaboração de conceitos e categorias fundamentais, e, assim, o pensamento é corporal *em sua essência*. Referem-se à “*embodied mind*”, ou seja, à mente corpórea, explicitando o enraizamento do pensamento no sistema sensório-motor.¹⁶

A afirmação de que a mente é corpórea vai muito além da afirmação simplista de que um corpo é necessário para poder pensar. Defensores da mente incorpórea estão de acordo com essa ideia. Antes, nossa afirmação é de que os próprios elementos de conceitos são formados pela maneira como o cérebro e o corpo são estruturados e pela maneira como eles funcionam em relações interpessoais e no mundo físico (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 37, tradução nossa).

¹³ Especialmente, depois dos postulados da fenomenologia no início do século XX, incluindo Edmund Husserl (1859-1938), Martin Heidegger (1889-1976), e principalmente, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), que criticavam os conceitos tradicionais do corpo, elaborando e disseminando alternativas.

¹⁴ Professor de Linguística da Universidade de Califórnia.

¹⁵ Professor e Chefe do Departamento de Filosofia da Universidade de Oregon.

¹⁶ Com respeito ao termo “*embodied*”, Greiner explica: “Não é uma palavra fácil de traduzir em português, sem sugerir uma ideia equivocada a seu respeito. ‘Encarnado’ ou ‘incorporado’ que seriam possíveis traduções, pode lembrar a ação de ‘baixar um espírito num corpo’, o que nada tem a ver com ‘*embodied*’” (GREINER, 2005, p. 34-35). De acordo com esta observação sobre os termos “encarnado” ou “incorporado”, optamos para usar o termo “corpóreo” na tradução livre destes autores.

Assim, eles argumentam que:

A hipótese da mente corpórea enfraquece radicalmente a distinção entre *percepção* e *concepção*. Com uma mente corpórea, é concebível que os mesmos sistemas neurais que estão envolvidos na *percepção* (ou seja, no movimento corporal) ocupam um papel central na *concepção*. Isto é, os próprios mecanismos responsáveis para a *percepção*, o movimento e a manipulação de objetos poderiam ser responsáveis para a *conceituação* e o raciocínio (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 37-38, tradução nossa).

A hipótese de Lakoff e Johnson (1999, p. 58-59) se apoia no argumento de que todo nosso sistema conceitual é construído a partir de *metáforas* que surgem pela experiência do sistema sensório-motor em suas relações primárias com o ambiente: uma afirmação que refuta a possibilidade do conhecimento objetivo e literal que é difícil, raro e bastante limitado. Segundo os autores, nossas ideias são elaboradas a partir de “centenas de metáforas primárias que juntam experiência subjetiva e juízo com experiência sensório-motora” (Ibid., p. 49).

Nesse sentido, Greiner sugere que “o próprio exercício de teorizar [...] é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório-motor e não apenas com o cérebro” (GREINER, 2005, p. 17).

Um exemplo simples dessas metáforas primárias é “conhecer é ver”, em que a experiência subjetiva de conhecer é associada à experiência sensório-motora de ver. Lakoff e Johnson sugerem que esse tipo de metáfora poderia surgir na infância à medida que as duas experiências são correlacionadas, sendo que ambas podem acontecer literalmente ao mesmo tempo: por exemplo, ao abrir uma caixa, “ver” os conteúdos é literalmente “conhecer” os conteúdos. Mais tarde, essa experiência serve como referência metafórica para outras situações, em que ver não é literalmente conhecer. Assim, por exemplo, surgem expressões como “eu vejo o que você quer dizer”, à medida que o conhecimento é concebido como visão (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 48).

Lakoff e Johnson mostram que essas metáforas primárias formam a base do nosso sistema conceitual, e a partir delas são elaboradas metáforas mais complexas para compreender e raciocinar sobre as mais diversas experiências, inclusive a vida e até o amor (Ibid., p. 60-73). Defendem que esse modo de pensar é a norma, tanto para a pessoa leiga quanto para o especialista, mostrando a base metafórica de alguns dos postulados filosóficos mais influencias da tradição ocidental para corroborar seus argumentos. Assim, por exemplo, eles revelam como Platão (Ibid., p. 364-373) e até Descartes (Ibid., p. 391-415) se apoiam na metáfora “conhecer é ver” para elaborar algumas das suas ideias mais importantes.

De acordo com Lakoff e Johnson, a própria concepção da mente como algo separado do corpo é uma metáfora derivada do nosso conhecimento de “recipientes”. Essa concepção terá implicações significativas na pesquisa atual.

Nossas metáforas para a mente conflitam com as descobertas da ciência cognitiva. Concebemos a mente de forma metafórica, em termos de um esquema imagético de um recipiente, definindo um espaço que existe dentro e separado do corpo. Por via de metáfora, à mente é atribuído um interior e um exterior. Ideias e conceitos são internos, existindo em algum lugar no espaço interior das nossas mentes, enquanto aquilo a que se referem são coisas do mundo físico exterior. Esta metáfora é tão profundamente enraizada que é difícil pensar sobre a mente de qualquer outra forma (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 266, tradução nossa).

Embora considerem a separação mente/corpo uma impossibilidade, eles reconhecem que este modo de entender nossa ontologia é uma consequência natural de experiências corporais comuns, ou seja, das “correlações básicas da nossa experiência cotidiana desde infância” (Ibid., p. 287). O paradoxo que isto implica é claro: “o próprio conceito de uma mente *não corpórea* surge das experiências *corpóreas* pelas quais cada um de nós passa ao longo da vida” (Ibid., p. 562, tradução nossa).

De acordo com Lakoff e Johnson, a divisão entre corpo e mundo também pode ser explicada pelo mesmo “esquema imagético de um recipiente” (Ibid., p. 275). Refletindo sobre esta proposta, Greiner destaca:

Talvez a popularização da proposta de corpo como recipiente tenha a ver com ações muito básicas como as de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que evidentemente dizem respeito a algo que entra e algo que sai). Curiosamente, a comunicação tem a ver com esse movimento de entrar e sair de situações, de si mesmo e do outro e assim por diante (GREINER, 2005, p. 129).

É pela problematização dessa metáfora em relação à comunicação que, junto com Helena Katz, ela sugere a noção de “corpomídia” como metáfora alternativa (Ibid., p. 129-131).¹⁷

Uma implicação da base metafórica do pensamento é que não existe uma única maneira de conhecer algo. Geralmente, existe uma variedade de metáforas para possibilitar o entendimento de um mesmo fenômeno e estas metáforas podem até ser inconsistentes e conflitantes entre si (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 148-149). Assim, por exemplo, em relação ao conceito do “*self*”,¹⁸ os autores americanos ressaltam que não existe uma única

¹⁷ Esta proposta ainda será discutida adiante.

¹⁸ Laura Teixeira Motta, a tradutora de Damásio (2000) (veja abaixo), observa que “em português (e nas línguas neolatinas) não existe uma palavra que traduza com exatidão o conceito de *self*” apresentado naquele livro. Ela

metáfora para conhecer nossa ontologia, mas várias. Mesmo assim, dentre os diversos exemplos que são levantados, observam que sempre existe uma divisão entre “um sujeito e um ou mais *selves*” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 269). Segundo eles, “este esquema revela algo profundo, não somente sobre nossos sistemas conceituais, mas também algo profundo sobre nossa experiência interior, principalmente a experiência de que somos divididos” (Ibid., p. 269, tradução nossa).

Além da metáfora de que “a mente é um recipiente” (e outras metáforas para definir a vida interior), eles identificam outra metáfora conceitual comum, “*self-control* [controle de si] é controle de um objeto”.

Segurar e manipular objetos são as coisas que aprendemos mais cedo e que fazemos com maior frequência. Não deve ser uma surpresa que o controle de objetos seja o fundamento de uma das cinco metáforas mais importantes para nossa vida interior. Para controlar objetos, precisamos aprender a controlar nossos corpos. Aprendemos as duas formas de controle juntas. O controle de si e o controle de objetos são experiências inseparáveis, desde a infância. Não é surpresa que temos como uma metáfora – a metáfora primária – *Self-control* é Controle de um Objeto (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 270, tradução nossa).

É importante ressaltar que, para Lakoff e Johnson, afirmar que nossos conceitos são metáforas não reduz seu valor ou anula o raciocínio que sustentam. Ao contrário, os autores mantêm que a metáfora conceitual é o fundamento de todo nosso pensamento e é, geralmente, a única maneira de abordar conceitos abstratos, tais como “tempo”, “ser” e “moralidade” (Ibid., p. 128-129). Assim, a questão não é desconsiderar o discurso metafórico, mas reconhecê-lo e entender as implicações mais complexas do seu sentido para saber o que revela e o que esconde e poder compará-lo com outras possíveis metáforas (Ibid., p. 390).

As metáforas conceituais podem refletir valores culturais específicos, como no caso de uma das metáforas para tempo, “tempo é uma comodidade”, que é prolífica na sociedade capitalista e sustenta outras ideias metafóricas como, por exemplo, a noção de “gastar”, “perder” ou “valorizar” tempo (Ibid., p. 164-166). No entanto, Lakoff e Johnson defendem que outras metáforas conceituais são bastante universais, não porque brotam de uma razão universal objetiva, e sim, porque dizem respeito a experiências sensório-motoras comuns aos diversos povos do mundo. Isto, dizem eles, é o caso com as metáforas ontológicas discutidas acima (Ibid., p. 288).

explica que “os pronomes pessoais não são bons equivalentes nessas línguas e, tampouco, os pronomes pessoais *eu*, *mim* ou *me*” (nota de rodapé, Damásio, 2000, p.17-18). Encontramos a mesma dificuldade na tradução livre da publicação de Lakoff e Johnson no trabalho atual, e pelas mesmas razões que Motta prefere, optamos a manter a palavra original em inglês.

É importante enfatizar esse ponto, porque a análise desses autores tem implicações importantes para essa pesquisa. Inicialmente, eles apresentam evidência empírica para provar a inseparabilidade de corpo, mente e mundo, uma pressuposição fundamental para esse trabalho. No entanto, o conhecimento dessa conexão não é novidade, já que vem sendo pautada cada vez mais, desde o início do século passado.

O que é mais significativo na obra de Lakoff e Johnson é a observação de certa universalidade das metáforas ontológicas que eles apresentam.¹⁹ Assim, entende-se que – sendo real ou não – a *sensação* que existe uma distinção corpo/mente/mundo é, de fato, comum para muitas pessoas e pode ser atribuída a experiências corporais comuns entre seres humanos. De acordo com esses autores, é até difícil conceber nossa ontologia de outra maneira senão compartilhada entre um sujeito e um ou mais *selves*. Isto significa que a concepção não brota das teorias dos grandes filósofos, mas diz respeito a experiências sensorio-motoras universais, e por isso é compreendida como uma noção intuitiva de forma geral entre diferentes pessoas.

Além disso, a noção de que existe um “espírito” ou uma “essência pensante” subjetiva e superior que controla o corpo (como se este fosse um objeto) também poderia ser uma consequência de experiências corporais universais. O fundamental para essa pesquisa não é que Platão ou Descartes conceberam uma divisão corpo/mente/mundo, mas que atores em formação poderiam ter uma propensão a agir de acordo com essa concepção, conhecendo ou não as obras dos grandes filósofos do Ocidente.

Enfatiza-se mais uma vez que, de acordo com Lakoff e Johnson, essa divisão não existe de fato; no entanto, pode ser uma noção intuitiva comum que influencie o pensamento e o modo de agir, sem que se perceba.

Esse argumento é consistente e é reforçado com observações colocadas por Linklater e por Grotowski. No próximo capítulo, trabalha-se com o pensamento desses dois autores que demonstram um entendimento da inseparabilidade dos diferentes sistemas do corpo, porém, apesar disso, os dois ainda recorreram a um discurso que se refere a “divisões”, “conflitos” e “bloqueios” entre esses sistemas que precisam ser resolvidos, justamente pela preparação técnica do ator.

Tanto Linklater quanto Grotowski repetem implícita e explicitamente a observação de que há uma tendência entre atores para agir de forma “dividida”, atrapalhando-se pela

¹⁹ Empregando o termo “universal”, Lakoff e Johnson enfatizam que diz respeito a experiências corporais comuns, ou seja, o desenho universal dos nossos corpos e mentes, e não à *razão* universal (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 167). É importante realçar este ponto, para não confundir a hipótese desses autores com o discurso racionalista cartesiano.

tentativa de “controlar” o corpo e as reações psicofísicas como se essas pudessem existir sob o domínio do sujeito pensante desvinculado. Ao mesmo tempo, porém, ambos defendem nitidamente as ligações inseparáveis entre corpo, mente e mundo, e, assim, os dois propõem seus próprios métodos para “unificar” o corpo do ator, não por meio da manipulação direta do organismo, mas por meio de experiências que provocam o conhecimento dos processos orgânicos de si mesmo. Dessa forma, a preparação “técnica” que os dois sugerem visa à problematização de hábitos de controle voluntário e de tensão entre diferentes sistemas corporais, proporcionando experiências sensório-motoras que ressaltam as ligações inseparáveis entre o movimento, a voz e a mente, sempre em contato com o ambiente físico e sociocultural.

Para entender melhor essas ligações, especificamente em relação à voz, busca-se apoio, de forma interdisciplinar, em alguns autores da segunda geração da ciência cognitiva. A ciência cognitiva tem relevância especial nesta pesquisa atual devido à investigação da relação entre pensamento e linguagem que se tornou uma questão central na ciência cognitiva desde que surgiu como área de conhecimento.

Apesar disso, Lakoff e Johnson informam que a “primeira geração” da ciência cognitiva que apareceu entre 1950 e 1960, estava “centrada em ideias de computação simbólica”, e assim, “aceitou sem questão a visão dominante que a razão era incorpórea e literal – como na lógica formal ou na manipulação de um sistema de signos” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 75). Desta forma, nessa primeira geração, a ciência cognitiva estudava a mente em termos cognitivos, sem referência ao modo em que essas funções surgiram das experiências sensoriais do corpo. Porém, em meados de 1980, começou a “segunda geração” da ciência cognitiva que colocou esses pressupostos em questão, afirmando a inseparabilidade da imaginação e da experiência sensório-motora dos processos de conceituação e raciocínio (Ibid., p. 77).

Devido a esta nova ênfase no pensamento corpóreo, as observações da segunda geração da ciência cognitiva são especialmente úteis para ajudar a esclarecer a noção de corpo entendida nesta pesquisa, a qual focaliza a voz e linguagem. Desta forma, mostram também a relevância da visão de corpo das referências primordiais, Linklater e Grotowski, cujas publicações anteciparam esses desenvolvimentos na ciência cognitiva.

O estudo sobre a técnica vocal desenvolvido nessa pesquisa sugere possibilidades interessantes para elaborar novas concepções do corpo, a partir de um recorte da voz,

especialmente considerando os desafios que a técnica vocal apresenta em relação às distinções tradicionais “corpo e mente”, “biologia e cultura” e “dentro e fora”.

A proposta da nossa análise inicial é levantar algumas considerações sobre o corpo em relação ao ambiente e explicitar a concepção de corpo que servirá para a comparação entre as duas referências principais dessa pesquisa. Nesse sentido, assume-se uma concepção não como um conceito fechado que se opõe a outros possíveis modos de entender o corpo, mas como um modelo que ajudará na comparação dos trabalhos pedagógicos de Linklater e Grotowski.

1.3. Os desafios que a voz apresenta para a concepção de um corpo dividido

1.3.1. A voz no corpo

De fato, a voz apresenta desafios consideráveis para as concepções tradicionais do corpo, salientando a noção de que não existe uma separação entre o corpo biológico, a mente e o mundo. Como assinala Merleau-Ponty, “procurando descrever o fenômeno da fala e o ato expresso de significação, poderemos ultrapassar definitivamente a dicotomia clássica entre o sujeito e o objeto” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 237).

Por um lado, a voz é um atributo do corpo físico/biológico: sem esse corpo, não há voz, nem linguagem. Sem os órgãos vocais, sem a respiração, sem as cavidades de ressonância, sem articuladores, a palavra não existe. A palavra pode existir também de forma escrita, porém, a escrita representa de forma simbólica a experiência corporal da língua falada, e, mesmo assim, para existir, ainda depende do corpo, de um movimento da mão que a escreve. A corporeidade da linguagem é explorada pela fonética linguística que toma como objeto de estudo os aspectos físicos da língua e categoriza os sons da fala de acordo com suas “características de produção e percepção” (CAGLIARI, 2007, p. 18).

De acordo com Luiz Carlos Cagliari (2007, p. 17), “a fala aparece como uma modificação do funcionamento de certas partes do corpo, de tal modo que resulte na produção de sons como forma de expressão de uma linguagem”. O fonetista brasileiro ressalta que essas “partes do corpo” não servem apenas à comunicação linguística, mas antes executam outras funções corporais.

[...] as cordas vocais têm como funções primárias as funções biológicas como a de travamento da força muscular que permite às pessoas levantar pesos articulando os braços como alavancas, a função de proteção dos pulmões com relação a corpos estranhos que penetram no tubo de ar da respiração e outras” (CAGLIARI, 2007, p. 17)

Nesse caso, observa-se que, já na sua dimensão biológica, o sistema vocal não pode ser entendido de forma isolada e desvinculada do corpo como um todo. Ao falar-se de um “sistema vocal”, não se pode esquecer que é um sistema aberto e que componentes desse sistema são, ao mesmo tempo, componentes de outros sistemas corporais: os dentes, a língua e a mandíbula são necessários para a articulação, mas também fazem parte do sistema digestivo; os pulmões, os brônquios e a traqueia, as cavidades infraglotais do aparelho fonador, necessárias para fornecer o sopro que é modulado pelas pregas vocais, também fazem parte do sistema respiratório.

Linklater ressalta a importância desses entrelaçamentos entre a voz e outros sistemas corporais, não somente em relação às suas funções biológicas, mas também em relação às suas significações. Assim, a articulação não está ligada apenas a um processo digestivo mecânico, mas também à fome, à mastigação e ao apetite (inclusive sexual), e, por meio do sistema respiratório, a voz se liga às necessidades e vontades emocionais.²⁰

Evidentemente, os aspectos físico/biológicos do aparelho fonador implicam conexões neuromusculares com a cérebro;²¹ no entanto, observações como as de Linklater salientam que, além disso, existe uma conexão profunda entre a voz e as áreas do cérebro, responsáveis pela emoção e o comportamento social.

De acordo com o psicólogo e linguista Steven Pinker (2007, p. 342),²² “vocalizações humanas além da linguagem, como soluçar, rir, gemer, e gritar com dor são controlados subcorticalmente”. A dificuldade de controlar a voz em situações de medo, dor ou grande paixão indica a força dessa ligação. Gritos, choros e risadas demonstram a impossibilidade de separar a voz da experiência emocional.

Uma grande parte do trabalho de Linklater envolve a exploração física e sensorial da voz, incluindo a percepção e a investigação dos processos motores que produzem a voz, tanto quanto à sensibilização quanto à experiência física para sentir de diferentes maneiras a voz no corpo. Para ela, esse trabalho implica também a exploração emotiva da voz e da linguagem.

²⁰ Veja, por exemplo, Linklater, 1992, p. 4-5.

²¹ “A produção da fala começa com uma programação neurofisiológica, cuja realidade conhecemos pouco, mesmo com os avanços atuais da ciência” (CAGLIARI, 2007, p. 17).

²² Psicólogo e linguista, atualmente do departamento de Psicologia da Universidade Harvard. Anteriormente foi professor no Departamento do Cérebro e Ciências Cognitivas do Massachusetts Institute of Technology.

1.3.2. A voz na mente: linguagem, pensamento e imagens sensoriais

Mas, além das conexões subcorticais, a voz, e, mais especificamente, a linguagem verbal também pertence ao córtex cerebral. Referimo-nos às diferentes regiões do cérebro para nos lembrar de que a própria mente não é um bloco monolítico, mas é composto por vários subsistemas responsáveis para diversas funções que também estão relacionadas entre si. Assim, por exemplo, “é provável que a emoção auxilie o raciocínio, em especial quando se trata de questões pessoais e sociais que envolvem risco e conflito” (DAMÁSIO, 2000, p. 63). A voz, por sua vez, relaciona-se também a todos esses subsistemas da mente de diferentes maneiras. Nesse sentido, a voz mantém uma ligação tão íntima com a lógica e o raciocínio que, às vezes, a linguagem e o pensamento são confundidos um com o outro.

Os exemplos mais extremos disso são as hipóteses de “determinismo linguístico” e “relatividade linguística”, cujos defensores principais, Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf, postulavam que o pensamento é determinado pelas categorias convencionais que existem na língua específica do sujeito e que as diferenças entre as línguas é a *causa* de diferenças de pensamento entre povos. Segundo essa hipótese, linguagem é literalmente pensamento: não podemos pensar sem as palavras, pois as estruturas gramaticais e as expressões linguísticas da nossa língua representam e limitam a totalidade do nosso pensamento.

Lakoff e Johnson observam que a proposição “pensamento é linguagem” é uma metáfora comum para conceber o pensamento. Isto não é para refutar necessariamente sua eficácia em explicar o pensamento em algumas situações; no entanto, permite avaliarmos suas implicações e considerarmos outras metáforas que talvez proporcionem um entendimento melhor. Uma dessas, por exemplo, é a metáfora “pensar é perceber” que, de forma mais geral, abrange a metáfora “conhecer é ver” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 238) que foi discutida acima.

Para Steven Pinker (2007, p. 47), “a ideia de que pensamento é a mesma coisa que linguagem é um exemplo de algo que pode ser chamado uma absurdistade convencional”. Ao mesmo tempo, porém, ele afirma que “linguagem é a parte mais acessível da mente”, e por isso, “pessoas querem saber sobre linguagem, porque esperam que este conhecimento proporcione um entendimento da natureza humana” (Ibid., p. 419).

O pensamento, segundo Pinker, depende em grande parte do uso de imagens e símbolos, observando, por exemplo, que “muitas pessoas criativas insistem que nos seus momentos mais inspirados eles pensam, não com palavras, mas com imagens” (PINKER,

2007, p. 61).²³ Ainda de acordo com Pinker, as imagens e símbolos representados internamente podem ser entendidos como a verdadeira “linguagem de pensamento” (outra metáfora), que ele chama, “mentalês”.

Pessoas não pensam em inglês ou chinês [...]; pensam em uma linguagem de pensamento. Esta linguagem de pensamento provavelmente parece semelhante à de todas essas línguas; provavelmente possui símbolos para conceitos e organizações de símbolos que correspondem a quem fez o quê a quem (PINKER, 2007, p. 72, tradução nossa).

Nesse sentido, Pinker ressalta que a linguagem verbal em si não é o pensamento, mas um modo de traduzir e comunicar as imagens e símbolos que aparecem na mente, ou seja, “conhecer uma língua é saber como traduzir mentalês numa corrente de palavras e *vice versa*” (Ibid., p. 73).

Essa ideia faz muito sentido na área de teatro, em que o ator pode facilmente decorar um texto e repeti-lo de forma mecânica, enquanto o pensamento vaga sobre assuntos estranhos e desconectados ao conteúdo da fala. Por isso, desde Stanislavski, diretores e professores haviam se dedicado a desenvolver metodologias para estimular e conectar a vida interior do ator ao sentido do texto teatral. Linklater e Grotowski também trabalham nesse sentido. Linklater, por exemplo, enfatiza especificamente a importância do aspecto *visual* da linguagem (passando as imagens do texto como um “filme” na cabeça) como meio de enriquecer a relação entre a fala, o pensamento e o sentimento (LINKLATER, 1976, p. 141).²⁴ Além disso, de forma que compactua com esta observação sobre a importância da imagem para o pensamento, Linklater, bem como Grotowski, usa uma grande variedade de imagens e estímulos visuais internos para pensar sobre o corpo e elaborar novos conceitos e novas percepções de movimento, voz e presença física no espaço de encenação. Nos capítulos seguintes, pode-se verificar que essa exploração de imagens é uma estratégia importante da “via negativa” que proporciona meios de conhecer o próprio corpo e elaborar novos padrões de movimento e voz, sem tentar controlar diretamente o funcionamento dos processos biológicos.

Tendo em vista a importância dessa metáfora, “pensamento é imagem”, para o desenvolvimento dessa pesquisa, é propício elaborá-la de forma mais detalhada agora. Essa

²³ Nos exemplos que ele usa para apoiar esta observação, Pinker se refere a poetas, como Samuel Taylor Coleridge, tanto quanto cientistas, como James Watson e Francis Crick (que descobriram a hélice dupla do DNA) e Albert Einstein.

²⁴ Por outro exemplo, veja também Linklater, 1976, p.182.

discussão amplia também o conhecimento do fluxo de vida entre mente e mundo, por meio do sistema sensório-motor.

1.3.3. O corpo na mente: o pensamento como uma “imagem sensorial”

O neurologista português Antônio Damásio²⁵ apresenta uma ideia semelhante à de Pinker, quando afirma que “a linguagem – ou seja, palavras e sentenças – é a tradução de uma outra coisa, uma conversão de imagens não linguísticas que representam entidades, eventos, relações e inferências” (DAMÁSIO, 2000, p. 144-145). Assim como Pinker, Damásio defende que o pensamento é essencialmente “imagético”, mas ele vai além disso, afirmando que essas “imagens” não são apenas símbolos ou imagens *visuais*, e sim, imagens *sensoriais* formadas de acordo com todo o sistema perceptivo.

No livro “O Mistério da Consciência”, o neurologista faz uma diferenciação entre o que ele chama de “consciência central” (a consciência do organismo e o objeto no ato de conhecer, apenas no tempo e lugar presente) e “consciência ampliada” (que inclui a memória do passado e a possibilidade de projetar o futuro) (Ibid., p. 33-34).

Em relação à consciência e ao pensamento, o neurologista destaca que o cérebro gera “padrões neurais” para representar o próprio organismo bem como os objetos com que o organismo se encontra. Um “objeto”, nesse sentido, pode ser real ou evocado (uma memória ou um plano para o futuro, por exemplo), e pode existir fora ou dentro das fronteiras do organismo (um martelo ou a dor causada pelo martelo, quando se bate o dedão por engano). Observa-se que, nesse sentido, a voz também possa ser tomada como um objeto.

Os “padrões neurais” são entendidos por Damásio como “imagens de objetos”.

Imagem designa um padrão mental de qualquer modalidade sensorial, como, por exemplo, uma imagem sonora, uma imagem tátil, a imagem de um estado de bem-estar. Essas imagens comunicam aspectos das características físicas do objeto e podem comunicar também a reação de gostar ou não gostar que podemos ter em relação a um objeto, os planos referentes a ele que podemos ter ou a rede de relações desse objeto no meio a outros objetos (DAMÁSIO, 2000, p. 24-25).

Damásio salienta que essas imagens dizem respeito a todos “os portais sensoriais de nosso sistema nervoso – visão, audição, paladar, olfato, tato, sensações viscerais etc.” (Ibid., p. 25). Além disso, essas imagens são geradas, não somente em relação ao objeto, mas

²⁵ Neurologista, professor de Neurociência e Diretor do *Brain and Creativity Institute* na *University of Southern California*.

também em relação ao próprio organismo, e assim, representam ajustes motores e reações emocionais que acontecem como parte inevitável da experiência de conhecer o objeto.

Os registros que mantemos dos objetos e eventos percebidos em determinado ocasião incluem os ajustamentos motores que fizemos para obter a percepção da primeira vez, assim como as reações emocionais que tivemos então. Eles estão co-registrados na memória, ainda que em sistemas separados. Em consequência, mesmo quando ‘apenas’ pensamos em um objeto, tendemos a reconstruir memórias não só de uma forma ou de uma cor, mas também da mobilização perceptiva que o objeto exigiu e das reações emocionais acessórias (DAMÁSIO, 2000, p. 193).

Damásio explica que, num estado pré-consciente, essas “imagens” geram mapas do funcionamento dos sistemas involuntários necessários para manter o organismo vivo: sistemas internos viscerais, vestibulares e musculoesqueléticos, e tato discriminativos (Ibid., p. 196). Ele denomina este conjunto de imagens de “*proto-self*”, do qual não temos consciência, mas que está em operação contínua (Ibid., p. 201).

A “consciência central”, segundo Damásio, surge quando o cérebro estabelece uma relação causal entre um objeto e a forma pela qual o organismo modifica e é modificado pelo contato com esse objeto (Ibid., p. 219). Embora não tenhamos consciência do *proto-self*, é ele que registra as modificações do organismo no nível sensorio motor e emotivo, e, assim, a projeção dessas funções básicas (das mudanças da respiração, do movimento do sangue e dos ajustes motores, por exemplo) está sempre presente em qualquer processo de pensamento.

Reconhecendo seu próprio uso de metáfora, Damásio chama o “relato da relação causal entre objeto e organismo” uma “narrativa sem palavras” (Ibid., p. 220-221). No estado consciente, esse processo é contínuo. Mais de uma dessas “narrativas sem palavras” podem ser criadas simultaneamente para diferentes objetos ou até em relação ao *mesmo* objeto à medida que diferentes níveis cerebrais podem ser envolvidos no ato de conhecer (Ibid., p. 228).

Existe uma profusão de objetos reais ou evocados, e com frequência existe mais de um objeto aproximadamente no mesmo momento. E o mesmo enredo imagético é fornecido em profusão ao processo fluente que denominamos pensamento (DAMÁSIO, 2000, p. 221).

Damásio explica que na consciência central os relatos causais entre objeto e organismo surgem e desaparecem no instante de cada momento; no entanto, por meio da memória eles podem ser registrados, tornando possível a elaboração de um *self* autobiográfico. À medida que são acumulados na memória autobiográfica esses relatos são colocados em jogo com

novos relatos a cada minuto, conjuntamente, na operação da consciência central, criando uma profusão de imagens que possibilitam a abstração, a reflexão e o planejamento de ações futuras: ou seja, possibilita o surgimento da consciência ampliada (DAMÁSIO, 2000, p. 253).

Ao conceber o pensamento de forma complexa, sensorial e multifacetada, entende-se que o pensamento não possa existir, de fato, como uma sequência linear de símbolos como a linguagem, por exemplo. Mesmo assim, sobre essas “narrativas” o neurologista faz outra observação interessante em relação à linguagem, afirmando que “a narrativa não verbal [...] pode ser convertida em linguagem imediatamente” (Ibid., p. 238), criando “uma versão verbal da história” (Ibid., p. 239), e que, assim, “o conhecimento e o self central *também* se tornam verbalmente presentes em nossa mente” (Ibid., p. 239)

Isto mostra novamente a relação íntima e complexa entre linguagem e a mente, mas não leva à conclusão de que linguagem é pensamento. Damásio insiste que a *imagem* necessariamente precede a palavra, e, por implicação, ele coloca a experiência sensório-motor como a fonte conceitual da consciência humana.

A própria natureza da linguagem nega que ela tenha um papel primordial na consciência. Palavras e sentenças denotam entidades, ações, eventos e relações. Palavras e sentenças traduzem conceitos, e estes consistem na ideia não linguística de que são as coisas, as ações, os eventos e as relações. Necessariamente, os conceitos precedem as palavras e as sentenças tanto na evolução da espécie como na experiência cotidiana de cada um de nós. Palavras e sentenças de seres humanos física e mentalmente sadios não vêm do nada, não podem ser uma nova tradução de um nada anterior a elas (DAMÁSIO, 2000, p. 239)

É uma proposição semelhante àquela de Pinker, em que o pensamento é essencialmente imagético e que a linguagem é um modo de traduzir ou denominar as representações da mente. No entanto, Damásio explora mais a natureza dessas representações, postulando que não são apenas visuais, mas também ativam internamente o âmbito inteiro dos sentidos, incluindo registros sobre ajustes motores e reações emocionais que acontecem no ato de conhecer, à medida que um dado objeto modifica e é modificado pelo organismo.

Uma implicação mais significativa dessa proposição é que essas imagens não são meras representações internas de uma realidade externa. O processo de conceituação não acontece apenas pela observação distanciada de um objeto, mas abrange o próprio organismo, bem como a “reação do organismo *em direção* ao objeto, à medida que o organismo se regula para manter um processamento satisfatório do objeto” (Ibid., p. 192). Há uma coerência com as propostas de Lakoff e Johnson à medida que Damásio também entende que o sistema

conceitual desenvolve-se a partir da experiência sensório-motora e da interação entre o organismo e o meio ambiente.

A semelhança entre as ideias desses autores fica ainda mais clara, quando se leva em consideração os comentários que Lakoff e Johnson fazem especificamente em relação à linguagem, reiterando a ideia de que a linguagem traduz ou denota conceitos imagéticos que surgem da experiência sensível. De acordo com esses autores, “quando ouvimos e entendemos uma linguagem, a forma fonológica ativa o conceito; na fala, o conceito ativa a forma fonológica” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 500). É importante lembrar que, para eles, o “conceito” é metafórico, um “esquema imagético” que surge das relações primárias entre o corpo e o mundo.

De fato, essa última ideia de Lakoff e Johnson coloca-se em relação a uma crítica das teorias de Noam Chomsky que também levanta outras questões importantes para a discussão atual, incluindo a consideração de estruturas inatas ou biológicas.

1.3.4. A linguagem como faculdade inata da mente

A importância da obra de Noam Chomsky não pode ser subestimada. Seu ataque famoso contra os postulados do “comportamento verbal” de Burrhus Frederic Skinner (CHOMSKY, 1967) continua a ter um impacto em várias áreas de conhecimento e contribuiu para o desenvolvimento da primeira geração da ciência cognitiva.

De acordo com a psicologia comportamentalista, somos inteiramente produtos das condições do meio ambiente, e, assim, a criança aprende a linguagem por meio da imitação e a repetição, reagindo ao incentivo ou o desincentivo, principalmente dos pais, nos primeiros anos da vida, que reforçam o uso do vocabulário certo e as estruturas gramaticais próprias da língua materna.

Reagindo a essa proposição, Chomsky rejeitou os pressupostos fundamentais do comportamentalismo justamente pela observação da aprendizagem de língua por crianças, contrastando a pobreza do estímulo com a riqueza da aquisição. O linguista norte americano argumentava que a rapidez com que crianças adquirem o conhecimento da gramática, descobrindo como aplicar esse conhecimento para criar frases e orações inéditas, indicava que devam existir estruturas mentais inatas, ou seja, uma “Gramática Universal”, independente do mundo ou das experiências vividas pelo sujeito (Ibid., p. 15-20).

Um racionalista cartesiano declarado, Chomsky usava esta observação para defender a existência da razão humana autônoma, colocando-se em oposição aos postulados empiristas radicais da psicologia comportamentalista.²⁶ Nesse sentido, há implicações sociopolíticas importantes nas descobertas de Chomsky que argumenta a favor da liberdade e da autonomia do indivíduo, defendendo ser este não apenas um sujeito de “condicionamento”.

A existência de estruturas mentais inatas de “recursão” - a habilidade de reconhecer, reorganizar e inventar padrões - implica que não somos apenas construtos das condições do ambiente: participamos da construção do mundo, e assim, também, de nós mesmos. Não adquirimos a linguagem apenas pela observação e imitação: criamos linguagem – criamos voz – a partir de conhecimentos ou de capacidades mentais inatas que fazem parte das estruturas biológicas da mente e do corpo como um todo. De forma mais ampliada, os argumentos de Chomsky sugerem a possibilidade de se negar certos moldes de hábito e condicionamento por meio da capacidade cognitiva humana de observar e reorganizar padrões. No próximo capítulo, poder-se-á verificar que Linklater e Grotowski compartilham um otimismo semelhante.

No entanto, apesar da importância permanente da sua obra, Chomsky, por sua vez, é criticado por sua posição racionalista extrema que alicerça uma visão restrita da linguagem focada na “Gramática Universal”, e, também, por sua proposição de que a sintaxe pode existir de forma pura, ou seja, *autônoma* (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 471-472). Chomsky usa a ideia da sintaxe autônoma para defender a existência da *razão* autônoma, sugerindo que pensamento é a manipulação de símbolos abstratos; uma visão que, de acordo com Lakoff e Johnson, é outra versão da metáfora “pensamento é linguagem” (Ibid., p. 472).

Sintaxe diz respeito à capacidade cognitiva de “recursão” que é a habilidade de manipular símbolos, fazendo novas combinações e transformar sequências de símbolos para criar formas inéditas. É uma habilidade importante que nos permite criar uma variedade *infinita* de sentenças, frases e expressões verbais a partir do número *finito* de elementos linguísticos. De acordo com Hauser, Chomsky e Fitch, é “o único componente exclusivamente humano da faculdade da linguagem” (HAUSER; CHOMSKY; FITCH, 2002, p. 1569).

Aceitar que a recursão existe como uma capacidade excepcional da mente humana e que seja uma capacidade compartilhada por todos os seres humanos não são ideias que provoquem controvérsias; no entanto, Lakoff e Johnson rejeitam categoricamente a ideia que

²⁶ A psicologia comportamentalista segue a tendência naturalista/positivista que foi influenciada fundamentalmente pelo empirismo.

a sintaxe seja *autônoma*, da forma proposta por Chomsky (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 479-480). Argumentam que, para manter sua visão cartesiana de uma mente autônoma, Chomsky precisa defender a ideia de uma “sintaxe pura” (sinônimo de razão humana) que pode ser separada e estudada sem referência a outros aspectos da linguagem, que ele considera “não científicos”, inclusive a semântica (Ibid., p. 476-477). Assim, afirmam Lakoff e Johnson, Chomsky trata a “linguagem” como um conjunto de símbolos que não têm sentido em si mesmo. Ele defende a existência da “sintaxe pura”, na qual a manipulação dos símbolos gramáticos acontece de forma isolada sem referência a qualquer outro *input* exterior à mente, “independente de memória, independente de atenção, independente de percepção, independente de moção e gesto, independente de interação social e cultural, independente de conhecimento contextual, independente das necessidades de comunicação interpessoal” (Ibid., p. 475).

Lakoff e Johnson mostram a dificuldade teórica de isolar a “sintaxe pura”, mostrando casos em que construções sintáticas são dependentes de condições pragmáticas (Ibid., p. 485) e semânticas (Ibid., p. 486-494).

Afinal, eles rejeitam os postulados de Chomsky de acordo com a noção de pensamento que se está discutindo ao longo desse capítulo. Isto é, refutam a ideia de que “pensamento é linguagem”, afirmando ao contrário, que “conceitos são corpóreos não são apenas símbolos, pensamento não é “linguístico”, não é apenas um processo de manipulação de símbolos sem sentido” (Ibid., p. 495). “Sentido”, argumentam esses autores, “surge por meio do corpo e da mente, não pela conexão incorpórea de símbolos com o mundo” (Ibid., p. 495)

No entanto, isso não significa que eles rejeitem a importância da sintaxe como uma função importante da mente. A questão ressaltada por eles é que nem a sintaxe, nem a mente são autônomas ou desvinculadas do corpo no mundo.

Certamente, a sintaxe é real, mas não é autônoma, nem constituída por símbolos vãos de sentido. Antes, é o estudo de simbolização. [...] De uma perspectiva neural, simbolização é simplesmente uma maneira de discutir conectividade neural. A gramática de uma linguagem consiste de conexões neurais altamente estruturadas que ligam os aspectos conceituais e expressivos (fonológicos) do cérebro. Isso inclui categorias gramaticais, estruturas gramaticais e itens léxicos. Desde que semântica e fonologia são internas ao sistema sensorio-motor, essa visão de gramática faz sentido sob uma perspectiva neural. Longe de ser autônoma, a gramática liga estes sistemas enraizados no corpo (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 498, tradução nossa).

Mesmo aceitando a possibilidade de estruturas corticais inatas de linguagem e recursão, retoma-se a proposta sinalizada pela discussão de Damásio e de Pinker de que

nossos conceitos não existem antes, primordialmente, de forma linguística, mas existem de forma imagética e as imagens se devem à interação do organismo com seu meio. De acordo com esses autores, a linguagem é um modo eficaz de transformar as imagens em formas que podem ser comunicadas e compartilhadas com outras pessoas.

1.3.5. As estruturas neurais da linguagem e do pensamento sensorial

Lakoff e Johnson reforçam seus argumentos, destacando que sintaxe autônoma precisaria de uma estrutura neural igualmente autônoma, ou seja, um módulo neural sem conexões com qualquer outro sistema cerebral, o que seria uma impossibilidade (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 495). Embora aceitem a existência de estruturas neurais para linguagem, questionam qualquer referência a estruturas “inatas”, afirmando que “a dicotomia tradicional inato/aprendido é simplesmente um meio impreciso de descrever o desenvolvimento humano, incluindo linguístico” (Ibid., p. 507).

Pinker (2007, p. 423), mesmo estando de acordo com essa ideia, defende fortemente a existência de estruturas inatas, sim, que controlam a linguagem. Reconhecendo a influência de Chomsky (Ibid., p. 8)²⁷, o psicólogo e linguista canadense defende a hipótese de que nossa propensão de desenvolver a língua seja um “instinto” ou “uma peça distinta da composição biológica dos nossos cérebros” (Ibid., p. 4).

Linguagem é uma habilidade especializada complexa, que se desenvolve na criança espontaneamente, sem esforço consciente nem instrução formal. É implantada sem consciência de sua lógica fundamental, é igual qualitativamente em cada indivíduo e é distinta das habilidades mais gerais de processar informação ou comportar-se de modo inteligente. Por essas razões, alguns cientistas cognitivos descrevem linguagem como uma faculdade psicológica, um órgão mental, um sistema neural e um módulo computacional. Mas eu prefiro o termo “instinto” (PINKER, 2007 p. 4-5, tradução nossa).

Para defender sua hipótese, Pinker sugere em quais lugares do cérebro o conhecimento inato da Gramática Universal poderia residir (Ibid., p. 302-340). Embora admita a impossibilidade de identificar um “módulo linguístico”, ele argumenta que “devem existir partes do córtex que executam tarefas circunscritas, porque lesões cerebrais podem resultar em deficiências linguísticas que são bastante específicas” (Ibid., p. 320).²⁸

²⁷ Apesar da influência de Chomsky no trabalho de Pinker, existem grande desacordos entre os dois em relação à interface entre linguística e psicologia evolucionária (CAMPOS, 2011).

²⁸ A observação de pacientes com lesões cerebrais é um método comum de estudar o funcionamento do cérebro (ver, por exemplo, DAMÁSIO, 2000, p. 29-32).

Assim, Pinker afirma que a linguagem é controlada pelo hemisfério cerebral esquerdo.²⁹ Mais especificamente observa que o “controle da linguagem” e não o “controle motor dos órgãos da fala” é prejudicado por lesões da região perisilviana esquerda.³⁰ A “afasia”, por exemplo, é uma síndrome na qual o lobo frontal do hemisfério cerebral esquerdo é danificado. Pinker observa que “a maioria de pessoas afásicas podem soprar uma vela e beber por um canudo, mas o escrito sofre tanto quanto a fala: isto mostra que não é o controle da boca que é prejudicada, e sim, o controle da linguagem” (PINKER, 2007, p. 307, tradução nossa). Continuando sua análise das pesquisas, Pinker até levanta a possibilidade de que, dentro da região perisilviana esquerda, exista uma área específica relacionada a processos gramaticais e outra relacionada ao reconhecimento do som e do sentido das palavras (Ibid., p. 319).³¹

No entanto, Pinker não sugere de maneira alguma que uma área cerebral inata, dedicada ao processamento sintático, seja autônoma ou desvinculada do resto do cérebro e do corpo. Ao contrário, ele ressalta as conexões neurais entre cada área e discute um caso específico de afasia, em que as supostas áreas linguísticas não sofrem lesão, mas as ligações com outras áreas do cérebro são prejudicadas. Nesses casos, as áreas da linguagem existem como “uma ilha isolada do resto do córtex, e estes pacientes repetem de modo arrepiante tudo que ouvem, sem entender o que falam e sem nunca falar espontaneamente” (Ibid., p. 317). Isto sugere que uma faculdade autônoma de linguagem ou da mente poderia implicar na realidade, marcando de forma perturbadora a necessidade do fluxo de vida entre corpo/mente/mundo.

Os argumentos de Pinker sobre a existência de estruturas inatas cerebrais responsáveis para a linguagem como referência podem ser corroborados pelo pensamento de Damásio. O neurologista português descreve uma variedade de sistemas interligados responsável não somente pela produção e processamento da linguagem, mas também pela formação de conceitos, a partir da experiência sensório-motora, e, posteriormente, pela associação entre a linguagem e estes conceitos.

²⁹ Pinker atribui esta conclusão ao neurologista Paul Broca em 1861, afirmando que, desde então, a descoberta tem sido verificada por vários tipos de evidência (PINKER, 2007, p. 305). Damásio também confirma a “ligação entre a linguagem e certas regiões do hemisfério cerebral esquerdo”, atribuindo esta descoberta a Broca (DAMÁSIO, 2000, p. 30).

³⁰ A região do hemisfério cerebral esquerdo, em volta da fissura silviana, que agrupa as áreas que regulam as funções linguísticas.

³¹ Ao mesmo tempo, ele admite que as evidências não sejam totalmente claras, muito menos conclusivas (PINKER, 2007, p. 321).

O cérebro elabora a linguagem mediante a interação de três conjuntos de estruturas neuronais, segundo acreditamos. O primeiro, composto de numerosos sistemas neuronais dos dois hemisférios, representa interações não linguísticas entre o corpo e seu meio, percebido por diversos sistemas sensoriais e motores; ele forja uma representação de tudo o que uma pessoa faz, percebe, pensa ou sente. [...] O segundo, um conjunto menor de estruturas neuronais, geralmente situadas no hemisfério esquerdo, representa os fonemas, suas combinações e as regras sintáticas de ordenação destas palavras em frases. [...] Enfim, o terceiro conjunto, também presente no hemisfério esquerdo, coordena os dois primeiros. Produz palavras a partir de um conceito ou conceitos a partir de palavras (DAMÁSIO, 2004, p. 1-2).

Damásio proporciona uma descrição neurobiológica para apoiar a noção de pensamento e linguagem, confirmando a existência de estruturas inatas que alicerçam não somente a linguagem, mas todo um processo de conceituação fundado na experiência sensório-motor do organismo em relação ao mundo.

1.3.6. Voz e pensamento além do corpo biológico

Além das estruturas inatas do cérebro, poder-se-ia acrescentar as estruturas inatas da nossa anatomia geral, isto é, os órgãos vocais sinalizados no início desta parte, sem os quais a fala e a linguagem não poderiam existir. Linklater coloca bastante ênfase na capacidade vocal inata e nas estruturas biológicas ou “naturais” que fazem parte do desenho comum do corpo humano, o que, porém, não minimiza seu entendimento das dimensões culturais da voz e do corpo.

De acordo com Lakoff e Johnson, a discussão sobre estruturas inatas do cérebro remete ao debate entre racionalismo e empirismo, inclusive, à divisão pressuposta entre homem e mundo e à oposição entre conhecimento inato e processo de aprendizagem.

No entanto, as referências levantadas até aqui apontam caminhos para elaborar novos modos de conceber o corpo que não estejam fundados nas dicotomias tradicionais, permitindo, de acordo com Greiner, começar a entender o corpo como “estrutura física e vivida ao mesmo tempo” (GREINER, 2005, p. 23).

Pinker, por exemplo, apesar da sua busca por estruturas neurais inatas da linguagem, critica a dicotomia entre “herança” e “ambiente” que é presumida em relação ao desenvolvimento da língua.

Aprendizagem não é uma alternativa ao conhecimento inato; sem um mecanismo inato para aprender, a aprendizagem não poderia acontecer desde o início. [...] Há papéis importantes para hereditariedade e ambiente. Uma criança criada no Japão acaba falando japonês; a mesma criança, se for criada nos Estados Unidos, acabaria falando inglês. Assim, sabemos que ambiente é um fator. Se uma criança for

mantida inseparável de um porquinho-da-índia de estimação, enquanto cresce, a criança acaba falando uma língua, mas o porquinho-da-índia, exposto ao mesmo ambiente, não aprende. Assim, sabemos que hereditariedade é um fator (PINKER, 2007, p. 424, tradução nossa).

O propósito de se afirmar a existência dessas estruturas inatas aqui é para entender melhor a relação íntima da voz com a mente. Além dos seus aspectos físicos e emocionais, indicados no início dessa discussão, a fala envolve também processos cognitivos complexos que são regulados por áreas específicas e especializadas do cérebro. Isto faz parte do equipamento biológico da nossa espécie: nascemos com a propensão natural de brincar, experimentar e criar a linguagem. No entanto, não se deve confundir a linguagem com o pensamento, no sentido da nossa capacidade de formar categorias, conceitos e hipóteses. Essa capacidade depende de outras estruturas neurais que possibilitam a formação de imagens sensoriais a partir da interação do organismo com o mundo.

Ao mesmo tempo, porém, a linguagem forma um par íntimo com esse pensamento imagético, fornecendo símbolos fonéticos e construções gramaticais para facilitar a categorização dos conceitos e as relações diversas e complexas que existem entre eles. Também, por meio das mesmas palavras e sentenças podemos estender o conhecimento de um conceito primário para criar relações metafóricas e explicar uma experiência a partir de outra. Além disso, a linguagem pode traduzir as formas imagéticas do pensamento com bastante especificidade, e assim, fornece um meio eficaz de transpor ideias de uma mente para outra, estimulando a proliferação de pensamentos semelhantes entre grupos de pessoas, promovendo o desenvolvimento e a renovação da cultura.

Nesse sentido, apesar dos vários modos de comunicação que existem entre outros animais, a capacidade linguística humana é única.

Pertencemos a uma espécie com uma habilidade extraordinária: podemos formar eventos nos cérebros de outras pessoas com precisão requintada. [...] Essa habilidade é a linguagem. Ao simplesmente fazer barulhos com a boca, podemos fazer com que novas precisas combinações de ideias surjam nas mentes do outro com bastante segurança (PINKER, 2007, p. 1, tradução nossa).

No entanto, apesar de defender a importância dessa habilidade unicamente humana, Pinker ainda duvida da possibilidade de a linguagem englobar a verdadeira complexidade do pensamento.

Qualquer pensamento abrange uma grande quantidade de informação. Mas quando se chega a comunicar um pensamento a outra pessoa, períodos de atenção são curtos e bocas são lentas. Para passar informação à cabeça de um interlocutor, num

período razoável de tempo, o falante consegue codificar em palavras apenas uma fração da mensagem e assim depende que o ouvinte complete a restante. Mas *dentro de uma cabeça particular* as demandas são diferentes. O tempo não é um recurso limitado: diferentes partes do cérebro são conectadas uma com a outra com fortes conexões que podem transferir grandes quantidades de informação com rapidez (PINKER, 2007, p. 72, tradução nossa).

Até aqui, a discussão tem sido bastante focada na questão da linguagem verbal, incluindo referência até à noção ainda mais restrita de “linguagem” de Chomsky. No entanto, refletindo sobre essa observação de Pinker, é importante lembrar os aspectos poéticos da linguagem que tocam esse lugar imagético e verticalizam a comunicação, ampliando a possibilidade da transmissão livre de significados, sentidos e afetos numa diversidade de níveis dentro da mesma abertura de espaço e tempo.

Da mesma forma, destaque-se a importância dos aspectos não verbais da voz, bem como outros recursos da expressão corporal, que fazem parte integral do processo de comunicar essa “grande quantidade de informação” que existe “dentro da cabeça”. Diferentes acentuações, tons de voz, gestos, modos de respirar ou até diferentes estados de tônus muscular, por exemplo, podem dizer respeito a ideias completamente contrárias com nuances diversas, completando e enriquecendo as palavras, mesmo quando se repete o mesmo texto.

Como foi observado no início dessa discussão, sem o corpo não há voz, nem linguagem. Assim, quanto à fala, a transposição de ideias de uma mente para outra não acontece apenas por meio de palavras e sentenças, mas também pela mobilização de todo o sistema emotivo e sensório-motor para fazer “enunciados”.

De acordo com o filósofo russo Mikhail Bakhtin, o enunciado pressupõe a comunicação – pressupõe “o outro” – um ouvinte que assume uma “ativa posição responsiva”, que o falante entende e antecipa (BAKHTIN, 2006, p. 271-272). “Ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas duble o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc.” (Ibid., p. 272).

Nesse caso, o enunciado não pode ser entendido como referência apenas ao significado do conteúdo verbal, pois se relaciona ao contexto da comunicação discursiva, inclusive “a vontade discursiva do falante” que “só se manifesta na escolha de um determinado gênero e ainda por cima na sua entonação expressiva” (Ibid., p. 283). A “entonação expressiva” implica a ativação de todo o sistema sensório-motor para estabelecer o tom certo de acordo com os objetivos do falante como participante ativo na comunicação com o outro.

Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido. Por isso cada enunciado se caracteriza, antes de tudo, por um determinado conteúdo semântico-objetual (BAKHTIN, 2006, p. 289).

A transmissão do pensamento por meio da voz depende do funcionamento eficiente do organismo como um todo, tanto para ouvir, quanto para falar. A transmissão necessita de uma aptidão não somente da linguagem, mas também de todo o aparelho vocal em sua relação inseparável com o resto do corpo, bem como do sistema perceptivo ao escutar o que outras pessoas falam. Mesmo assim, imaginamos que ainda seria possível comunicar apenas uma pequena parte do fluxo incessante de imagens que compõem nosso pensamento.

Nos capítulos a seguir, poder-se-á verificar que a eficácia desse processo de comunicar o pensamento é contemplada como um foco importante no trabalho da Linklater e de Grotowski; no entanto, as propostas pedagógicas dos dois autores abordam outros aspectos até mais profundos da relação entre voz, pensamento e o sentido de si mesmo.

1.4. O corpo que age em cena

1.4.1. A voz como objeto de conhecimento de si

Ao fazer referência à voz como objeto de conhecimento de si, é necessário lembrar que a linguagem só pode existir por meio do corpo: por meio de um ato de escrever ou por meio de um ato de falar, que constitui o foco e interesse dessa pesquisa. No ato de falar, fazemos muito mais do que simplesmente traduzir pensamentos. O enunciado é um modo para nos colocar no mundo, que implica intenções e atitudes emocionais conforme a nossa exploração do ambiente, o qual nos transforma, enquanto é transformado por nós. Falamos para interferir no ambiente, quase sempre para mudar de alguma maneira as pessoas ao nosso redor em relação a nós mesmos. Não falamos simplesmente para falar. Falamos para ensinar um filho, pedir ajuda de um amigo ou seduzir um/uma amante. Por meio da fala chegamos a conhecer nosso mundo e a nós mesmos dentro desse mundo. Dessa forma, além de denotar, traduzir e transpor o pensamento, a voz e a linguagem são assimiladas no processo da construção do sistema conceitual e na elaboração do sentido de *self*.

De acordo com Damásio, o sentido de *self* surge justamente por esse processo de conceituação que implica a formação de imagens sensoriais internas e os relatos do organismo

em transformação (as “narrativas sem palavras”). Como já foi explicitado anteriormente, para Damásio, esses padrões neurais geram representações internas de três coisas no ato de conhecer: o objeto, o organismo e o modo como o organismo modifica e é modificado pelo objeto.

Antes de tudo, o sistema vocal (inclusive a linguagem e a rede de conexões com o sistema emotivo, intelectual e sensório-motor) faz parte do organismo e pode ser profundamente envolvido no modo como esse age em relação a um dado objeto. Por meio das reações emocionais, das mudanças à regulação da respiração e dos ajustes motores do esqueleto e do aparelho fonador, modulações vocais produzem efeitos nas projeções imagéticas contínuas do *proto-self*, embora não tenhamos consciência disso.

Além disso, a voz em si pode ser tomada como objeto. Nesse sentido, a voz deve estar especialmente presente na formação do conceito de identidade, ou seja, na formação do “*self* autobiográfico”, à medida que for registrada na memória autobiográfica.

Anteriormente, foram feitas referências breves aos conceitos de “consciência central” e “consciência ampliada” de Damásio. A consciência central é a percepção da nossa existência que é gerada no momento de conhecer, mas “não ilumina o futuro, e o único passado que ela vagamente nos permite vislumbrar é aquele ocorrido no instante imediatamente anterior” (DAMÁSIO, 2000, p. 33-34). Ao contrário, a consciência ampliada “possui muitos níveis e graus, fornece ao organismo um complexo sentido do self – uma identidade e uma pessoa, você ou eu – e situa essa pessoa em um ponto do tempo histórico individual, ricamente ciente do passado vivido e do futuro antevisto e profundamente conhecedora do mundo além desse ponto” (Ibid., p. 34).

De acordo com Damásio, a consciência ampliada nos permite considerar vários objetos ao mesmo tempo e fazer relações entre eles, mas depende da operação contínua da consciência central em conjunto com o *self* autobiográfico (Ibid., p. 254), que é alicerçado em nossa capacidade de reter memórias. “Momentos fugazes de conhecimento em que descobrimos nossa existência são fatos que podem ser registrados na memória, apropriadamente categorizados e relacionados a outras memórias que concernem tanto ao passado como ao futuro antevisto” (Ibid., p. 223-224). Por meio desse processo surge o *self* autobiográfico, “um agregado de registros dispositivos sobre quem temos sido *fisicamente* e quem em geral temos sido na esfera *comportamental*, juntamente com registros sobre o que planejamos ser no futuro” (Ibid., p. 224, grifo nosso).

Ressalte-se nessa citação a importância dos registros sobre “quem temos sido fisicamente e na esfera comportamental”. Greiner também destaca a centralidade dos processos corporais na proposta de Damásio:

O conceito de si-mesmo, para Damásio, seria a coleção de imagens que representam os aspectos mais constantes do organismo e suas interações com o ambiente e outros seres vivos. [...] Damásio propõe considerar como o âmago de “si-mesmo” a estrutura do corpo (vísceras, estrutura muscular, óssea e outras) e a identidade singular de ação (GREINER, 2005, p. 80).

Assim, a experiência sensório-motora e a ação desempenham um papel importante na construção da subjetividade, o que nos leva a considerações importantes em relação à voz como objeto de conhecimento de nós mesmos.

A voz é uma fonte constante de uma grande quantidade de informação sobre nós mesmos. Podemos ouvir a ressonância da voz no espaço e também dentro do próprio corpo. Ouvimos nossa linguagem e o conteúdo dos nossos discursos e isso pode até nos surpreender, quando a fala nos revela um pensamento do que nem estávamos conscientes, como, por exemplo, num “ato falho”. Além disso, podemos sentir fisicamente a voz vibrando em cavidades distintas e até nos ossos e na carne. Podemos sentir o frio ou o calor do sopro na boca, na garganta e até no fundo dos pulmões. Podemos perceber contrastes de tensão ou flacidez nos músculos da barriga, do peito, do pescoço. Sentimos o movimento da mandíbula e da língua em contato com os dentes e os lábios. “Mastigamos” e “comemos” o texto, como diz Valère Novarina (NOVARINA, 2005, p. 7).³² Degustamos a fala.

E esta voz que ouvimos, sentimos e degustamos nos revela muitas coisas sobre quem somos. A língua afirma a nacionalidade com toda sua história e suas tradições. O sotaque, o dialeto e o uso da linguagem vernácula afirmam nossas raízes regionais e nossas identidades como membros de classes sociais e de outras subculturas, sugerindo por implicação uma diversidade de valores e afiliações definidas. Se tivermos dificuldade de falar ou se a fala for suave, fluente, forte, fraca, doce, esperta, confiante, travada, todas essas qualidades da voz nos representam dados evocativos sobre quem somos em momentos específicos e no decorrer da vida. De diversas maneiras a voz nos define, e, simultaneamente, é definida por quem nós somos.

Dessa forma, também a voz não pode ser separada da cultura. O exemplo clássico de que cada pessoa aprende a língua materna específica do lugar onde nasce em vez de adotar

³² Elaboramos um trabalho criativo com esse texto na experiência prática (ver o Capítulo V).

espontaneamente uma língua alheia indica quanto a voz e a linguagem são formadas pela aprendizagem em ambientes específicos. O sotaque e a linguagem vernácula não são apenas expressões da nossa identidade, mas também são elementos constitutivos da nossa identidade, determinados por um contexto geográfico e sociocultural específico. Nesse sentido, *a cultura se torna corpo* à medida que costumes e normas culturais determinam modos específicos de falar e comportar-se fisicamente, de uma forma tão íntima que esses modos não podem ser diferenciados da identidade pessoal do indivíduo.

Isto é um desafio considerável para o ensino/aprendizagem da voz, pois provocar mudanças na voz significa provocar mudanças em pontos de referência profundamente enraizados no nosso sentido de *self*. Ao mudar esses pontos de referência, pode parecer que estamos mudando a essência de quem somos. Professor de voz, Michael McCallion³³ descreve esse desafio com clareza, quando ressalta:

Nossas respostas habituais [em relação ao sistema vocal] são parte do padrão de comportamento pelo qual conhecemos a nós mesmos. Sempre temos resistência em interferir com o sentido de *self* que estabelecemos: talvez, se interferirmos com ele, não seremos mais aquele *self* e, então, onde estaremos? Quem seremos? Este é um problema que frequentemente desestimula pessoas a fazerem mudanças no modo de usar a voz, porque qualquer mudança radical na voz parece falsa em relação ao sentido de *self*. É uma questão de má representação ou de concepção errônea: o *self* permanecerá seguro, íntegro, mesmo quando mudamos os modos de usá-lo (MCCALLION, 1988, p. 8-9, tradução nossa).

Linklater também se depara com esse problema:

A dificuldade em fazer um trabalho sobre si mesmo é assimilar novas experiências. A maior parte das pessoas tem um investimento considerável em seu condicionamento, porque já os levou a certo ponto em sua vida, que é razoavelmente confiável e seguro (LINKLATER, 1976, p. 31, tradução nossa).

Para Linklater e Grotowski, o ambiente sociocultural não influencia apenas a linguagem que falamos (japonês, inglês, português, etc.), mas o comportamento vocal, em geral. Assim, por exemplo, de acordo com esses autores, a voz é regulada para falar com um tom ou um volume específico, para nos conformar às normas aceitas pela cultura, de acordo com um papel social específico.

Em muitos casos, a aderência a essas normas pode ser desejável, como uma manifestação de valores reais que mostram afiliação com certos grupos, regiões ou tradições. Nesse sentido, diferentes padrões de movimento e fala podem ajudar o indivíduo a crescer e

³³ Michael McCallion (1938-2004) era professor de voz da RADA (*Royal Academy of Dramatic Art*) e autor do livro *The Voice Book* (1988), em que ele apresenta um método de ensino influenciado pela “Técnica Alexander”.

viver de forma saudável dentro da sua cultura e no mundo e devem ser valorizados, renovados e respeitados.

Em outros casos, porém, os padrões de movimento e fala que são gerados de acordo com normas socioculturais podem limitar a evolução do indivíduo e da cultura e podem até ser entendidas como uma forma de “censura”, ou, mais especificamente, “silenciamento”.

1.4.2. Censura e silenciamento: a internalização de relações de poder e submissão

De acordo com Greiner, “há uma capacidade de censura e silenciamento em toda ação e não somente nos casos mais evidentes” (GREINER, 2005, p. 88). Assim, essa autora enfatiza a ideia de que a censura acontece não somente pela operação dos órgãos de poder ou pela violência explícita, mas também por ações cotidianas.

Ontologicamente, [a violência e os atos de censura] estão atados a todas as ações e à gravidade de seus micros movimentos na sociedade. No plano individual surgem nas condições de agenciamento que possibilitam ou não a evolução dos processos perceptivos e cognitivos a partir do relacionamento com o outro, com o mundo e consigo mesmo (GREINER, 2005, p. 89).

Por meio desses processos, começamos a compactuar com a opressão de nós mesmos, controlando e limitando o próprio organismo na concepção e a construção da subjetividade.

Ao considerar alguns dos argumentos de Michel Foucault no contexto da pesquisa atual, é interessante notar que ele identifica o corpo como o *objeto* e também como o *meio* de repressão sociopolítica, de modo que reafirma a ênfase que se está colocando sobre a experiência sensório-motora como fator determinante da construção da subjetividade.

No sistema penal de correção, por exemplo, o prisioneiro é transformado por “exercícios e não sinais: horários, distribuição do tempo, movimentos obrigatórios, atividades regulares, meditação solitária, trabalho em comum, silêncio, aplicação, respeito, bons hábitos” (FOUCAULT, 2012, p. 124), ou seja, pela experiência sensório-motora, pela “disciplina” e pelo “treinamento”, não pela instrução ou comunicação verbal. Por meio desse processo, o sistema penal visa a “uma transformação do indivíduo inteiro – de seu corpo e de seus hábitos, de seu espírito e de sua vontade” (Ibid., p. 121).

Em outras palavras, as condições do meio ambiente são internalizadas, tornando-se corpo. O indivíduo não existe como uma entidade separada do contexto físico e sociocultural e não é alvo apenas de estruturas de dominação externas a ele. Os mecanismos de poder são assimilados pelo indivíduo, tornando-se parte dele mesmo, funcionando como parte do

próprio corpo. Ele se torna “o sujeito obediente, o indivíduo sujeito a hábitos, regras, ordens, uma autoridade que se exerce continuamente sobre ele e em torno dele, e que ele deve deixar funcionar automaticamente nele” (FOUCAULT, 2012, p. 125). Dessa forma, “a disciplina ‘fabrica’ indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos como objetos e como instrumentos de seu exercício” (Ibid., p. 164).

Nesse sentido, Foucault afirma que o poder funciona de modo “positivo” para construir o corpo:

Temos que deixar de descrever sempre os efeitos de poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade, o poder produz realidade; produz campos de objetos e rituais de verdade. O indivíduo e o conhecimento que dele se pode ter se originam nessa produção (FOUCAULT, 2012, p. 185).

De forma semelhante, a autora americana Judith Butler trata especificamente da questão da fala, observando aspectos “produtivos” da censura, colocando que “não é somente restritiva, negativa e ativa em privar sujeitos da liberdade de se expressar em certas maneiras, mas é também formativa de sujeitos e das fronteiras legítimas da fala” (BUTLER, 1998, p. 251, tradução nossa). Butler argumenta que “a censura visa a produzir sujeitos de acordo com normas implícitas e explícitas que governam o tipo de discurso que será legível como o discurso do sujeito” (Ibid., p. 252, tradução nossa).

De acordo com Foucault, o corpo, além de ser o objeto de repressão, é também o meio de repressão. “O indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos” (FOUCAULT, 2012, p. 205). Essa “microfísica de poder” não se manifesta por violência explícita, mas ganha eficácia justamente pela maneira como se esconde e se torna invisível (Ibid., p. 208). Não é aplicada ao indivíduo somente por instituições especializadas como as prisões do Estado, mas também por outras estruturas sociais como escolas, hospitais e ambientes de trabalho. Nesse sentido, a disciplina funciona de forma geral para reforçar desigualdade em relações tradicionais de autoridade e subordinação como, por exemplo, entre professor e aluno, médico e paciente, empregador e empregado. As disciplinas “têm o papel preciso de introduzir assimetrias insuperáveis e de excluir reciprocidades” (Ibid., p. 210).

Nesse sentido, especificamente em relação à fala, pode-se diferenciar entre “censura” que diz respeito ao poder institucional e “silenciamento” que diz respeito ao poder pessoal e relacional.

Quando um sujeito, por meio de comentários ou representações depreciativas, age para ‘censurar’ outro sujeito, aquela forma de censura é conhecida como ‘silenciamento’. ... É o sujeito agora que empunha o poder, não o Estado ou outra instituição centralizada, embora o poder institucional seja entendido e invocado pela pessoa que enuncia as palavras que silenciam. ... Mesmo se o locus de poder se desloque do Estado para o sujeito, a ação unilateral de poder continua o mesmo: poder é exercitado por um sujeito sobre outro sujeito este uso culmina na privação da fala (BUTLER, 1998, p. 254-255, tradução nossa).

Em relação ao desenvolvimento de padrões vocais, poder-se-ia entender que à medida que exploramos vocalmente o meio social, profissional e pessoal, com suas relações de poder implícitas ou explícitas, chegamos a conhecer nossa voz e, por meio da voz, conhecemos a nós mesmos. Como assinala Foucault, “sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa” (FOUCAULT, 2013, p. 9).

Elaboramos uma memória autobiográfica da voz que afirma nossa identidade e torna-se instrumental para o modo com que interagimos com o mundo. Dessa forma, *por meio da voz*, assimilamos como parte do *self* autobiográfico as relações de poder e do nosso papel diante dessas relações, e, por consequência, a consciência ampliada toma como referência esses conhecimentos de si mesmo.

Essa situação pode se tornar extremamente limitadora para a subjetividade à medida que o indivíduo se conhece como “aquele que manda”, ou “o palhaço”, ou “uma pessoa tímida ou humilde” para quem “é melhor ficar em silêncio mesmo”, e que nem consegue falar se não fosse para reafirmar esse conhecimento de si mesmo.

O trabalho vocal, portanto, toma uma dimensão sociopolítica à medida que possibilita a exploração cognitiva, emotiva e sensório-motora da fala, o que significa uma elaboração de novos conceitos de *self* e novos meios de estar no mundo por meio da voz. Essa é uma das propostas centrais de Kristin Linklater que afirma: “liberar a voz é liberar a pessoa” (LINKLATER, 1976, p. 2).

1.4.3. A experiência sensorial como meio de liberação

Se o corpo, ou mais especificamente, a experiência sensório-motora, pode ser o meio de repressão, também, de modo recíproco, pode ser o meio de liberação. Afirmar que o desenvolvimento da voz e do *self* autobiográfico acontece em grande parte sob a influência da cultura não significa que somos apenas vítimas das condições do meio ambiente, formados de modo passivo pelos incentivos de castigo e recompensa, pois somos também os criadores da

cultura. Como já discutido anteriormente, temos capacidades inatas de recursão que, a partir da experiência sensível, possibilitam o reconhecimento e a reorganização consciente de padrões, tanto da sintaxe, quanto da voz e da organização sensório-motora.

Damásio ressalta que o *self* autobiográfico pode ser ampliado e remodelado (DAMÁSIO, 2000, p. 224), mas, mesmo assim, o processo de amadurecimento não é suave, nem consistente. O *self* autobiográfico pode fazer grandes saltos ou endurecer-se e tornar-se mais robusto à medida que a memória autobiográfica é mobilizada ou não (Ibid., p. 227). Para ampliar a concepção de *self* e proporcionar um desenvolvimento libertador da subjetividade, torna-se necessário exercitar a memória autobiográfica em conjunto com a consciência central por meio da exploração de uma diversidade de experiências sensoriais.

Nesse sentido, além das possibilidades que a voz permite ou não de comunicar certos pensamentos, a experiência sonora, motora, intelectual e emocional da voz contribui fundamentalmente para a elaboração de novas concepções de nós mesmos. Não exploramos o ambiente somente pela visão, pelo movimento e tato, mas também pela voz, sobretudo, em relação ao ambiente sociocultural. Pela enunciação, experimentamos e mobilizamos todo o organismo a executar intenções específicas. Na memória gravamos não somente o conteúdo do discurso, mas também as sensações físicas e emocionais da fala, bem como o significado dessas experiências e aquilo que conseguimos transformar ou não, no mundo. Como explicita Linklater:

Hábitos de mente e de músculo desenvolvem-se sob o condicionamento limitado de um único ambiente. Sem condenar o condicionamento inicial, hábitos extremos rígidos serão modificados inevitavelmente, à medida que novos ambientes interiores e exteriores forem explorados (LINKLATER, 1976, p. 145).

De acordo com Damásio, à medida que tomamos consciência de novos objetos a cada instante pela consciência central, essas experiências fugazes são iluminadas pelas experiências gravadas na memória biográfica, o que permite a abstração, a reflexão e a antecipação do futuro (DAMÁSIO, 2000, p. 253). Por esse processo a “consciência ampliada” surge, alicerçada nas ações e enunciados do passado, inclusive as experiências vocais que foram sugeridas anteriormente, dentre outras.

A consciência ampliada, por sua vez, refere-se às capacidades mais complexas da mente humana:

A consciência ampliada permite aos organismos humanos atingir o ápice de suas capacidades mentais, por exemplo, criar artefatos úteis, levar em consideração a

mente de outra pessoa, entender as mentes de uma coletividade, sofrer com uma dor em vez de apenas sentir a dor e reagir a ela, perceber em si mesmo e nos outros a possibilidade da morte, valorizar a vida, construir um senso do bem e do mal distinto do de prazer e dor, levar em conta os interesses de outra pessoa e da coletividade, perceber a beleza em vez de apenas sentir prazer, perceber uma discordância de sentimentos e depois uma discordância de ideias abstratas, o que é a origem do senso de verdade (DAMÁSIO, 2000, p. 253).

A consciência ampliada inclui a capacidade de avaliar o passado e elaborar o futuro para projetar novas ações e novos enunciados e contribuir ativamente para a formação de si mesmo e da cultura. Mas essa capacidade depende do funcionamento do *self* autobiográfico em associação com a consciência central. Como partes integrais desse funcionamento, a voz e a representação interna da fala estão fundamentalmente presentes na construção e no exercício da consciência ampliada e no modo como agimos no mundo até para transformar a cultura.

Por meio dessa discussão, entende-se que o corpo e a cultura formam um sistema complexo, em que imagens, registros sensoriais e informações são transmitidos entre diversas entidades interiores e exteriores ao organismo, contribuindo para o desenvolvimento e o amadurecimento conjuntamente da cultura e do indivíduo participante da cultura. Tudo isso significa que a construção do indivíduo e da cultura acontece por meio do mesmo processo que é justamente a interação do organismo com o ambiente, ou seja, implica um vaivém incessante – um fluxo de informação e energia – entre organismo e mundo que é necessário para a evolução tanto do corpo quanto da cultura.

Nesse fluxo contínuo de vida, a voz humana é um elemento importante que se integra de diversas maneiras ao processo global, não apenas pela tradução e comunicação de pensamentos entre as pessoas. A voz também faz parte da estrutura inata do organismo que conhece, e, ao mesmo tempo, é um objeto de conhecimento, formado em parte pela cultura, e ativo na elaboração da subjetividade e na participação recíproca da construção da cultura.

A sobrevivência tanto do organismo individual quanto da cultura depende dessa transmissão incessante de informações. De acordo com Greiner, “a permanência está na aptidão do vivo para se organizar sempre em relação a algo ou alguém, na tentativa de manter vínculos de naturezas diversas (sonhos, afetos, ideias e assim por diante) e sobreviver” (GREINER, 2005, p. 82).

Nesse sentido, constata-se que Linklater e Grotowski não entendem a condição do corpo como algo estático. Linklater procura a “liberação da voz” e do indivíduo para possibilitar o estabelecimento de novas relações e um novo fluxo de vida entre o indivíduo e outros seres humanos. Nesse sentido, a proposta pedagógica de Linklater e também de

Grotowski, além de formar uma voz que traduza efetivamente os pensamentos, visa transformar o modo como o organismo interage com o mundo.

Conforme essas observações, a voz como objeto autobiográfico é uma fonte contínua de conhecimento sobre nós mesmos, contribuindo para a elaboração do nosso conceito de *self*. É uma maneira importante de interagir com o mundo e contribuir para a construção da cultura, mas de modo recíproco, apesar da existência de estruturas neurais e anatômicas inatas. A voz individual desenvolve-se, portanto, em grande parte, sob a influência da cultura. Isso significa um vaivém contínuo entre corpo e cultura necessário para a sobrevivência dos dois.

1.4.4. Corpomídia e o corpo que age em cena

Até esse ponto, ficam claras algumas limitações da metáfora “o corpo é um recipiente”, que define fronteiras que delimitam como separados o corpo, a mente e o mundo. Foi destacado, mais especificamente, que a voz (inclusive a linguagem) não se encaixa facilmente nessas dicotomias. Sem corpo a voz não existe, mas a voz e a linguagem são ligadas de forma íntima ao sentimento e ao pensamento, a tal ponto de a linguagem, às vezes, ser confundida com o pensamento. Ao mesmo tempo, porém, nossa linguagem, nosso sotaque e os padrões pelos quais modulamos nossas vozes são expressões fundamentais da nossa identidade cultural e social.

A voz é biológica e cultural, inata e construída, parte integrante da mente, da estrutura física do corpo e do mundo, simultaneamente, transbordando e ofuscando as fronteiras entre esses espaços. É um dos principais meios de comunicação entre os homens e as mulheres, possibilitando o compartilhamento de pensamento, conhecimento e valores com bastante especificidade. Assim, a língua é um bem cultural que, por um lado, reflete suas tradições e, por outro, serve para elaborar e transmitir essas tradições. Ao mesmo tempo, a voz depende das estruturas biológicas, físicas e mentais das pessoas que constroem e participam da cultura. Em cena, como na vida, o ator explora esses fatores diferentes de si mesmo, empenhando-se a promover a transmissão de ideias, informação e energia entre eles, o que se entende como “técnica corporal de transmissão”. Greiner descreve a comunicação como um “processo de transmissão entre corpo e ambiente” (GREINER, 2005, p.131).

Nesse processo, Greiner ressalta a importância desse fluxo de imagens, energia e informação.

Para pensar uma dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens e oscilações e recategorizações. A dramaturgia do corpo não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como a sua etimologia propõe, emerge da ação (GREINER, 2005, p.81).

Greiner rejeita a metáfora do corpo como recipiente, e, em colaboração com Helena Katz, ela propõe como mais coerente a metáfora “o corpo é mídia”.

O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão construindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p.130-131).

De acordo com essa visão, os elementos da cultura - a linguagem, os modos de falar, e as normas aceitas de comportamento social, por exemplo, - não podem ser considerados externos ou alheios ao corpo, porque eles se tornam corpo e somente como parte viva do corpo eles se perpetuam. Assim, como mídia, o corpo é operante na proliferação da cultura. Mas, segundo Greiner e Katz, o corpomídia não é passivo nesse processo: não é um simples veículo para conduzir os costumes da cultura, e, sim, simultaneamente, reflete, transforma e provoca, e, dessa forma, por meio da ação e da enunciação desenvolve-se conjuntamente com a cultura que também não fica isolada desse processo de reflexão e transformação.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo alterado por elas continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (GREINER; KATZ, 2001, p.71).

Segundo a Teoria Geral de Sistemas, que será discutida no final desse capítulo, esse processo é contínuo e inevitável; no entanto, sua eficácia é dependente da eficácia do fluxo de informações e energia entre os diversos sistemas do corpo e do ambiente, e, assim, a saúde do organismo e da cultura depende dessas trocas. Nesse sentido, Greiner e Katz propõem:

O objetivo de apresentar o corpo como mídia passa pelo entendimento dele como sendo o resultado provisório de acordos contínuos entre mecanismos de produção, armazenamento, transformação e distribuição de informação. Trata-se de

instrumento capaz de ajudar a combater o antropocentrismo que distorce algumas descrições do corpo, da natureza e da cultura (GREINER; KATZ, 2001, p.73-74).

Refletindo sobre essa teoria, entende-se que a técnica do ator depende da percepção da existência das infinitas ligações entre os diversos sistemas do corpo e da cultura. Diante disso, torna-se necessária a capacidade de organizar-se para otimizar a transferência de energia, ideias e informação entre esses sistemas para executar ações efetivas para o desenvolvimento da cultura e de si mesmo como integrante da cultura. É importante ressaltar que isso não significa apenas a transmissão de significados:

A comunicação não pode ser restrita a significados. Afinal, nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório-motor e nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido de movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia (GREINER, 2005, p.133).

Assim, quando falamos da “transmissão de energia e informação”, referimo-nos tanto à transmissão de energia física (mecânica, elétrica ou sonora, por exemplo), quanto à transmissão de ideias, críticas e reflexões, e, além disso, à troca de imagens, sentimentos, memórias, emoções e afetos. Essa transmissão de vida acontece também tanto entre os sistemas do corpo, quanto entre esses sistemas e os sistemas do meio ambiente.

Por causa dessa troca fluida e contínua, não existe uma divisão entre corpo e cultura. O meio técnico do ator é o próprio corpo. Com o corpo, ele age em cena. A apresentação pública, os ensaios e todo o processo criativo são catalizadores. Por meio da experiência sensório-motora no teatro, orientada pelo objeto específico da montagem, o ator encontra a possibilidade de exercitar sua memória biográfica no *hic et nunc* da consciência central para ampliar e remodelar sua própria identidade e a identidade da sua cultura. Isto é o que estamos chamando a “técnica corporal de transmissão”.

1.5. A técnica do ator: uma técnica corporal de transmissão

1.5.1. As “técnicas corporais” de Marcel Mauss

As noções do corpo e da voz discutidas até aqui têm ramificações importantes, quando se abordam o modo como a técnica é adquirida e a definição de uma noção de “técnica do ator”. Pode-se iniciar essa discussão sobre “técnica”, observando-se que esse termo não se refere apenas a habilidades especiais ou modos de manipular um instrumento, como defende o antropólogo francês Marcel Mauss (MAUSS, 1974, p. 217).

No livro, “Sociologia e Antropologia”, Mauss mostra que existe uma multiplicidade de técnicas corporais, ou seja, “maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (Ibid., p. 211). Pela comparação de diferentes culturas, o antropólogo francês observa que há variações no modo como diferentes atos são realizados, até os mais básicos ao ser humano, como, por exemplo, o ato de dormir, de andar e até de copular (Ibid., p. 223-233). Assim, não são atos “naturais”, mas “adquiridos” (Ibid., p. 216). Sua noção das técnicas corporais, portanto, é abrangente, sugerindo que todas as atividades humanas são adquiridas e realizadas por meio de uma forma técnica; assim, entende-se a noção de “técnica” como *um modo particular do corpo se organizar para fazer algo*. De acordo com Mauss, “devemos lidar com as técnicas corporais. O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e, ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo.” (Ibid., p. 217)

Uma questão importante para Mauss é que essas técnicas são adquiridas pelo contexto sociocultural no qual a pessoa vive: “cada sociedade tem hábitos que lhes são próprios” (Ibid., p. 213) que são transmitidos pelas “educações, as conveniências e as modas” (Ibid., p. 214). Em relação a esses modos de aprendizagem, Mauss enfatiza a importância da “imitação prestigiosa”.

A criança, como o adulto, imita os atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridades sobre ela. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestada a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros. É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado todo o elemento social. (MAUSS, 1974, p. 215)

Para entender melhor a inter-relação entre o corpo e a cultura, é importante ressaltar a discussão anterior de que o corpo não é apenas um receptor passivo desses códigos culturais. À medida que os códigos são introjetados, o corpo se torna um novo ponto de referência, participando da reprodução e perpetuação das formas culturais da sua sociedade. Assim, cada pessoa é aprendiz e educador das técnicas corporais da sua cultura.

Mauss enfatiza especialmente o caráter social das técnicas corporais; no entanto, é importante realçar que, apesar disso, ele defende um “tríplice ponto de vista, o do ‘homem total’”, levando em consideração tanto os fatores biológicos e psicológicos, quanto os fatores sociais (MAUSS, 1974, p. 215). “O todo, o conjunto, é condicionado pelos três elementos indissoluvelmente misturados,” (Ibid., p. 215).

Além da influência do ambiente sociocultural, as particularidades das técnicas corporais de cada indivíduo serão determinadas também por questões biológicas e psicológicas. Além das diferenças entre culturas, Mauss observa diferenças de técnicas entre homens e mulheres, entre pessoas de diferentes idades e entre pessoas de diferentes classes econômicas. Afirma também que a técnica de cada pessoa varia de acordo com as condições específicas da sua aprendizagem, concluindo que “convém estudar todos os modos de treinamento, de imitação e, em particular, essas maneiras fundamentais que podemos chamar de modo de vida, o *modus*, o *tônus*, a ‘matéria’, as ‘maneiras’, o ‘jeito’” (Ibid., p. 221).

Uma questão importante a ressaltar é que a técnica aprendida anteriormente exerce uma influência sob a aprendizagem posterior. Dessa forma, a experiência sociocultural do indivíduo deixa uma marca na organização sensório-motora do corpo. Mauss observa, por exemplo, “como um giro da mão é lentamente aprendido”, quando tratava dos soldados ingleses aprendendo a cavar com pás francesas na Primeira Guerra Mundial (Ibid., p. 213).

Reconhecemos à primeira vista um muçulmano piedoso: mesmo que ele tenha garfo e faca nas mãos (o que é raro), fará o possível e o impossível para servir-se apenas com a mão direita. Ele não deve tocar jamais a comida com a mão esquerda, nem em certas partes do corpo com a direita. Para saber por que ele fez este gesto e não aquele outro, não basta nem a fisiologia nem a psicologia da dissimetria motriz do homem; é preciso conhecer as tradições que lhe impuseram (MAUSS, 1974, p. 221).

As técnicas aprendidas para executar os atos mais básicos do nosso cotidiano formam, portanto, o repertório dos nossos padrões sensório-motores. Essas técnicas corporais desenvolvem-se não apenas por processos físicos, mas também psicológicos e socioculturais.

1.5.2. A técnica do ator

O que significa, então, “técnica” ou “técnicas corporais”, quando se busca definir “técnica do ator”? Existem diversas técnicas, em que a aprendizagem de habilidades específicas e proezas é mais marcada, como no balé ou na mímica clássica, por exemplo. Em relação a isso, observa-se que o próprio Mauss contempla a “dança” na sua “enumeração biográfica das técnicas corporais” (Ibid., p. 227-228). Não sendo, porém, uma forma codificada, o trabalho cênico pode exigir habilidades específicas que talvez não fossem necessárias na vida cotidiana como, por exemplo, a habilidade de usar a voz com maior volume ou de ampliar um gesto para poder usá-lo para comunicar-se conscientemente com um grupo de pessoas. Essas habilidades podem variar de acordo com o estilo do teatro, exigindo uma técnica mais próxima ou mais distante de uma organização cotidiana do corpo. Mas, como já foi visto, de acordo com a noção das técnicas corporais de Mauss, até na organização cotidiana do corpo constata-se uma técnica que tem sua própria forma aprendida pelo contexto sociocultural.

Nesse sentido, pode-se concluir que a técnica em cena é inevitável e que a “técnica do ator” é essencialmente uma “técnica corporal”, ou, para enfatizar a formulação já anteriormente proposta: um modo particular do corpo se organizar para fazer algo. Mesmo que o ator queira trabalhar sem recorrer a uma linguagem ou estilo específico, ou mesmo rompa conscientemente convenções estabelecidas de atuação, ele não pode negar a realidade do seu próprio corpo, com seus padrões de movimento e fala que foram adquiridos pela convivência com a sociedade e a cultura das quais ele faz parte.

O significado dessa base de padrões técnicos, produtos da interação entre corpo e cultura, não deve ser subestimado. Esses formam a matriz sensório-motora do ator, e, assim, terão uma influência sobre qualquer outra técnica que desenvolva para seu trabalho cênico, ao longo da vida. Essa é uma questão central para nossas duas referências primordiais que investigam estratégias diversas para lidar com alguns aspectos limitadores dos padrões reforçados pelo histórico físico, psíquico e social do ator.

O ofício do ator vai além da execução simples de movimento e de fala em cena, sejam habilidades de grande proeza, por um lado, ou simples reproduções da vida cotidiana, por outro. Como se pontuou na discussão anterior, a técnica do ator tem uma dimensão mais complexa. Para entender essa dimensão, é necessário aprofundar a noção da função do teatro e a função do ator como artista, de acordo com as questões que já foram levantadas.

Os diversos processos internos do corpo não são separados, mas acontecem sempre em relação um com o outro e do mesmo modo esses processos não estão separados daqueles do ambiente físico e cultural. Os diversos elementos do organismo humano estão num processo de mudança constante entre si, sempre provocando transformações nos demais elementos, ao mesmo tempo em que também estão sendo transformados por esses elementos.

O teatro, então, é uma situação cultural organizada que tem a potencialidade de funcionar como catalizador nesse processo de transferência de informações físicas, cognitivas, afetivas, sociais e culturais. Nesse contexto, o corpo que age em cena se torna um ponto focal, ou seja, uma interface para a transmissão de sentimentos, ideias e códigos socioculturais, dentre uma diversidade de outros corpos, participantes do ambiente teatral, por exemplo, os outros atores em cena e as pessoas presentes na plateia. Além disso, o corpo em cena estabelece ligações com várias outras pessoas, diretores, produtores e outros artistas envolvidos em todo o processo criativo.

No teatro, o ator experimenta uma multiplicidade de experiências vivenciadas ao longo de todo o período de criação e ensaio, refletindo diferentes pensamentos e atitudes de vários outros artistas. Pelas marcações de movimento e fala, ele estabelece ligações com o autor também e com os significados histórico-culturais do texto, tais como comentários críticos, acadêmicos e políticos. Assim, o ator/corpo que trabalha com um texto de Shakespeare, por exemplo, revive processos corporais de um homem de outro momento da história sociocultural ocidental, trazendo para o presente experiências, ideias e atitudes de outra época. Ao mesmo tempo, o corpo em cena carrega todas as marcas do seu mundo social atual e da sua própria história biológica, psicológica e cultural.

Quando pratica suas técnicas corporais em cena, o ator busca organizar os processos internos do seu organismo para facilitar e intensificar a inter-relação entre diferentes elementos. Ele usa a memória e a imaginação para provocar mudanças nos processos motores, fazendo, ao mesmo tempo, ajustes na organização física desses processos para criar movimentos, gestos e enunciados mais eficazes para provocar mudanças no ambiente e voltar a estimular seus próprios processos psíquicos. No entanto, esses processos “internos” nunca são apenas internos: a memória e a imaginação são formadas pelas experiências vividas no mundo e o sistema sensorio-motor reflete e recria o ambiente sociocultural do corpo; as marcações de movimento e fala são produtos de um processo coletivo entre ator, diretor, autor e outros artistas; ações e enunciados não são feitos por si mesmos, mas têm o propósito de provocar e transformar outras pessoas, como reação ao estado do mundo entorno. O corpo

que age em cena é provocado pelos outros participantes do ambiente teatral e assim desenvolve-se um processo de ajuste constante, mesmo na recriação de material cênico marcado anteriormente e definido com alta precisão.

Ao estabelecer essas ligações, a experiência teatral que surge é mais do que a soma desses elementos diversos referidos. Por “ligação”, entende-se a “*transmissão*” de informações entre os elementos: de ideias, conhecimentos, sentimentos e códigos socioculturais, de energia física e emocional. Ao facilitar a transferência dessas formas de informação e energia, o ator intensifica a potencialidade que cada elemento tem para provocar mudanças nos demais elementos, e, assim, perpetuar-se nos outros. Ao mesmo tempo, aumenta o fluxo vital que cada elemento recebe, proporcionando novos estímulos que ressignificam experiências vivenciadas e renovam sua própria existência.

A experiência teatral promove, portanto, a transcendência dos elementos constituintes de si mesmo, chegando a ser muito mais do que a soma das suas partes. Essa proposição, porém, não deve ressoar como algo efêmero ou inalcançável. Nada mais é do que uma realização eficaz de processos naturais e culturais que estão sempre em andamento. Pode acontecer por meio de uma simples e verdadeira troca de sentimentos ou um sorriso ou um apertar de mãos entre duas pessoas, que afirma a existência da outra, da condição humana comum e de tradições culturais compartilhadas. No entanto, a eficiência da transmissão de informações entre essas pessoas depende da sua abertura à experiência, e assim, chega-se à essência da técnica do ator. Nesse processo em que o corpo em cena representa uma interface importante para a condução de informações entre uma multiplicidade de elementos físicos, psicológicos e culturais, a “técnica do ator” constitui uma “técnica corporal de transmissão”.

É uma técnica corporal, no sentido que se refere ao corpo do ator, lembrando que o corpo é entendido como o “primeiro meio técnico do homem” (MAUSS, 1974, p. 217). Ou seja, o corpo é o único meio pelo qual o ator pode assumir uma responsabilidade ativa e consciente para estimular a transferência de ideias, energia e afetos no ambiente teatral. Esse corpo é uma junção de diferentes processos físicos, psicológicos e socioculturais que acontecem interna e externamente ao seu organismo biológico. Sua técnica corporal, então, implica um conhecimento de todos esses processos e modos como interagem.

A técnica do ator é uma técnica de “transmissão”, no sentido de que o ator/corpo busca modos de se organizar para abrir e intensificar o trânsito de informações entre os diversos elementos da experiência teatral. É “a função transmissiva” da técnica do ator.

Essa técnica, ou seja, esse “modo do corpo se organizar” não pode ser fixo em padrões ou códigos fechados. No sentido que se está discutindo aqui, o modo como o corpo precisa organizar-se para otimizar a transmissão de energia e informação entre o ambiente e si mesmo muda constantemente de acordo com as transformações constantes no sistema global. Assim, a “técnica corporal de transmissão” diz respeito à capacidade de se reorganizar continuamente de acordo com as necessidades de cada instante: não é algo estático e fechado. É uma técnica de percepção, ajuste e transformação incessante, que alimenta a si mesmo à medida que a otimização das ligações também melhora a habilidade de perceber, responder e provocar novas condições entre ambiente e organismo. Nesse processo, meio e fim se confundem, num processo contínuo de coevolução, do qual, do ponto de vista do indivíduo, o corpo é o meio.

Nesse sentido, a noção da “técnica do ator” pode ser resumida como uma “técnica corporal de transmissão”. A noção de técnica e as noções de corpo e voz discutidas, ao longo desse capítulo, facilitarão o entendimento de certas ideias tanto na obra de Linklater, quanto de Grotowski. Em particular, nos capítulos seguintes, essa discussão inicial iluminará conceitos-chave como “a voz natural” e a “organicidade”, bem como propostas metodológicas de “remover bloqueios” no trabalho artístico/pedagógico com o ator. De modo recíproco, o estudo das obras desses dois autores levantará novas considerações para contribuir ao aprofundamento dessa noção da “técnica do ator” ao longo da tese.

1.5.3. A técnica corporal de transmissão em termos sistêmicos

Com o intuito de entender melhor a noção da técnica do ator e as relações entre pensamento, percepção, motricidade e ambiente sociocultural, utilizou-se a Teoria de Sistemas, entendendo o corpo que age em cena como um sistema complexo. Essa descrição é coerente com as conclusões da primeira parte da discussão, considerando que a ciência de sistemas proporciona uma série de termos e conceitos que esclarecem o modo como diferentes processos corporais e ambientais se relacionam, destacando, ao mesmo tempo, a importância dessas ligações, reforçando e esclarecendo a noção da “técnica do ator” que é proposta nessa tese.

A ciência de sistemas como uma área de estudo surgiu no século passado, principalmente, depois da publicação do livro *General Systems Theory (Teoria Geral de Sistemas)* do biólogo Ludwig van Bertalanffy, na década de 30. Embora essa teoria tenha

surgido da área da biologia, hoje o estudo de sistemas é uma área de conhecimento autônoma, na qual se desenvolvem conceitos e teorias transdisciplinares. É um estudo que se propõe a investigar as propriedades gerais, comuns a qualquer sistema, seja físico, biológico, social ou de qualquer outro tipo. A proposta é justamente o desenvolvimento de um conceito abrangente de “sistema” que pode servir como uma ferramenta analítica em diversas áreas de estudo, inclusive as artes, o que justifica a sua utilização nesse trabalho.

A definição de “sistema”, de Mário Bunge, leva em consideração o “ambiente” onde o sistema se situa.

Qualquer que seja o seu reino – conceitual ou concreto – um sistema pode ter uma composição definida, em ambiente definido e uma estrutura definida. A composição de um sistema é um conjunto de seus componentes; o ambiente, o conjunto de itens com as quais está vinculado; e a estrutura, as relações entre seus componentes bem como entre eles e o ambiente (BUNGE, 1979, p. 4).

Ou seja, de acordo com Bunge, um sistema é definido por seus componentes, o ambiente em que se situa e as relações entre os componentes, inclusive as relações entre os componentes do sistema em si e também entre o sistema e seu ambiente. Nesse caso, a relação com o ambiente faz parte da essência do sistema: não podemos entender o sistema sem entender sua relação com o ambiente. Observe-se, então, que essa definição de sistema é coerente com nossa concepção de corpo, que enfatiza a importância da relação entre elementos internos (como, por exemplo, os processos cognitivos e psicológicos e o funcionamento do sistema sensório-motor) e a relação destes com o ambiente natural e sociocultural.

De acordo com o pensamento das ciências de sistemas, o mundo, o universo, tudo é composto por sistemas que existem numa relação de codependência, um com o outro. Acontece uma troca de informação contínua entre os elementos de cada sistema e entre cada sistema e os sistemas no seu entorno. Dessa maneira nosso mundo está num estado de mudança contínua à medida que cada elemento de cada sistema, de cada subsistema transforma os demais subsistemas e, de modo recíproco, é transformado pelos mesmos. De acordo com Jorge Albuquerque de Vieira, “a realidade é formada por sistemas abertos, tal que a conectividade entre seus subsistemas, com o consequente transporte de informação, gera a condição em que cada subsistema é mediado ou vem a mediar outros” (VIEIRA, 2008, p. 29). Nesse sentido, quando se fala da função “transmissiva” da técnica do ator, entende-se que serve a “transporte de informação” entre subsistemas, que é fundamental para a “sobrevivência” ou a “permanência”, do sistema como um todo.

A “permanência” é o primeiro dos três “parâmetros sistêmicos” que Vieira apresenta como “básicos ou fundamentais”, que ele distingue dos parâmetros “evolutivos” (VIEIRA, 2008, p. 32). Ele descreve os parâmetros sistêmicos como “aquelas características que ocorrem em todos os sistemas, independentemente da natureza particular de cada um, ou seja, traços que encontraríamos tanto em uma galáxia quanto em uma sinfonia, por exemplo” (Ibid., p. 31). A seguir, a apresentação desses parâmetros.

a) Parâmetros sistêmicos básicos ou fundamentais

Os parâmetros básicos ou fundamentais são “aqueles que todo e qualquer sistema possui, independentemente de processos evolutivos” (Ibid., p. 32). Segundo Vieira, esses parâmetros são três: permanência, ambiente e autonomia. Desses, ele propõe que a “permanência”, às vezes, chamada “sobrevivência”, seja o parâmetro que “parece ser o mais fundamental de todos”, (Ibid., p. 32)

‘Todas as coisas tendem a permanecer’. [...] As coisas ou objetos, a partir do momento em que se tornam existentes, ‘tentam’ durar, tentam permanecer. O equivalente em Biologia seria o termo, vagamente empregado por vezes, ‘sobrevivência’; diz-se que os seres vivos possuem um ‘instinto de sobrevivência’. (VIEIRA, 2008, p. 32)

Qualquer sistema, então, trabalha para se manter num processo de “sobrevivência” ou “permanência”. A transferência de energia e informação entre subsistemas é essencial a esse processo. É fundamental insistir que essa transferência não acontece apenas internamente: acontece internamente ao sistema, entre seus próprios subsistemas e acontece também externamente entre seus subsistemas e os subsistemas do meio ambiente.

É importante esse processo de transferência de energia e informação em relação ao corpo: além de ser inevitável, esse processo que faz com que o corpo seja inseparavelmente ligado ao contexto sociocultural é necessário para a sobrevivência do sistema e a qualidade da comunicação entre subsistemas relaciona-se à saúde do sistema como um todo.

Ressalte-se a importância da função transmissiva da técnica do ator. Por meio da transferência de códigos socioculturais, a pessoa é formada de acordo com os costumes do seu tempo e lugar histórico. Mas esses códigos não são recebidos de forma passiva, eles são integrados com os demais subsistemas do corpo, sendo elaborados e desenvolvidos pelo próprio organismo que também participa da construção e da perpetuação da cultura. Nesse sentido, inclusive, pode-se pensar no corpo humano como um subsistema do sistema maior

que é a cultura. Nem corpo, nem ambiente ficam estáticos, mas mudam e provocam mudanças, constantemente, um no outro, por meio da transferência de energia e informação que é essencial para a sobrevivência de ambos.

Enfatizando novamente a importância desta troca para a permanência do sistema, Vieira alerta:

É no sistema ambiente que encontramos todo o necessário para trocas entre sistemas, desde energia até cultura, conhecimento, afetividade, tolerância, etc., ‘estoques’ necessários para efetivar os processos de permanência. [...] O que é observado é que todos os sistemas parecem ser abertos em algum nível; sistemas que tendem ao isolamento e perdem contato com o ambiente tendem à morte... (VIEIRA, 2008, p. 33-34)

Vieira apresenta o “ambiente” como o segundo parâmetro sistêmico básico. Ele destaca a importância desse segundo parâmetro, explicando como um sistema “internaliza” informações do ambiente, que é necessário para promover o terceiro parâmetro básico, a “autonomia”.

Como resultado da interação entre o sistema e o seu ambiente, trocas energéticas e entrópicas levam o sistema a internalizar informações, desde diversidade material e energética (os níveis de energia de um átomo; reservas de vitaminas ou gorduras em sistemas vivos, etc.) até diversidade sgnica (conhecimento, competência, talento, etc.) de vários tipos. À medida que a internalização ocorre, uma espécie de ‘estoque’ é gerado no sistema. É a chamada Autonomia (VIEIRA, 2008, p. 34).

Com essas referências ao processo de “internalização” e à geração de “estoques” de informações, Vieira passa a discutir o terceiro parâmetro básico, a “autonomia”, apontando as razões pelas quais a comunicação com o ambiente é tão fundamental para a permanência do sistema.

Os estoques, além de garantirem alguma forma de permanência ou sobrevivência, acabam por ter um caráter histórico, gerando o que podemos chamar ‘função memória’ do sistema. Uma função memória conecta o sistema presente ao seu passado, possibilitando possíveis futuros. [...] Em sistemas complexos ela pode surgir exatamente como o significado a que estamos habituados, como na memória de um ser humano, um complexo processo cerebral e celular (VIEIRA, 2008, p. 33-34).

Em resumo, Vieira conclui sua discussão sobre os parâmetros sistêmicos básicos da seguinte forma:

[...] sistemas ‘necessitam’ sobreviver, sob a imposição da termodinâmica universal; para isso, ‘exploram’ seus meios ambientes, ‘trabalhando’ os ‘estoques’ adequados a

essa permanência. Podemos dizer que há assim uma certa hierarquia entre os 3 parâmetros básicos: primeiro, a permanência; ela é efetiva através do meio ambiente, com a consequente elaboração de autonomia, incluindo aí a memória ou o hábito (VIEIRA, 2008, p. 35).

b) Parâmetros sistêmicos evolutivos

Depois de discutir os parâmetros sistêmicos básicos, Vieira apresenta os parâmetros sistêmicos evolutivos. Ele explica que tais parâmetros são “aqueles que surgiram ao longo da evolução, com o passar do tempo, podendo estar presentes em um sistema e não em outro, ou ainda, podendo não estar presentes em um determinado sistema, mas podendo vir a emergir no mesmo em algum tempo futuro” (Ibid., p. 32).

O autor apresenta sete desses parâmetros evolutivos: composição, conectividade, estrutura, integralidade, funcionalidade, organização e complexidade.

A “composição”, expõe Vieira, consiste nos elementos que compõem o sistema (Ibid., p. 36). A “conectividade” se refere à capacidade que esses elementos têm para estabelecer relações ou conexões. Conexões são definidas como “relações físicas, eficientes de tal forma que um elemento (agente) possa ativamente agir sobre outro (paciente), com a possibilidade de mudança de história dos envolvidos” (Ibid., p. 37). Observe-se que a “conectividade” refere-se à “função transmissiva” da técnica do ator.

Vieira destaca que, em sistemas complexos, a conectividade pode ter um caráter seletivo, onde o sistema acolhe umas informações e rejeita outras, de acordo com as necessidades de sobrevivência. Nesse caso, ele observa que:

[...] as conexões podem ser de três tipos: as ativas (aquelas que permitem o transporte efetivo de algum tipo de informação); as indiferentes (aquelas que se comportam de forma indiferente ao transporte de algum tipo de informação); as opostas ou contrárias (aquelas que bloqueiam o transporte de algum tipo de informação). Notar que, em sistemas complexos, uma mesma conexão pode executar os três papéis, de acordo com a informação envolvida (VIEIRA, 2008, p. 37-38).

Considerando esse parâmetro sistêmico em relação à função transmissiva do ator, entende-se que não existem padrões fixos para as ligações entre subsistemas, e, assim, podem ser organizados de tal maneira que permitem ou bloqueiam a transferência de algumas informações. Esse parâmetro, então, relaciona-se à qualidade da comunicação entre subsistemas e a possibilidade de haver bloqueios de certas ligações é uma questão importante que será retomada nos próximos capítulos.

O terceiro parâmetro evolutivo que Vieira discute é a “estrutura”, que se refere ao número de conexões estabelecidas no sistema (VIEIRA, 2008, p. 38). Considerando os dois parâmetros juntos, a conectividade e a estrutura, percebe-se que não são todos os elementos que formam ligações entre si e nem todas as ligações transportam todas as informações. Nesse caso, a qualidade da comunicação depende da organização específica dessas ligações no contexto de um dado sistema, e é nesse sentido que a organização “eficiente” é considerada como a essência da técnica do ator. O parâmetro sistêmico “organização” é apresentado, a seguir, logo após o parâmetro “integralidade”.

O parâmetro “integralidade” se refere à maneira como os elementos se conectam. A princípio, qualquer elemento de um determinado sistema pode fazer conexões com qualquer outro elemento do sistema. Vieira explica que sistemas complexos, compostos por um grande número de elementos, se organizam “de modo a não conectar todos os elementos entre si”, o que faria o sistema muito rígido para sobreviver (Ibid., p. 39). O que tende a acontecer nesses casos é a formação de ‘subsistemas’, o que permite a conexão entre elementos que compartilham certas propriedades, com a conexão subsequente do subsistema com outros subsistemas. Isso permite um número menor de conexões no total, necessárias para a sobrevivência do sistema. Segundo Vieira, “a integralidade é exatamente o parâmetro que exprime essa configuração por meio de subsistemas,” (Ibid., p. 39).

Funções específicas de diferentes elementos do corpo podem ser entendidas como subsistemas, como o sistema nervoso, o sistema vocal e sistemas cognitivos, por exemplo. Cada um é organizado para cumprir funções específicas, mas não existem desvinculados um do outro. Para focalizar, portanto, uma discussão ou uma experiência prática, pode-se eventualmente fazer referência a um único elemento do corpo como subsistema, porém não se deve perder de vista que este subsistema é ligado ao sistema maior, e, assim, o funcionamento interno sempre acontece em relação ao funcionamento geral do sistema.

É importante lembrar que o corpo não é composto por apenas elementos fisiológicos, mas também por elementos psíquicos e socioculturais. Assim, por exemplo, estoques emocionais, conhecimentos formais e esquemas conceituais são também subsistemas que fazem parte do corpo como sistema.

Os subsistemas que se formam dessa maneira podem ser considerados “sistemas” propriamente ditos e, assim, compartilham propriedades particulares e podem emergir para servir funções específicas dentro do sistema maior. A “funcionalidade” é o parâmetro

evolutivo que se refere a esta capacidade de desenvolver subsistemas com funções específicas (VIEIRA, 2008, p. 40).

O parâmetro “organização” pertence aos sistemas com um alto nível de complexidade e tem a ver com sua “coerência”.

[...] se um sistema, a partir de uma determinada composição, desenvolve sua conectividade, tornando-se progressivamente estruturado, com integralidade e funcionalidade, ele é dito organizado. A organização é uma forma elaborada de complexidade, sendo que no momento é a mais elevada que conhecemos. [...] Vemos que a organização fala das relações que definem o sistema como um todo, enquanto que a estrutura se refere a relações localizadas. Por consequência, esta última está próxima do conceito de Coesão, enquanto que a primeira refere-se à Coerência sistêmica (VIEIRA, 2008, p. 40).

Para explicar a diferença entre a “coesão” e a “coerência” e para ilustrar melhor a importância do parâmetro “organização”, Vieira faz um paralelo com a Linguística: “coesão e estrutura aproximam-se, em Linguística, da ideia de Sintaxe. Coerência e organização aproximam-se da Semântica. É a coerência sistêmica que dá sentido às partes, constituindo o *substratum* de toda significação, logo da dimensão semântica” (Ibid., p. 40-41).

Nesse sentido, quando se fala da técnica do ator como uma “técnica corporal de transmissão”, refere-se à habilidade do ator/corpo organizar as ligações entre os elementos que lhe pertencem como sistema (físico, psíquico e sociocultural) para facilitar e intensificar o transporte de informações entre esses elementos. Adiante, se analisará a importância da “organização” ou da “organicidade” nas obras de Linklater e Grotowski.

O último parâmetro evolutivo que Vieira apresenta é a “complexidade” que, segundo ele, é o parâmetro mais difícil de definir com rigor. Ele alerta que a complexidade é ligada a cada um dos outros parâmetros, de diferentes formas (Ibid., p. 41). É relacionada, por exemplo, à “composição”, sendo que um maior número de elementos representa um maior grau de complexidade (Ibid., p. 36); mas também é relacionada à “conectividade”, quando sistemas mais complexos demonstram a capacidade de selecionar as informações mais úteis para a sobrevivência (Ibid., p. 37). Vieira lamenta:

O que podemos observar é um crescendo na dificuldade de definir com rigor lógico os parâmetros sistêmicos. Essa dificuldade é maior quando chegamos ao nível da organização. [...] Quando falamos em complexidade, a dificuldade é muito maior. Vimos que em todo processo de emergência sistêmica, desde as condições de permanência que irão permitir o sistema a partir de uma composição básica até a organização, a complexidade está sempre presente. Ela não se prende a nenhum parâmetro e comparece com várias faces (VIEIRA, 2008, p. 41).

Dessa maneira, Vieira resume o conceito de sistema e os parâmetros sistêmicos. Em relação à noção de corpo e voz, esse conceito reforça a ideia de que a mente não é algo separado e distinto, mas apenas um elemento numa complexa rede de subsistemas corporais e ambientais. Reforça a noção do corpo como entidade multidimensional, enfatizando que a troca de informações com o ambiente – natural e sociocultural – é necessário para a sobrevivência do corpo como sistema.

Ao refletir sobre o corpo em termos sistêmicos, entendemos a importância do teatro e do ofício do ator como fenômenos que proporcionam uma intensificação da transferência de informações entre corpos, num contexto sociocultural. Assim, o ator em cena entra num processo intensificado de comunicação entre os subsistemas do próprio corpo e o ambiente, incluindo as outras pessoas presentes, artistas ou espectadores, elementos do espaço e também do tempo histórico. Dessa maneira, a “técnica do ator” como uma “técnica de transmissão” constitui-se não apenas como comunicação simbólica (sem negar a importância desse nível de comunicação), mas como um processo de comunicação que acontece numa complexa diversidade de níveis fisiológicos, psicológicos e socioculturais. Do ponto de vista do ator, o meio dessa comunicação é o corpo, e, assim, definimos a técnica do ator como uma “técnica corporal de transmissão”. Vamos agora detalhar esta técnica com referência às obras de Linklater e Grotowski.

CAPÍTULO II - VOZ NATURAL E ORGANICIDADE: A TÉCNICA CORPORAL DE TRANSMISSÃO NAS OBRAS DE LINKLATER E GROTOWSKI.

E o Verbo se fez carne e habitou entre nós,
cheio de graça e de verdade, e vimos a sua glória,
glória como do unigênito do Pai.

Evangelho Segundo João 1:14.

Neste capítulo, será trabalhada a obra de Linklater, ao mesmo tempo em que se fará uma comparação de alguns pontos fundamentais da sua obra com a de Grotowski. Será desenvolvida uma análise, principalmente, dos conceitos de “voz natural” na obra de Linklater e de “organicidade” na obra do mestre polonês, observando que esses conceitos são fundados em uma visão semelhante à do corpo, cuja concepção foi discutida no capítulo anterior.

Nesse contexto, pode-se constatar que Linklater, tanto quanto Grotowski, busca uma unidade entre os diversos elementos do organismo e do ambiente. Partindo do pressuposto de que uma “separação” literal entre corpo e mundo é impossível, a concepção de “unidade”, para os dois autores, refere-se à transmissão efetiva de energia e informação entre os diversos elementos do sistema global. Isto necessita da elaboração de processos metodológicos via negativa para eliminar bloqueios que diminuem a eficácia da função transmissiva da técnica do ator.

2.1. Kristin Linklater: a voz natural

2.1.1. A obra de Linklater: uma breve introdução

Em vários sentidos, a abordagem pedagógica de Linklater pode ser entendida como uma forma de educação somática que visa ao melhoramento da eficácia do sistema vocal, enfatizando a relação inseparável entre voz, mente e estrutura física. Não significa fechar de modo definitivo a descrição do seu trabalho como “educação somática”, porque trata de questões de atuação e interpretação de texto, sobretudo, no seu segundo livro, *Freeing Shakespeare's Voice* (1992).

Além disso, é importante salientar que a própria Linklater não se refere ao seu trabalho como educação somática. Mesmo assim, observam-se vários aspectos da prática e da teoria de Linklater que permitem caracterizar seu trabalho dessa forma. Esses aspectos são mais identificáveis no seu primeiro livro, *Freeing the Natural Voice*, em que ela cita a influência de Matthias Alexander (LINKLATER, 1976, p. 2) e Moshe Feldenkrais (Ibid., p. 20), dois famosos autores da educação somática.

O primeiro livro de Linklater foi o ponto de partida para essa pesquisa, pois é nessa publicação que ela coloca em questão a noção de “técnica”. Além disso, são os aspectos somáticos da sua metodologia apresentados nessa obra que proporcionam as comparações e os contrastes mais significativos em relação à obra de Grotowski.

O trabalho apresentado por Linklater, em *Freeing the Natural Voice*, é um processo de autoinvestigação do corpo, focalizando a voz e a fala em relação à estrutura física, ao pensamento e ao sentimento.³⁴ Nesse livro, ela sugere exercícios que podem ser realizados tanto em grupo, quanto por indivíduos trabalhando sozinhos, uma vez que a atenção do estudante é frequentemente direcionada por si mesmo para aumentar a percepção e a experiência sensorial do som no corpo, bem como os movimentos pelos quais a voz é criada. Por meio desses exercícios o ator explora processos conscientes para aumentar a percepção dos seus padrões de organização corporal para vocalizar e falar, trabalhando para eliminar bloqueios habituais que diminuem a eficiência natural da voz humana.

Nesse processo há uma ênfase na percepção da voz como algo que transita por todo o corpo, alimenta e transforma todas as diversas estruturas do ser. De modo inverso, há uma investigação do modo pelo qual o corpo inteiro e não apenas o aparelho vocal isolado participa na produção da voz. Também, há uma busca para entender os aspectos sensoriais e emocionais da voz e um trabalho consciente para quebrar a experiência da linguagem verbal como algo limitado à expressão lógica de ideias e razão. O processo, então, parte da noção de que a voz pertence ao corpo todo, não somente à boca e à cabeça; é uma expressão da experiência da vida, não somente de ideias intelectuais.

Linklater visa também ao deslocamento da percepção do sentido auditivo para o sentido tátil para diminuir o autojulgamento baseado em preconceitos estéticos, acústicos e possibilitar a avaliação da voz em termos da eficiência orgânica da comunicação vocal. Nesse contexto, para Linklater, “comunicação” vai muito além da comunicação de dados ou

³⁴ No segundo livro, *Freeing Shakespeare's Voice* ela estende este processo para a exploração da palavra e do texto, empregando principalmente os textos de Shakespeare.

informação intelectual, mas inclui energia emocional, afetos, ideias, imagens, desejos, intenções e memórias numa troca que se aprofunda na experiência sensorial compartilhada.

Durante todo seu trabalho, a voz e o funcionamento do aparelho vocal são apresentados, não em termos fisiológicos, mas por meio de metáfora, analogia e referência a seus aspectos perceptíveis. Assim, Linklater emprega imagens lúdicas para problematizar a consciência cenestésica do ator e trazer uma percepção sensorial dos padrões psicofísicos pessoais pelos quais a voz é produzida.

2.1.2. A noção de corpo e voz na obra de Linklater

A obra de Linklater concentra-se na voz do ator, incluindo a fala e processos criativos com texto, desenhando uma abordagem experiencial que enfatiza a necessidade de entender a voz como parte integral da totalidade do corpo. O trabalho que ela apresenta no seu primeiro livro, *Freeing the Natural Voice*, implica, por um lado, uma investigação sensorial da fisiologia do aparelho vocal em busca de uma organização eficiente do sistema físico-motor para gerar voz e fala; por outro lado, porém, implica a experimentação da *sensação* do som que transita pela estrutura física, e, assim, como algo que pode ser sentido na carne e nos ossos, bem como ouvido no espaço.

No entanto, o som, a fala, o sistema sensório-motor, a carne, os ossos não são concebidos apenas como entidades físicas, mas como integrantes de um sistema maior de um ser emotivo e pensante, num contexto sociocultural. Embora essa primeira publicação *Freeing the Natural Voice* coloque ênfase na exploração do som e na organização sensório-motora do sistema vocal, refere-se ao pensamento, ao sentimento e à relação com o meio-ambiente.

Mesmo quando Linklater trata diretamente da fisiologia da voz e até da “musculatura”, ela ainda considera tudo em relação à complexidade do corpo como um todo.

Todas as pessoas são mente e corpo inseparáveis. Uma vez que o som da voz é gerado por processos físicos, os músculos interiores do corpo devem ser livres para receber os impulsos sensíveis do cérebro que criam a fala. (LINKLATER, 1976, p. 2, tradução nossa).

No seu segundo livro *Freeing Shakespeare's Voice*, ainda que não concentre o mesmo foco no sistema sensório-motor, salienta que o “mecanismo” da voz é mesclado com o instinto humano de forma profunda e orgânica.

O *mecanismo* da voz está no corpo. O funcionamento da voz depende da expiração que passa pelas pregas vocais para criar as vibrações que são reconhecidas, em último caso, como uma voz individual. O fôlego vive nos pulmões e os pulmões estendem-se para baixo ao centro do torso. A *musculatura* da respiração tece-se em volta da caixa torácica, continua por baixo dos pulmões no diafragma, é conectada à coluna e enraíza-se profundamente no assoalho pélvico. Não é metáfora afirmar que “o corpo respira”. Os músculos que governam a respiração são parte da energia vital, instintiva e mais profunda do ser humano. (LINKLATER, 1992, p. 4-5, tradução nossa)

A autora grifa as palavras “mecanismo” e “musculatura” não para apegar-se a uma superada noção mecanicista do corpo, mas para enfatizar o quanto a fisiologia faz parte integral do ser. Para Linklater, a musculatura da respiração *é* emoção – *é* pensamento.

No mesmo sentido, ela fala sobre a “anatomia de palavras”, referindo-se ao modo como os sons, componentes da linguagem verbal, fazem parte dessa composição inseparável do corpo físico, do pensamento e do instinto. Ela defende que o ator deveria “sensibilizar-se à *sensação* de vogais e consoantes, à *anatomia* de palavras, bem como seu sentido” (Ibid., p. 14), pois, segundo a autora, “ao deliciar-se nas reações sensoriais, sensuais, emocionais e físicas às vogais e consoantes – as partes componentes das palavras – começamos a ressuscitar a vida da linguagem” (Ibid., p. 13, tradução nossa).

Reconhecendo a ligação entre a palavra e o pensamento, ela ressalta que esses não devem ser concebidos apenas nas suas dimensões cerebrais para servir à articulação da lógica e à expressão de raciocínio (LINKLATER, 1976, p. 172). Segundo Linklater, a experiência vocal da palavra – não como algo emitido apenas pela boca, mas como algo que reverbera pelo corpo inteiro – possibilita uma maneira mais profunda de pensar (LINKLATER, 1992, p. 6-7). Assim, ela descreve o pensamento pela exploração vocal de um texto como “pensamento do corpo integral, ou pensamento experiencial, ou pensamento corpóreo, ou o Verbo feito carne habitando entre nós” (Ibid., p. 14, tradução nossa).

O pensamento e a consciência fazem parte do processo de Linklater, integrados na exploração física e emocional da voz e da palavra. Assim, ela visa a uma voz “formada pelo intelecto, mas não inibida por ele” (LINKLATER, 1976, p. 1), reconhecendo a importância do pensamento, mas, ao mesmo tempo, alertando sobre certos perigos do raciocínio em relação à pedagogia da voz.

O trabalho vocal de Linklater é concebido como um trabalho sobre a totalidade da pessoa, em que a voz, a linguagem, a fisiologia e os processos mentais são tecidos juntos, inextricavelmente, unidos no mesmo organismo. Essa “união” do organismo é fundamental à noção da “voz natural”, que é central no trabalho de Linklater.

2.1.3. A “voz natural”

Com a noção de “voz natural” Linklater reconhece a construção social do corpo, mas ressalta seus aspectos biológicos. Ela entende que, por meio da exploração pessoal dos aspectos biológicos, o ator pode tomar consciência das influências socioculturais limitadoras do seu corpo e liberar-se delas, visando justamente a uma interação melhor com o mundo por meio da voz.

A noção de “voz natural” é de tal significância para Linklater, que ela usa esse termo no título do seu primeiro livro. Além disso, o processo para “liberar a voz natural”, delineado nesse primeiro livro, é indicado por ela como a preparação mais propícia para o trabalho do segundo livro (LINKLATER, 1992, p. 7). Assim, o trabalho do segundo livro pode ser entendido como uma continuação dos temas do primeiro, no sentido de que, segundo a autora, os costumes emocionais e vocais da época de Shakespeare podem ser considerados como mais próximos à noção da “voz natural” do que os costumes da sociedade ocidental hoje, e, assim, os textos daquela época exigem a exploração desta voz pelo ator (Ibid., p. 6-7).

De acordo com Linklater, a “voz natural” é a capacidade vocal inata do ser humano. Ela argumenta que essa capacidade natural é ampla em termos físicos (de alcance de tom e volume, por exemplo), e é parte integral dos processos emotivos e pensantes da pessoa. Sendo inata, diz respeito à eficiência fisiológica do sistema vocal, entendendo que a fisiologia não seja separada da psique, do intelecto e nem do ambiente, na condição “natural” do ser humano. Assim, seria mais correto referir-nos à eficiência sistêmica da voz, que abrange elementos físicos, psíquicos, intelectuais e culturais.

A partir da sua confiança na capacidade vocal inata de cada pessoa, Linklater indica que a “voz natural” não precisa ser “desenvolvida”, mas, sim, “liberada” de bloqueios. De acordo com a autora escocesa, muitas vezes, esses bloqueios, que podem ser físicos, psicológicos ou intelectuais, são resultados de influências negativas socioculturais que provocam a “separação” da voz da pessoa. De acordo com a discussão do primeiro capítulo, a separação literal da voz da pessoa é impossível. Nesse caso, entende-se que Linklater usa o termo “separação” de forma metafórica para descrever o funcionamento ineficiente do organismo. Pela eliminação de bloqueios e pela problematização de padrões habituais do ator e exploração de padrões alternativos, Linklater propõe um processo para reintegrar a voz com o organismo e restaurar a eficiência do sistema vocal, o que significa “liberar a voz natural”.

O “pressuposto básico” de Linklater é que cada pessoa é dotada de uma grande potencialidade física, emotiva e sonora, para comunicar efetivamente, pela voz, uma complexidade de pensamentos, sentimentos e experiências, em diversos planos de sentido. Essa capacidade inata é o que ela denomina de “a voz natural”.

Tal voz é um atributo interno ao corpo e significa uma potencialidade inata com um alcance amplo de tom, volume e qualidade rica e variada de timbre; uma potencialidade que pode ser articulada para falar com clareza, reagindo ao pensamento límpido e ao desejo de comunicar-se. A voz natural é transparente – revela, não descreve impulsos internos de emoção e pensamento direto e espontaneamente. Ouve-se a pessoa e não a voz da pessoa (LINKLATER, 1976, p. 1-2, tradução nossa).

Assim, Linklater destaca que a “voz natural” é “uma voz *em contato direto* com o impulso emocional” (Ibid., p.1, grifo nosso), indicando que a eficiência do sistema vocal é dependente da união do organismo, ou seja, do funcionamento concomitante dos sentidos, dos impulsos, do pensamento e dos órgãos vocais. De acordo com a discussão do primeiro capítulo, isso implica a transferência eficaz de energia e informação entre os diversos sistemas do corpo.

É importante ressaltar a importância da noção de “eficiência” nesse contexto. De acordo com Linklater, influências negativas do ambiente prejudicam a eficiência natural da voz natural e, portanto, da comunicação. “Eficiência”, nesse caso, significa a eficiência funcional e fisiológica do aparelho vocal em relação aos sistemas emotivos e intelectuais e ao ambiente. Linklater refere-se à influência sobre a “comunicação” e não apenas sobre os órgãos vocais. Dessa forma, “eficiência” pressupõe unidade orgânica, e, de modo inverso, a unidade é entendida como essencial para a comunicação eficiente e efetiva.

É nesse sentido que, no segundo livro, a autora expõe sua visão sobre o funcionamento eficiente do sistema humano inato de modo evocativo:

Quando um bebê nasce, fôlego é vida. A conexão de impulsos de sobrevivência com a respiração e a voz do bebê é essencial para sua vida e a voz do bebê comunica informação essencial, bem antes de as palavras serem aprendidas. A voz de um bebê é emoção: murmurando e cantando com alegria, gritando com raiva, chorando – uma mensagem potente sem palavras é enviada e recebida. O corpo inteiro do bebê enche e vaza, ondula e convulsa com as forças de respiração, emoção e som que o habita. Isto é a função “natural” das nossas vozes. O “ser” do bebê é instinto-impulso-emoção-respiração-voz-corpo indivisível (LINKLATER, 1992, p. 5, tradução nossa).

Por meio dessa imagem evocativa, o choro do bebê representa um modo essencial de interferir no ambiente social, de chamar a atenção para suas necessidades básicas e de

mobilizar as pessoas ao seu redor em função dessas necessidades. Nesse exemplo, fica claro como a transmissão de energia e informação entre o corpo e o mundo é essencial para a sobrevivência do organismo. A voz, nesse sentido, não diz respeito apenas a um aparelho fonador desvinculado, e, sim, a todos os sistemas do corpo, funcionando em união entre si e com o meio ambiente.

A evocação da imagem de um bebê também ressalta, de novo, o aspecto “natural/inato” da noção de voz para Linklater, sugerindo que a união eficiente de sopro, voz e mente já existe ao nascer. Nesse caso, ela argumenta que a unidade orgânica que é “natural” ao ser humano na infância é prejudicada à medida que assimilamos as normas culturais da nossa sociedade.

A voz adulta de hoje é privada da nutrição de emoção e de respiração livre. A sociedade nos ensina que é errado nos expressar livremente. A educação convencional diz a crianças que não é agradável gritar, que é feio e perigoso ficar com raiva, que chorar em público perturba outros e que risadas fortes em voz alta incomodam. A voz adulta é o produto das vozes de outras pessoas – “é mal fazer isso”, “é fraqueza chorar”, “vai afastar os homens com aquela voz forte”, “nunca use aquele tom de voz comigo”. Com frequência, a musculatura da respiração é desconectada das suas conexões instintivas por golpes físicos, bem como golpes psicológicos (LINKLATER, 1992, p. 5, tradução nossa).

Ela argumenta que “os problemas brotam da separação da voz da pessoa, e suas raízes podem ser encontradas no condicionamento psicofísico imposto por família, educação e ambiente” (LINKLATER, 1976, p. 192, tradução nossa). O segundo pressuposto do seu trabalho é que, “muitas vezes, as tensões adquiridas pela vida, incluindo defesas emocionais, inibições e reações negativas a influências ambientais, diminuem a eficiência da voz natural a ponto de distorcer a comunicação” (Ibid., p. 1, tradução nossa).

Essas ideias se aproximam da teoria das “técnicas corporais” de Mauss, apresentada no primeiro capítulo. Linklater observa que cada pessoa nasce com certa capacidade vocal inata, porém, como Mauss, ela entende que o modo particular como a habilidade corporal é desenvolvida (nesse caso, a habilidade de usar a voz e a linguagem oral), depende da experiência de cada pessoa, influenciada, em grande parte, pelo contexto sociocultural em que vive, bem como por outros fatores, como sexo, idade, ocupação e condições socioeconômicas. Nesse sentido, o “condicionamento psicofísico” que ela descreve acima diz respeito à herança cultural das “técnicas corporais” de uma sociedade que valoriza um controle educado de voz e emoção e um uso moderado das possibilidades expressivas do corpo.

O trabalho de Linklater pode ser entendido como uma “antitécnica” no sentido de que busca *desfazer* técnicas corporais que já existem, liberando o ator da compulsão de exercitar padrões fixos e ineficientes, definidos pelo contexto sociocultural. No entanto, a noção de “técnica” na obra de Linklater é multifacetada e será discutida, com maior profundidade, adiante. É importante observar que sua abordagem visa à problematização desses hábitos adquiridos pelo contexto sociocultural e à exploração de novos padrões, mais eficientes, de acordo com a *fisiologia* humana.

Convém ressaltar que isso não significa uma negação ou uma tentativa de separar a voz da relação com o ambiente sociocultural. Ao contrário, a noção da “voz natural” de Linklater visa ao contato imediato com o ambiente, bem como a liberação do indivíduo para poder interagir melhor com a cultura. Mesmo assim, é necessário debruçar sobre essa questão, porque o termo “natural” poderia indicar uma visão da voz como algo puramente “biológico”, distinto e desvinculado de considerações sobre o mundo “cultural”, que não é o caso.

Linklater enfatiza a inseparabilidade de corpo e cultura, quando afirma que a “comunicação pela fala envolve não somente um falante, mas também um ouvinte” (LINKLATER, 1976, p. 145). A busca para a “voz natural” é uma busca para “uma voz que serve ao desejo de comunicar” (Ibid., p. 145).

Toda a proposta pedagógica de Linklater é fundada na relação entre a voz e o ambiente sociocultural. “Mensagens potentes” são “enviadas e recebidas” pelo corpo/voz de um bebê. Para Linklater, a “voz natural” é capaz de responder imediatamente ao ambiente, sem ser limitada por “impulsos secundários” habituais (Ibid., p. 11) e comunicar emoção e pensamento “direta e espontaneamente” (Ibid., p. 2). De acordo com a autora, essa capacidade é limitada justamente pelo acúmulo de hábitos adquiridos pela vida, relacionados a papéis sociais fixos e predefinidos. Como se observou no capítulo anterior, padrões desse tipo podem ser enraizados na assimilação de relações de dominância e submissão na cultura.

Para Linklater, a limitação das possibilidades vocais significa a limitação das possibilidades da pessoa, e, assim, ela se refere a padrões vocais como “hábitos mentais e emocionais” (Ibid., p. 11). Ela sugere, por exemplo, que quando um menino aprende que “garotos grandes não choram”, isto gera controles internos que limitam a capacidade da voz de responder a impulsos emocionais e, ao mesmo tempo, limitam a maneira como o menino e, mais tarde, o homem, consegue relacionar-se com o mundo. Assim, suas possibilidades emocionais e sociais são restringidas pelo condicionamento vocal. Da mesma maneira,

Linklater sugere que, quando uma menina é ensinada que “moças não gritam”, ela também gera controles que limitam sua capacidade vocal, emocional e social de interagir com o mundo.

Nesses dois exemplos, as sugestões e exigências do ambiente sociocultural geram no próprio corpo o que Linklater descreve como “impulsos secundários” que servem para controlar o funcionamento da expressão natural, de acordo com os papéis sociais pré-concebidos.

A maior parte de hábitos mentais e emocionais (“eu nunca choro”, “eu sempre penso que...”, “eu não consigo cantar”, “eu sempre choro quando toca o hino nacional”) são formados inconscientemente e por outras pessoas, durante a infância. Não há escolha para este tipo de condicionamento. Comportamento que é sugerido ou exigido de fora desenvolve a habilidade de reagir a impulsos secundários em vez de impulsos primários (LINKLATER, 1976, p. 11, tradução nossa).

O objetivo da autora é a problematização da eficiência de certos padrões e a restauração de escolha para a pessoa; não é a eliminação de qualquer rastro dos traços culturais que fazem parte da identidade da pessoa. Ela até defende que muitos hábitos são necessários para viver e que outros, embora não sejam *necessários*, ainda são importantes para a pessoa que pode, inclusive, escolher conscientemente os padrões facilitadores para sua vida. No entanto, ela lamenta que a tendência seja limitar demais as possibilidades do corpo de acordo com as normas culturais.

Tantas coisas do comportamento humano são controladas subconscientemente por hábitos condicionados na infância ou por influências arbitrárias dos pais (ou a falta deles), professores, amigos ou companheiros de gangues, astros do cinema, astros de pop, que, se chegarmos a um momento da vida no qual precisemos acessar às fontes primitivas da risada, do pesar, da raiva, da alegria (como o ator deve), parece que fomos brutalmente esvaziados delas pela busca de sermos civilizados. Em todo o sistema nervoso impulsos são bloqueados, redirecionados e cruzados com impulsos revocatórios (LINKLATER, 1976, p. 12, tradução nossa).

A “voz natural” não é, portanto, uma voz desvinculada do ambiente social. Ao contrário, é uma voz que estabelece uma comunicação mais eficiente com este ambiente, podendo interagir de acordo com as necessidades do momento, porque não está limitada por bloqueios relacionados a “impulsos secundários” habituais.

Para Linklater, a limitação vocal é uma limitação emocional e uma limitação social. Não há diferenciação. Nessa direção, vale lembrar a sua afirmação de que “liberar a voz é liberar a pessoa” (Ibid., p. 2).

Assim, a “voz natural” pressupõe a possibilidade de participar e agir na cultura, sem ser restringida por noções preconcebidas de estética ou de modos de comportamento vocal propício a um papel social definido. Nesse sentido, como a própria Linklater defende, a “voz natural” não implica uma “técnica vocal” no sentido de que não existem padrões fixos para defini-la: é um conceito que enfatiza os aspectos orgânicos e sistêmicos do corpo, visando à ação e à reação eficaz às necessidades do ambiente em tempo real. Implica uma união de organismo e ambiente que, de acordo com Linklater, é frequentemente fragmentada por impulsos secundários habituais.

2.1.4. Impulsos secundários e a fragmentação do corpo

Quando Linklater refere-se ao seu trabalho como “uma técnica que usa a imaginação para unificar no corpo a mente, o sentimento, a respiração e o som” (LINKLATER, 1976, p. 51), demonstra um entendimento sistêmico da voz e da técnica, incluindo um reconhecimento da relação interconectada entre diferentes elementos do corpo e da necessidade de melhorar a transição de informações e energia entre eles. Esse entendimento sistêmico do corpo é semelhante à noção de “organicidade” de Grotowski, elaborado na segunda metade da década de 60.

De acordo com Linklater, a “comunicação perfeita pelo ator implica um quarteto equilibrado de intelecto, emoção, corpo e voz; um quarteto no qual nenhum instrumento usa sua força para compensar a fraqueza de outro” (Ibid., p. 4, tradução nossa). Argumenta que não se pode conduzir um processo pedagógico para desenvolver a voz, tratando o aparelho vocal de modo isolado, como se fosse algo separado do resto do corpo. Ao contrário, melhorar a voz implica melhorar o organismo como um todo.

Para Linklater, a eficiência natural da voz é diminuída pela “separação da voz da pessoa”. Salienta esse problema, o da separação do organismo em relação à palavra falada, referindo-se também à “fragmentação da comunicação”.

O problema para nós é que as palavras parecem conectadas a ideias e desconectadas do instinto. As emoções, conectadas ao instinto e experimentadas fisicamente, precisam lutar para ter expressão verbal, porque parece que as palavras pertencem não ao corpo, e, sim, à cabeça. O erro foi o banimento das palavras do corpo. A comunicação humana tornou-se fragmentada e fraca e até falsa. Para mudar isso, precisamos assumir o risco de nos mergulhar na experiência sensorial que as palavras podem nos proporcionar, quando voltam a seu próprio lugar no corpo. [...] Convencemo-nos que a imprensa, a lógica, as ideias intelectuais e a palavra falada representam uma coisa, enquanto nosso corpo e nossas emoções representam outra (LINKLATER, 1976, p. 172, tradução nossa).

Observa-se que Linklater se opõe a uma visão dualista do corpo e, ao mesmo tempo, alerta para a maneira como a separação entre a estrutura física, a mente e a voz pode interferir no funcionamento eficiente do corpo, quando fala. No primeiro capítulo, constatou-se que a separação entre corpo e mente é, de fato, impossível; então, é importante entender o que Linklater quer expressar, quando trata das separações entre os diferentes elementos do corpo.

Primeiramente, fica claro que Linklater entende a conexão inseparável entre corpo, mente e mundo, à medida que ela defende essa conexão como um pressuposto fundamental para todo seu trabalho. Assim, ela usa a metáfora do “organismo dividido” para descrever o modo como impulsos secundários podem diminuir o funcionamento eficiente da voz e a transmissão efetiva de certas informações entre os sistemas do organismo e o ambiente.

O discurso de Linklater remete à “metáfora dos *selves* múltiplos” (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 280) que foi discutida no primeiro capítulo e que reflete nossa experiência interior comum de “ser dividido”. Mais adiante, nesse segundo capítulo, se observará que Grotowski também recorre a um esquema metafórico semelhante para descrever problemas que ele via no trabalho do ator, revelando inquietações importantes que ele mesmo teve para elaborar em relação a sua própria concepção do corpo e do trabalho criativo que realizava junto com o ator.

Parte do problema que Linklater identifica é a existência dessa metáfora como parte do sistema conceitual do próprio ator, que inclui também sua extensão “controle do *self* é controle de um objeto”, em que se entende que o corpo pode e deve ser controlado pela interferência voluntária e direta do intelecto consciente. Esse entendimento do sistema conceitual do ator tem várias implicações para a elaboração da metodologia de Linklater e Grotowski, especialmente em relação à via negativa e à questão do “controle voluntário” que será discutida no próximo capítulo.

Para se apropriar do entendimento de Linklater sobre essa “fragmentação” do corpo, da voz e da mente, primeiro, deve-se atentar para a sua descrição de “como a voz funciona” (LINKLATER, 1976, p. 6-10). No início do livro *Freeing the Natural Voice* ela observa que “a necessidade de comunicar-se (sem a qual a voz não tem vida) [...] se torna um impulso elétrico que é conduzido via medula espinhal aos nervos governadores dos músculos que operam os órgãos da fala” (Ibid., p. 7, tradução nossa). Esse impulso elétrico, afirma Linklater, será carregado com uma voltagem maior ou menor, de acordo com o estímulo, conforme a ilustração seguinte:

Alguém lhe diz “bom dia”. Se for alguém que você vê diariamente, que você não acha muito agradável, o estímulo será mínimo; terá um impulso pequeno para responder e uma reação fraca nos músculos respiratórios e laríngeos, criando apenas vibrações suficientes para servir à necessidade de uma resposta educada. Se for alguém que você ama com carinho, que você fica encantado e surpreso em ver, o estímulo pode despertá-lo emocionalmente. Os nervos do seu plexo solar se iluminam com calor, sua respiração reage com vitalidade e toca as cordas vocais vigorosamente para fazer as vibrações saírem dançando pelos ressonadores, servindo sua necessidade de comunicar aquilo que você está sentindo. Há infinitas variações de estímulos externos e reações internas, e o impulso, que desperta a musculatura reflexiva da fala, controla a expressão dessas reações (LINKLATER, 1976, p. 7-8, tradução nossa).

Dessa forma, Linklater ressalta que, mesmo repetindo um texto simples como “bom dia”, a voz que surge será radicalmente diferente, de acordo com as reações livres do organismo inteiro em relação ao ambiente, em tempo real. Quando a voz é desinibida por impulsos secundários, participa nesse fluxo como elemento flexível, transmitindo e sendo transformada por uma ampla variedade de informações, qualidade de energia e nuances de sentido.

No entanto, segundo Linklater, a eficiência desse fluxo depende da liberdade da voz e de todo o sistema que a sustenta. Nessa rede complexa de vias de comunicação, Linklater enfatiza a importância central dos impulsos motores que organizam o corpo para falar; estes são os “impulsos elétricos” que ela sinaliza no início. Assim, , segundo Linklater, a voz é impedida de funcionar de forma “espontânea”, porque os “impulsos secundários” que enviam mensagens contraditórias simultâneas seguram os músculos respiratórios para que não reajam às condições do ambiente. Em casos assim, sugere:

Os músculos respiratórios falham em providenciar a alimentação natural do fôlego às pregas vocais. Porém, a necessidade de responder permanece, e, assim, uma quantidade pequena de ar é encontrada abaixo da clavícula, mal suficiente para ativar vibração, enquanto os músculos da garganta, mandíbula, lábios e língua trabalham em dobro para compensar a falta de poder respiratório. O tom resultante é superficial e a mensagem que carrega é evasiva. Isto é apenas uma maneira entre mil, mais sutis, de evitar uma resposta espontânea (Linklater, 1976, p. 12, tradução nossa).

Linklater sugere vários modos pelos quais a voz pode ser manipulada e restringida por impulsos secundários, como, por exemplo:

Às vezes, a tensão da garganta, junto com uma necessidade subconsciente de parecer masculino ou controlado, pode empurrar a laringe para baixo de tal forma que o som só ressoa nas cavidades inferiores e uma voz monotonamente rica e grave acaba por se desenvolver, incapaz de criar variações e nuances pelos tons agudos (LINKLATER, 1976, p. 13, tradução nossa).

Esse e outros tipos de ressonância distorcida, de acordo com Linklater, são sintomas da manipulação de músculos que restringem a respiração e “diminuem a capacidade que a voz tem de ser inflexionada diretamente pelo pensamento” (LINKLATER, 1976, p. 13). Observa que “inflexões podem ser manipuladas pela audição e pelo controle muscular [também], mas que, à medida que a habilidade de manipulação aumenta, a distância da verossimilhança aumenta também” (Ibid., p. 13, tradução nossa). Finalmente, a autora conclui, listando uma rica série de desvios da voz:

Um livro inteiro seria necessário para listar os desvios brilhantes que a voz pode tomar para prevenir que a pessoa seja conhecida. Há vozes que se tornam especializadas em proclamar dureza, agressividade e assertividade para esconder um menino inseguro e assustado; vozes que suspiram de forma leve para disfarçar a força de uma mulher que sabe subconscientemente que ela precisa fingir fraqueza para conseguir qualquer coisa num mundo dominado por homens; vozes que são ricas, relaxadas e graves, sinalizando confiança e sucesso de alguém que não faz nada. A voz falsa pode ser afinada com duplicidade requintada (LINKLATER, 1976, p. 15, tradução nossa).

Mas, a questão para Linklater não se resume nesses modos de “evitar uma resposta espontânea” que podem acontecer em situações isoladas, e, sim, nos que podem tornar-se habituais, limitando a capacidade da voz de modo geral. Esclarece essa questão, afirmando que:

A maioria das pessoas já perdeu a habilidade e talvez a vontade de comportar-se de modo que atenda aos reflexos. À exceção de momentos, quando estamos ‘fora de controle’ (como, por exemplo, momentos de extrema dor, extremo medo, extrema êxtase), quase todo nosso comportamento visivelmente reflexo é interrompido por impulsos secundários. Esses, em geral, servem para nossa proteção e permitem-nos tempo para pensar. No entanto, quando os impulsos secundários se desenvolvem a ponto de eliminar o impacto do impulso primário, ou seja, o impulso reflexo, um hábito se formou (LINKLATER, 1976, p. 11, tradução nossa).

Em seguida, Linklater aprofunda a discussão sobre a relação entre espontaneidade e controle, esclarecendo da seguinte forma:

Não é que a espontaneidade seja certa e o controle errado; porém, espontaneidade deve ser possível e raramente é. Isso acontece porque certa programação neuromuscular estabelece hábitos cerebrais e musculares que cortam a conexão instintiva entre emoção e respiração (LINKLATER, 1976, p. 12, tradução nossa).

O problema levantado por Linklater não é que um impulso reflexo seja inibido em situações pontuais, mas quando esses impulsos são impedidos habitualmente, “cortamos” conexões entre diversos sistemas do organismo, por exemplo, entre a respiração e a emoção,

entre a linguagem e os instintos, entre o corpo e a voz. Essas conexões não são cortadas e separadas literal e fisicamente, mas a transmissão de energia e informação entre eles é prejudicada. Também prejudica a qualidade da interação entre o corpo e o mundo, à medida que limita a possibilidade de formular respostas autênticas *em tempo real* a situações inéditas. Controlamo-nos e regemo-nos de acordo com experiências do passado em vez de descobrir novos padrões ligados à realidade do momento presente.

É nesse sentido que Linklater fala da “fragmentação” e da “separação” do corpo, da voz e da comunicação. Não sugere que exista uma divisão literal entre corpo e voz, ou mente e voz, ou corpo e mundo, mas alude a bloqueios ou a resistência à transferência efetiva de energia ou de informação entre diferentes subsistemas do corpo e do ambiente.

Por isso, como foi indicado no início do primeiro capítulo, um dos objetivos principais da abordagem proposta por Linklater é a organização eficiente do corpo para a comunicação e a eliminação de bloqueios que impedem a comunicação eficaz entre os subsistemas do corpo e do ambiente (LINKLATER, 1976, p. 1).

2.1.5. Eficiência e eliminação de bloqueios – a “via negativa” de Linklater

De acordo com Linklater, a concepção da voz natural pressupõe que todas as pessoas sejam dotadas com uma ampla capacidade vocal. Assim, entendendo que essa capacidade natural pode ser diminuída por bloqueios físicos, intelectuais e emocionais, a liberação da voz visa à ampliação dos recursos expressivos geralmente disponíveis ao ator.

Nesse sentido, pode-se afirmar que o processo antecipa um melhoramento da *habilidade* vocal do ator. Assim, também, à medida que a “habilidade física” seja entendida como “técnica”, o processo de Linklater antecipa um melhoramento da *técnica* do ator, referindo-se à sua *habilidade física*. No entanto, isso não é o significado de “técnica” da forma mais profunda que está sendo discutido nessa pesquisa. Justamente para evitar esse mal-entendido, Linklater alerta e avisa que a proposta do seu trabalho não é ensinar uma técnica vocal.

Tendo esclarecido essa questão, ainda resta perguntar sobre a habilidade física: até que ponto deve ser considerada importante nesse contexto? Quais são os parâmetros para avaliação da voz natural? Pretende-se responder a essas questões problematizadoras pela análise da noção de “eficiência” na obra de Linklater.

Antes de tudo, a noção da voz natural pressupõe que a habilidade física (nesse caso, uma ampla capacidade vocal) seja um atributo inerente ao corpo humano, e, assim, poderia ser considerado um sinal de um organismo liberado. Mas, além disso, a capacidade vocal diz respeito à diversidade dos modos possíveis de interação entre o corpo e o mundo e, também, à eficiência da comunicação e da expressão. Linklater coloca esses pressupostos como um objetivo principal no seu trabalho, e, nesse sentido, a ampliação da capacidade vocal do ator é considerada uma meta importante.

No entanto, a autora alerta que o desenvolvimento de habilidade em busca de virtuosidade pode até diminuir a eficácia comunicativa da voz. Ao discorrer sobre “técnica”, afirma que seu trabalho não tem o propósito de desenvolver a virtuosidade como a finalidade em si e que também não visa ao desenvolvimento de uma “bela voz”, que mesmo sendo suave e prazerosa de ouvir, não tem conteúdo emocional ou intelectual e, se tiver, não comunica esse conteúdo. Destaca que “não há sentido desenvolver um instrumento vocal que responde obedientemente, mas que não tem nada a dizer” (LINKLATER, 1976, p. 40, tradução nossa).

Para Linklater, o propósito da pedagogia da voz é o desenvolvimento da voz como faculdade eficaz de comunicação. Focaliza a função da voz e a eficácia do aparelho vocal a serviço do fluxo de energia, pensamentos e impulsos entre os diversos sistemas do organismo e o ambiente. Nesse sentido, sim, seu trabalho implica um melhoramento daquilo que podemos chamar de “habilidade”.

A qualidade de um movimento ou de uma fala não é avaliada de acordo com valores estéticos, mas sim, de acordo com sua “eficiência” em servir a uma função específica, necessária para o organismo como um todo.

Em relação a esse objetivo, Linklater fala do “caminho para conseguir o máximo efeito com o mínimo de esforço” (Ibid., p. 40) que é uma chave para entender “eficiência” na sua abordagem pedagógica. Essa alusão, dentre outras, sugere que Linklater esteja de acordo com a noção de eficiência na obra de Moshe Feldenkrais, que ela cita como referência no seu trabalho. Linklater se apoia num texto de Feldenkrais justamente para elaborar a noção de “postura eficiente” (Ibid., p. 20). Em geral, porém, Linklater não discute com muito detalhe a noção de “eficiência”. Aqui, serão utilizadas referências secundárias que apresentam de forma mais elaborada essa ideia na obra de Feldenkrais.³⁵

De forma comparativa com a metodologia de Linklater, o Método Feldenkrais é também “um processo de autodescoberta que utiliza o movimento” visando ao

³⁵ Incluímos, assim, referências do próprio Feldenkrais, bem como de Nelson e Blades Zeller que publicaram um livro sobre o uso do método Feldenkrais para o ensino de canto.

desenvolvimento de “um indivíduo organizado para agir com o mínimo de esforço e o máximo de eficiência” (NELSON; BLADES-ZELLER, 2002, p. 3, tradução nossa). Afirmar que o indivíduo deva agir com o “mínimo de esforço”, nesse contexto, não significa que o indivíduo deveria agir *sem* esforço ou que não deveria exercitar-se além das atividades mais simples da vida. Linklater afirma que eficiência não significa conter-se, ou segurar-se (LINKLATER, 1976, p. 136).

De acordo com Feldenkrais, eficiência implica um mínimo de esforço *necessário* para realizar a ação motivada de modo eficaz, mesmo no caso de uma proeza de grande dificuldade. Assim, ele afirma que, quando uma ação é bem coordenada, parece ser realizada sem esforço, apesar do trabalho que é realmente necessário (FELDENKRAIS, 1992, p. 86).

Feldenkrais argumenta que, muitas vezes, tentamos efetuar simultaneamente padrões de movimento que são mutuamente exclusivos, criando literalmente uma resistência física dentro do próprio organismo, que se opõe à ação motivada (Ibid., p. 85). Dessa forma, afirma que “aprender a inibir contrações não desejadas de músculos que funcionam sem nossa intenção, ou apesar da nossa intenção, é a tarefa principal em coordenar ação” (Ibid., p. 85).

Assim, “ação” tem um sentido abrangente e pode incluir exercícios físicos até a resolução de problemas sociais complexos ou a execução de necessidades biológicas básicas (Ibid., p. 159). Além disso, é importante destacar que “resistência” e “bloqueios” não significam apenas a tensão física. Linklater se posiciona com clareza, ressaltando que “a voz natural é bloqueada e distorcida mais perceptivelmente pela tensão física, mas sofre também por bloqueios emocionais, bloqueios intelectuais, bloqueios auditivos, bloqueios da alma” (LINKLATER, 1976, p. 2). Como se observou anteriormente, esses bloqueios referem-se a “impulsos secundários” que são estabelecidos para responder a sugestões e exigências do ambiente sociocultural. Para Linklater, os bloqueios que inibem o funcionamento eficiente da voz são físicos, psicológicos e sociais, tudo, ao mesmo tempo.

É importante ressaltar que, de acordo com Linklater, a manipulação direta do aparelho vocal por meio do sistema nervoso voluntário pode ser uma causa principal de diversos bloqueios pelo corpo inteiro, e, assim, torna-se uma ameaça constante ao processo de ensino/aprendizagem, especialmente, diante do desejo de conseguir resultados.

Outra questão importante é que a “resistência” não é sempre o resultado de um movimento diretamente antagônico à ação motivada; geralmente, é uma questão mais complexa, relacionada à organização integral do corpo para realizar a ação. A resistência, então, pode ser o resultado da inatividade de uma parte do corpo, essencial para a

coordenação eficiente da ação. Nesse caso, a inatividade de uma parte do corpo sobrecarrega outras áreas do mesmo corpo, que podem ser menos adaptadas para servir na realização da ação motivada.

Por exemplo, Linklater levanta alguns efeitos prejudiciais de postura ineficiente sobre o aparelho vocal, observando que, quando certos músculos da coluna estão inativos, uma diversidade de outros músculos responde, contraindo-se para ajudar a erguer o corpo. Com esse esforço para manter o corpo ereto, músculos necessários para acionar o aparelho vocal começam a agir contra esse mesmo sistema, restringindo a respiração, abafando áreas de ressonância e atrapalhando a articulação (LINKLATER, 1976, p. 20).

A solução dessa situação não se limita simplesmente a fortalecer as costas e a alongar a coluna, pois a postura depende da função de sistemas motores involuntários, que podem ser prejudicados pelo controle intencional; além disso, a postura eficiente envolve a organização eficaz da estrutura do esqueleto e da coluna.

Há, portanto, a necessidade de se encontrar um caminho que possibilite a exploração do organismo humano como um “sistema” para poder observar e entender as causas e os efeitos dos bloqueios que inibem o funcionamento eficiente do corpo e a relação que esses bloqueios têm com outros aspectos físicos, mentais e ambientais.

Como já foi destacado, o interesse na eficiência desloca a atenção de questões estéticas para focalizar questões de “funcionalidade”, ou seja, a qualidade com que um elemento do sistema executa uma função específica que é necessária para a sobrevivência do sistema como um todo. Nessa situação, entende-se que a eficiência de cada elemento do corpo diz respeito ao funcionamento do organismo inteiro.

Por exemplo, na sua abordagem da postura, Linklater demonstra um interesse na funcionalidade da coluna, independentemente de questões estéticas.

A eficiência do aparelho vocal depende do alinhamento do corpo e da economia com a qual funciona. Quando a coluna está fora de alinhamento, sua habilidade de apoiar o corpo é diminuída e músculos que devem servir a outras funções precisam fornecer esse apoio (LINKLATER, 1976, p. 20).

Partindo de uma consideração sobre a funcionalidade, Linklater, apoiando-se em Feldenkrais, propõe que qualquer postura seja válida, desde que a coluna sirva à função de apoiar o peso do corpo e liberar os músculos para cumprir outras funções, como, por exemplo, acionar o aparelho vocal.

Qualquer postura é aceitável, desde que não esteja em conflito com a lei da natureza. De acordo com essa lei, a estrutura do esqueleto deve contrabalançar a força da gravidade, deixando os músculos livres para movimento. O sistema nervoso e a estrutura física se desenvolvem juntos, sob a influência da gravidade, de tal maneira que o esqueleto apoia o corpo sem desgastar energia, apesar da força da gravidade. Se, por outro lado, os músculos precisam fazer essa tarefa do esqueleto, além de gastar energia sem necessidade, são impedidos de atuar na sua função primária que é alterar a posição do corpo, ou seja, moverem-no. Em postura ineficiente, os músculos assumem parte da função dos ossos (FELDENKRAIS, 1990, p. 68, tradução nossa).

Dessa forma, a eficiência do movimento e da fala precisa ser avaliada de acordo com a organização específica de cada corpo, na sua relação particular com o ambiente em tempo real. De acordo Linklater, não há uma pretensão em ensinar um modo “certo” ou um modo “correto” de usar o corpo, em termos fixos. Nesse contexto, o modo correto de utilizar o corpo é o modo eficiente para realizar a ação desejada pelo indivíduo: esse modo varia, dependendo das necessidades de cada novo instante.

Em relação à postura, por exemplo, Linklater afirma a importância da organização da coluna em relação à voz, mas coloca que não se deve definir de modo fixo a melhor forma dessa organização. O exercício que ela sugere, então, proporciona ao sujeito a oportunidade de explorar por si mesmo como usar a própria coluna, experimentando conscientemente o apoio real que fornece ao corpo e percebendo os músculos ativados na tarefa de erguer o corpo, sempre com o intuito de soltar tensões desnecessárias e liberar o sistema respiratório. É um experimento do equilíbrio do esqueleto e da percepção das vértebras que constituem a coluna (LINKLATER, 1976, p. 19-24).

Linklater evita prescrever uma postura certa e nem trabalha para atingir um resultado específico em relação à organização da coluna: ela trabalha para estimular a percepção do sujeito em relação à função de sua própria coluna. Eficiência e funcionalidade se tornam os parâmetros de avaliação e sua compreensão se torna o foco da aprendizagem do sujeito. Em outras palavras, Linklater desenvolve um processo de percepção e ajuste, não somente um resultado fixo na forma de uma nova habilidade física.

2.1.6. A técnica corporal de Linklater

O processo de percepção e ajuste está voltado para a transmissão eficiente de energia e informação entre diferentes subsistemas do organismo e do ambiente no processo de ensino/aprendizagem. Esse é o cerne da “técnica corporal de transmissão” e da técnica vocal de Linklater.

Indicações sobre um modo certo de realizar qualquer exercício pode gerar impulsos secundários habituais no aluno diligente que confia no professor e quer apropriar-se do conhecimento do mestre. Esses impulsos secundários podem se tornar bloqueios à medida que o aluno fixa padrões, acreditando que existe um modo certo para o corpo organizar-se em qualquer situação. Nesses casos, o uso futuro do padrão estará vinculado à indicação do passado e não às necessidades atuais do organismo e do ambiente.

Assim, Linklater propõe outra forma de aprendizagem à forma que Mauss chamou de “imitação prestigiosa”, em que a pessoa “imita os atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidas em pessoas em que confia e que têm autoridade sobre ela” (MAUSS, 1974, p. 215). A proposta de Linklater não é simplesmente substituir um padrão adquirido pela experiência social do ator por um novo padrão sugerido pelo professor. Ela não se propõe a desenvolver no ator formas de organização corporal pré-determinadas, muito menos conhecimento de uma linguagem artística codificada ou estabelecida por uma tradição cultural. Nessa direção, ela não visa à acumulação de habilidades para serem aplicadas sem referência à qualidade da transmissão de imagens, ideias e intenções entre ator e plateia. Afinal, ela não procura um modo padrão certo de organizar o corpo que possa servir em qualquer situação determinada.

Linklater fornece caminhos para uma exploração pessoal que problematiza a técnica vocal habitual e proporciona novas experiências, visando à descoberta de modos mais eficientes do corpo organizar-se para agir e enunciar.

A questão não é simplesmente o aluno ter autonomia para descobrir por si mesmo novos padrões. Primeiro, porque ele não age de forma autônoma, mas está envolvido de modo inseparável com o professor, os outros alunos e o mundo dentro e fora da aula. Segundo, porque, mesmo descobrindo novos padrões por si mesmo, ele pode fixá-los e ainda criar hábitos que não se adaptem a novas situações. Inclusive, isto pode ser mais esperado se o novo padrão “obtinha sucesso”, quando foi descoberto.

No entanto, a experimentação e a experiência pessoal são necessárias, sim, para desenvolver a habilidade de percepção e ajuste, e, nesse sentido, a abordagem de Linklater visa à liberdade do indivíduo, já como processo básico da sua pedagogia.

Antes de desenvolver qualquer habilidade vocal específica, Linklater procura elaborar a capacidade de perceber padrões pessoais e a relação que esses mantêm com o ambiente, inclusive os momentos e os modos em que aparecem. Em longo prazo, isso implica a possibilidade de perceber como as condições do ambiente são internalizadas, ou seja, como a

postura, a voz, e diversos outros aspectos do corpo são construídos pela relação com o mundo. Implica também a possibilidade de avaliar, projetar e experimentar novos modos do corpo organizar-se para agir: entendendo que “ação”, nesse contexto, não se refere apenas a um movimento físico, mas à “ação” no sentido mais amplo, a *ação no mundo*.

No entanto, o ponto de partida desse processo é a experiência sensório-motora. É por meio da exploração fisiológica e sensorial da voz e da fala que Linklater visa à liberação vocal, física, psicológica, sociocultural e política da pessoa. Ressalte-se que o *meio técnico* é o corpo, e, nesse caso, as noções de “liberdade” e da “voz natural” não significam que o ator deva falar de qualquer maneira sem interferir ou questionar conscientemente o modo como o corpo se organiza para falar. Linklater alerta que “há uma diferença vital a ser observada entre aquilo que é ‘natural’ e aquilo que é ‘familiar’” (LINKLATER, 1976, p. 1), aludindo a um projeto que provoca mudanças profundas na voz e como o indivíduo se coloca no mundo. Nesse sentido, apesar da sua crítica à virtuosidade e ao desenvolvimento da voz de acordo com noções estéticas preconcebidas, a habilidade física e vocal ainda é um fator muito relevante para Linklater.

Uma ampla capacidade vocal pode ser um sinal de um organismo liberado de hábitos ineficientes e diz respeito à habilidade ampliada de trocar diferentes ideias, sentimentos e qualidades de energia com as pessoas ao seu redor. Essa capacidade faz parte da própria concepção da “voz natural”, e, assim, é um objetivo primário, mesmo que deva ser alcançado só indiretamente. Dessa forma, a voz natural precisa ser liberada por meio de um processo rigoroso e intencional que pode ser conhecido e elaborado pelo ator. Isto justifica o trabalho extensivo da própria autora e é esse processo que pode ser entendido como a “técnica” de Linklater.

Mas, ao entender dessa forma, percebe-se que a técnica de Linklater, embora não negue a importância da habilidade vocal em si, é muito mais do que isso. A técnica de Linklater refere-se a uma metodologia de experimentação e de experiência do sistema sensório-motor, da ação e da enunciação, que pode ser compreendido como o âmago do sistema conceitual, da consciência central e do *self* biográfico.

Assim, a técnica de Linklater – nesse sentido, uma “técnica corporal de transmissão” – abrange o novo repertório de movimentos e capacidades vocais que certamente ampliam a diversidade de possíveis experiências no mundo; mas essa “técnica corporal” é também o próprio processo de ensino/aprendizagem, o processo contínuo de experimentação e de elaboração de novos padrões em relação às condições mutáveis do mundo. Por meio desse

processo, o organismo se renova continuamente pela transferência de energia e informação entre si e o ambiente. É, portanto, simultaneamente, uma técnica artística, uma metodologia pedagógica e um processo de vida, uma vez que o corpo sempre aprende e amplia suas experiências, a partir do fluxo entre si e o mundo.

2.2. Grotowski: organicidade

2.2.1. A evolução da noção de corpo na obra de Grotowski de 1959 a 1969

Como referências para concepções de corpo, voz e técnica na obra de Grotowski, foram pesquisados os textos do período de trabalho entre 1965 e 1969. Esse recorte se deve às observações de Tatiana Motta Lima que mostra como o pensamento de Grotowski foi se transformando especialmente pela experiência da montagem *O Príncipe Constante*, que estreou em 1965 (MOTTA LIMA, 2012). As concepções elaboradas pelo mestre polonês nessa época são especialmente relevantes às questões levantadas no primeiro capítulo e proporcionam as comparações mais pertinentes com a pedagogia vocal de Linklater. Também, foi a época em que os dois autores poderiam ter “cruzados caminhos” em Nova Iorque.

Fazer a análise, após esse período, significa dividir a “fase de espetáculos”, que, às vezes, é vista como um período de ideias e práticas relativamente coerentes e consistentes. No entanto, apesar da continuidade de certos temas e interesses, ao mesmo tempo, houve uma grande evolução na obra de Grotowski durante este período, que o levou, no final da década 60, a renunciar à sua carreira de diretor de teatro e nunca mais voltar a montar espetáculos.

A partir de 1962, por exemplo, até o final da década, Grotowski investigava a metodologia “via negativa” que visava à eliminação de bloqueios em contraste com o desenvolvimento positivo de habilidade.³⁶ No entanto, a exploração desse mesmo tema foi revisada e atualizada de acordo com as experiências do mestre, e, a partir da montagem *O Príncipe Constante* ocorreram mudanças fundamentais no seu pensamento quanto à noção do corpo. Assim, o trabalho que se seguiu a essa montagem, colocava em questão vários

³⁶ Grotowski começou a usar a expressão “via negativa” em 1965, mas, numa entrevista com Eugênio Barba em 1964, ele já apresentou a mesma metodologia, usando a expressão “técnica indutiva” (GROTOWSKI, 2011 [1964], p.27-29).

pressupostos das práticas anteriores “e deu origem a uma nova maneira de investigar – e mesmo nomear – os processos atoriais” (MOTTA LIMA, 2012, p. 165).

Apesar de que nossa referência principal sejam as datas pós 1965 (até 1969), serão focadas algumas questões pontuais no trabalho de Grotowski, a partir das suas primeiras produções teatrais em 1959. Esse olhar para a história do mestre apresentará a evolução da concepção do corpo com uma noção mecanicista e dualista para um entendimento complexo de “organicidade” e da importância do “contato” entre diversos elementos do corpo e do mundo.

A revisão dessa evolução ajuda a compreender melhor as noções básicas trabalhadas nessa pesquisa.

a) 1959 a 1962: O corpo hábil – o acúmulo de habilidades, efeitos e artifícios

De acordo com Tatiana Motta Lima, “no início da trajetória de Grotowski [em 1959] [...] não existia nenhuma ênfase particular no trabalho do ator, principalmente do ponto de vista da sua subjetividade, personalidade ou empenho interior” (MOTTA LIMA, 2012, p. 57). Nesse momento inicial, o ator era considerado apenas um dentre vários elementos cênicos. Foi somente a partir da produção do espetáculo *Sakuntala*, em 1960 (a quarta montagem do diretor), que ele iniciou o treinamento dos atores. Nesse momento também, surgia “a partitura do ator, minuciosa, matematicamente exata: a partitura corporal e vocal” (FLASZEN, 2007 [2001], p. 24).³⁷

Naquele momento inicial, Grotowski valorizava a artificialidade e trabalhava com os atores para criar um “sistema de signos” ou um “alfabeto convencional” (GROTOWSKI, 2007 [dez. 1960], p. 42). Nesse contexto, o “signo” significava uma forma física criada intencionalmente pelo ator, que tinha a potencialidade de criar um choque psíquico no espectador. Assim, o treinamento era necessário para desenvolver nos atores habilidades especiais para conseguir as condições de criar esses signos no espaço cênico (GROTOWSKI, 2007 [1968], p. 130). Ele elogiava a habilidade como “puro efeito (física ou vocal)” e até admitia os “truques” dos atores como “possíveis e mesmo convincentes” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 72-73). Dessa forma, o diretor valorizava e enfatizava a forma física externa do trabalho do ator, sem referência a outros processos internos, como, por exemplo, memória ou emoção. Somente em 1962, ele fez sua primeira referência escrita ao “empenho interior”,

³⁷ As críticas posteriores do próprio Grotowski indicam também que, antes desse quarto espetáculo, ele não tinha dado muita atenção ao processo do ator. Ver MOTTA LIMA, 2012, p. 57-79.

“associações íntimas” ou às “pilhas psíquicas” do ator, sugerindo que “a escola de revivescência” (a escola de Stanislavski) tinha “um pouco de razão” (GROTOWSKI, 2007 [1962], p. 72-73).

Essa primeira colocação sobre o “empenho interior” foi revelada durante os ensaios da montagem *Kordian*, e, de acordo com Motta Lima, foi “ainda tímida” (MOTTA LIMA, 2012, p. 85). No entanto, sinalizou grandes mudanças na obra de Grotowski, pois, a partir desse espetáculo, o mestre passou a pesquisar em primeiro lugar a arte do ator, aprofundando notavelmente a investigação dos seus processos psíquicos e entendendo esses como processos distintos da estrutura física do corpo que resistia e bloqueava a vida “interior”. Essa nova pesquisa também envolvia uma variedade de novos termos e novas práticas que, apesar de sofrerem mudanças conceituais significantes, permaneceram na sua obra depois da produção do *Príncipe Constante*, em 1965.

b) 1962 a 1965: O corpo anulado – a primeira noção da “via negativa” de Grotowski

A revolução que aconteceu no pensamento de Grotowski, depois de 1962, é ilustrada e resumida, de forma geral, por sua condenação do “ator cortesão” a favor do “ator santo”, em que o primeiro se exhibe por meio do seu “estoque de métodos, artifícios e truques” e o segundo “realiza uma ação de autopenetração [...] se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo” (GROTOWSKI, 1992 [1964], p. 30). Ele rejeitou a “*técnica dedutiva*” (isto é, um acúmulo de habilidades) do ator cortesão a favor da “*técnica indutiva*” (isto é uma técnica de eliminação) do ator santo. Assim, pode-se observar a primeira semelhança com a obra de Linklater, em relação à noção de “técnica”: a rejeição da técnica como uma acumulação de habilidades a favor de um processo para eliminar bloqueios.

No texto *Em Busca de um Teatro Pobre* de 1965, o pesquisador começou a referir-se a esta “técnica indutiva” como a “via negativa”, e, apesar das mudanças conceituais que tenha sofrido, fez parte da sua obra até o final do seu trabalho no Teatro Laboratório.

A observação do emprego do mesmo termo “via negativa” nas obras de Grotowski e Linklater foi o elemento provocador dessa pesquisa. No entanto, verificar-se-á que a formulação inicial dessa noção na obra de Grotowski implica alguns contrastes significativos com a obra da Linklater e, também, de acordo com Motta Lima (2012), com a obra do próprio Grotowski, posteriormente.

Motta Lima afirma que a “autopenetração” “é um termo irmão do conceito do ator santo” e pode ser entendido como a “tarefa do ator santo” (MOTTA LIMA, 2012, p. 106). Ela observa que “na autopenetração, a ênfase esteve, de fato, colocada sobre o processo psíquico do ator, processo que era estimulado e sugestionado por fórmulas mentais” (Ibid., p. 108). Posteriormente, essa noção foi sendo substituída pela noção de “ato total” (Ibid., p. 109). Essa mudança de visão é uma dimensão importante para essa pesquisa e será discutida mais aprofundadamente, mais adiante.

Se, até 1962, os atores do Teatro Laboratório criavam signos intencionalmente para provocar um choque psíquico no espectador, depois de *Kordian*, eles trabalhavam para penetrar na sua própria psique, somente atingindo o espectador indiretamente. Assim o “signo”, que anteriormente era conhecido como uma forma artificial criada intencionalmente para agir sobre o espectador, nesse momento passou a ser considerado como a manifestação física, “exterior” de um “impulso interior”.

Aparentemente, a “autopenetração” era um processo árduo que focalizava a concentração do ator em si mesmo e nas suas próprias questões psicológicas. Motta Lima observa que “é apresentado inúmeras vezes como análogo ao de análise, de autoanálise ou de uma terapia psicanalítica”, refletindo sobre como “buscava-se acessar as (ou penetrar nas) zonas psíquicas mais desconhecidas, íntimas, reclusas e, sobretudo, dolorosas e bloqueadas de cada ator” (Ibid., p. 109-110).

Nesse período, a “técnica indutiva” foi proposta, pela primeira vez, como par da autopenetração, mas no texto *Em Busca de um Teatro Pobre* já foi apresentada como a “via negativa”, e, à medida que a autopenetração cedia à noção do ato total, a via negativa foi sendo adaptada para acompanhar a nova visão de Grotowski.

Numa entrevista com Eugenio Barba, em 1964, publicada sob o título *O Novo Testamento do Teatro*, o mestre apresentou a “técnica indutiva” como “uma técnica de eliminação” – a técnica do ator santo – afirmando que “o fator essencial” para este era “a possibilidade de eliminar qualquer resistência” (Grotowski, 1992 [1964], p. 30). Elaborando essa ideia, ele explicava que:

O ator deve decifrar todos os problemas do seu corpo que lhe sejam acessíveis. [...] Se não solucionar esses problemas, sua atenção será distraída pelas dificuldades que encontrará e o processo de autopenetração falhará necessariamente. Se o ator está consciente de seu corpo, não pode penetrar em si mesmo e revelar-se. O corpo deve ser liberado de toda resistência. Deve, virtualmente, deixar de existir (GROTOWSKI, 1992 [1964], p. 30-31).

A proposta de que o corpo físico “deve, virtualmente, deixar de existir” aponta para a ideia de um “corpo anulado” que, de acordo com Motta Lima (2012), fazia parte da noção do ator santo. Motta Lima observa que “o corpo do ‘ator-cortesão’ era apresentado como um corpo hábil, repleto de arsenais e truques”, enquanto o corpo do ator santo era um corpo “anulado, inexistente, queimado” (MOTTA LIMA, 2012, p182). Assim, observa-se que o próprio Grotowski nessa entrevista proferia que “no primeiro caso, tratava-se do problema da existência do corpo: no outro, antes, da sua não existência” (GROTOWSKI, 1992 [1964], p. 30).

Dessa forma, entende-se que as noções relacionadas – “ator santo”, “autopenetração” e “técnica indutiva” – eram fundadas numa visão dualista, em que o corpo era concebido como algo distinto da psique e era afligido por “problemas” que precisavam ser resolvidos para não atrapalhar o processo interior. A autopenetração enfatizava os processos psíquicos, enquanto o corpo fisiológico era “colocado sob suspeita, como elemento bloqueador – por sua própria existência – dos impulsos interiores, da *auto-revelação* do ator” (MOTTA LIMA, 2012, p. 182).

Essa noção de “bloqueio” é diferente daquela discutida em relação à obra de Linklater. De acordo com a noção de Grotowski, no período antes do *Príncipe Constante*, é o corpo físico que bloqueia o processo psíquico, enquanto, para Linklater, os bloqueios poderiam ser de caráter físico, emocional, intelectual ou espiritual e originavam-se de influências negativas da experiência sociocultural do ator. A noção de bloqueio de Linklater é mais semelhante à noção de Grotowski, depois da sua experiência com a montagem do *Príncipe Constante*, o que se verá adiante.

Outra proposta significativa dessa primeira formulação da “técnica indutiva” (ou seja, a “via negativa”) era a “eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior” (GROTOWSKI, 1992 [1965], p. 14). Na entrevista com Barba, Grotowski se referiu à voz, afirmando que “esse aparelho deve ser capaz de produzir reflexos sonoros tão rapidamente, que o pensamento – que remove toda a espontaneidade – não tenha tempo para intervir” (GROTOWSKI, 1992 [1964], p. 30).

Pode-se observar, novamente, a visão dualista presente no pensamento e na prática de Grotowski naquele momento: a “reação exterior” do corpo fisiológico é concebida como algo distinto do “impulso interior”. O pensamento também é posto como mais um elemento distinto nessa visão fragmentada e concebido como ameaça ao processo psíquico do ator santo.

Essa ideia da necessidade de eliminar o lapso de tempo entre o impulso interior e a reação exterior é diferente da formulação de Linklater que visa à voz “em contato direto com o impulso emocional” e que descreve o modo como impulsos secundários (que não são apenas “pensamentos”, mas surgem pelas experiências do corpo e mente no contexto sociocultural) se tornam hábitos e, assim, são assimilados como elementos do sistema global do organismo.

Depois da experiência do *Príncipe Constante*, Grotowski também começou a trabalhar com uma concepção revisada do corpo, inclusive uma noção de união “orgânica” e um entendimento de diferentes vertentes de “contato” entre elementos do corpo e do mundo.

c) 1965 a 1969: *O corpo orgânico: a noção revisada da “via negativa” na obra de Grotowski*

Embora muitos pesquisadores reconheçam as mudanças na obra de Grotowski após o espetáculo *Kordian*, em 1962, o período que se seguiu, até o final da “fase de espetáculos”, em 1969, é frequentemente considerado como um tempo de práticas e ideias relativamente homogêneas.

No entanto, Motta Lima (2012) defende que, depois do *Príncipe Constante*, houve mudanças fundamentais no pensamento do mestre que, em último caso, o levaram a renunciar à sua carreira de diretor. As observações realçam mudanças significativas na maneira como Grotowski começou a conceber o corpo, depois da sua experiência com a montagem do *Príncipe Constante*, e, especialmente, com seu trabalho com o ator principal Cieślak. Essa nova concepção do corpo é coerente com a noção de corpo levantada no primeiro capítulo, e o trabalho artístico/pedagógico de Grotowski nesse período é consistente com a noção da “técnica corporal de transmissão”.

Motta Lima (2012, p. 245) chama atenção para uma carta que o próprio Grotowski escreveu para Eugenio Barba, com data de 1º de setembro de 1964, quando ele estava em meio ao processo criativo da nova montagem, o *Príncipe Constante*, que estrearia em 1965. Nessa carta de 1964, afirma haver feito uma “revisão de todo seu método”, assumindo a necessidade de “reaprender” seu ofício por causa de uma nova concepção sobre aquilo que era “orgânico”.

Minha tendência à individuação aumenta, quase todas as semanas me traz uma nova iluminação sobre o ofício. Estranhas experiências: mudei os exercícios e, se devo

ser sincero, fiz uma revisão de todo o método. Não tem nada de diferente nele, nem existem novas letras para este alfabeto, mas agora defino como orgânico tanto aquilo que antes era “orgânico” (para mim), como aquilo que eu considerava dependente do intelecto. E tudo me aparece sob uma nova luz. Como isso pode acontecer? Parece-me tal mudança que provavelmente terei que *reaprender* todo o ofício, quer dizer, estudar, tendo como base esta nova “consciência orgânica” dos elementos (GROTOWSKI, apud BARBA, 2006, p. 139).

O desenvolvimento da noção de “organicidade” foi uma mudança significativa. Antes de tudo, a concepção do corpo tornou-se mais abrangente, englobando aquilo que anteriormente era considerado “dependente do intelecto”. Assim, representava um abandono da visão dualista do corpo, salientando as relações dinâmicas e inseparáveis entre diferentes elementos do corpo, inclusive o intelecto e o ambiente. Além disso, o corpo fisiológico não era visto mais como obstáculo aos processos psíquicos, mas como parte necessária dos processos de memória e associação. O desenvolvimento dessa noção era de tal importância que, de acordo com Motta Lima, “a organicidade descoberta no *Príncipe Constante*, nunca mais foi abandonada por ele [Grotowski]” (MOTTA LIMA, 2012, p. 247-248).

A “via negativa” continuava como aspecto fundamental na obra do mestre, sendo o “par necessário do processo orgânico” (Ibid., p. 277), porém a formulação desse processo mudou, no sentido que Grotowski passou a entender os “bloqueios” não como bloqueios do corpo físico, apenas.

Motta Lima observa uma mudança significativa entre uma versão anterior ao texto *Em Busca de um Teatro Pobre*, publicado em 1966, e o texto revisado para a publicação do livro em 1968, em que o mestre cortou uma frase que sugeria que era o corpo físico, especificamente, que obstruía os processos psíquicos do ator (Ibid., p. 189). Assim, ela mostra que, no texto anterior, Grotowski manifestava que “o corpo do ator não deveria opor nenhuma resistência ao processo interior” (GROTOWSKI, 1966, [1965], p. 53). Ao contrário, observa que “na versão para o livro, ele falava em eliminar as resistências do organismo como um todo, dando a entender que, se fizermos a comparação entre as duas versões, os bloqueios não eram unicamente corporais” (MOTTA LIMA, 2012, p. 189).

Na entrevista com Barba, em 1964, em que Grotowski apresentou a noção da “técnica indutiva”, o mestre expunha que “o ator deve decifrar todos os problemas *do seu corpo*” (GROTOWSKI, 1992, [1964], p. 30, grifo nosso), enfatizando que o ator deve “eliminar os *obstáculos concretos* que se apresentam (por exemplo, a resistência da voz)” (Ibid., p.31, grifo nosso). Assim, constata-se que, antes da experiência com *Príncipe Constante*, a voz, e o corpo físico eram vistos como os obstáculos ao processo interior, que se tornou diferente no discurso do mestre, posteriormente, em 1967, quando escreveu que o ator não deveria se

deixar “reter por nenhum *obstáculo imposto pelos bons costumes e comportamentos*” (GROTOWSKI, 2011 [verão 1967], p. 89, grifo nosso).³⁸

Assim, pode-se verificar que, em 1967, Grotowski começava a enxergar até os hábitos de costume social, bem como os modos de comportamento, como elementos bloqueadores. Não era mais um caso simples de um corpo “concreto” (material) que obstruía os processos interiores do ator: Grotowski passou a se debruçar sobre a relação complexa entre a fisiologia, a psicologia e o ambiente social, assumindo a necessidade de levar essa relação em consideração no trabalho criativo. Nesse sentido, a noção de “bloqueios” de Grotowski, nesse período da sua obra, era comparável à noção de Linklater, que considerava o “condicionamento social” como o fundamento de bloqueios, que são físicos, psíquicos e espirituais, por natureza.

Além disso, nesse período, o controle direto do corpo, como se fosse um objeto, apareceu como elemento bloqueador (MOTTA LIMA, 2012, p. 251-252). Para Linklater também, essa forma de controle é vista como uma causa problemática de bloqueios, e, assim, torna-se uma questão central na via negativa para os dois autores.

Outra implicação da nova visão orgânica de Grotowski era que a noção de “autopenetração” passou a ser substituída pela noção de “ato total”, que, segundo Motta Lima, surgiu para “nomear exatamente a experiência realizada por Cieślak no *Príncipe Constante*” (Ibid., p. 183). A pesquisadora brasileira refere-se ao “ato total” como a “consciência orgânica de todos os elementos” (Ibid., p. 165), salientando a noção de “organicidade” como o fundamento desse afastamento da noção anterior de “autopenetração”.

2.2.2. Organicidade e o “ato total”: a unidade do corpo

De acordo com essas mudanças conceituais, em 1967, Grotowski apresentava a noção de “ato total”, explicando que isto significava que o ator deve trabalhar “com todo o seu ser” (GROTOWSKI, 1992 [1967], p. 97). Enfatizando que “estamos falando da impossibilidade de separar o físico do espiritual”, ele destaca que “o ator não deve usar seu organismo para ilustrar “um movimento da alma”; deve realizar este movimento com o seu organismo” (Ibid., p. 97-98).

³⁸ Usamos aqui uma nova tradução do texto *Ele Não Era Inteiramente Ele Mesmo* (GROTOWSKI, 2011 [verão, 1967]), que acreditamos traduza melhor esta frase, publicada em 1967 e que se refere a um “*obstacle set by custom and behaviour*” (GROTOWSKI, 1975, [verão, 1967], p. 92).

Grotowski elaborava essa nova visão “orgânica” do corpo em outras referências ao “ato total”, afirmando, por exemplo, que “a realização do ator constitui-se em uma superação das meias medidas da vida cotidiana, do conflito interno entre corpo e alma, intelecto e sentimentos, prazeres fisiológicos e aspirações espirituais” (GROTOWSKI, 1992 [1967], p.105).

É uma questão que envolve a própria existência da vocação do ator, de uma reação, de sua parte, que lhe permite revelar cada um dos seus esconderijos da sua personalidade, desde a fonte instintivo-biológica através do canal da consciência e do pensamento, até aquele ápice tão difícil de definir e onde tudo se transforma em unidade (GROTOWSKI, 1992 [1967], p. 105).

Assim, para Grotowski, o corpo instintivo-biológico não era mais algo a ser negado ou anulado, mas passou a ser visto como inseparável da consciência e do pensamento. Tudo precisava funcionar em conjunto para realizar o ato total. O corpo físico não era mais visto como uma obstrução ao processo do ator, mas voltou a ser valorizado como elemento central ao processo criativo. No entanto, isto não significava que voltava a ser tratado apenas como um instrumento para articular uma linguagem gestual artificial (como nas primeiras formulações do início da década 60); nesse momento, passou a ser considerado um elemento essencial e inseparável do processo orgânico do ator. Como Motta Lima ilustra, passou a ser valorizado como uma “pista de decolagem para o ato” (MOTTA LIMA, 2012, p. 186). De acordo com a terminologia dessa pesquisa, entende-se que o corpo físico, a experiência viva da voz e a motricidade em relação ao mundo voltaram a ser explorados como o “meio técnico” do ator. Motta Lima observa:

Podemos perceber que a passagem pelo estrato biológico e instintivo é vista como necessária à realização do ato total. Essa faceta não é negada nem deve ser anulada ou apagada. E, mais que isso, afirmava que, no momento de realização do ato total, era impossível separar instinto de consciência. Eles estariam integrados, unidos, não seriam mais duas parcelas de uma soma. O tudo se converte em um todo (MOTTA LIMA, 2012, p. 185).

Esse estado, em que “tudo se converte num todo” era visto por Grotowski como um estado ideal. Assim, ele descrevia o “ato total” como “um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos” (GROTOWSKI, 1992 [mar. 1967], p. 180). Não era, então, um estado cotidiano, em que haveria “conflito interno entre corpo e alma”, e sim, um estado otimizado para a vocação cênica para a qual o ator precisava dedicar-se. Essa visão pode ser conferida num outro texto, de 1967, quando Grotowski escreveu:

Quando este ato de extrema sinceridade é modelado num organismo vivo, em impulsos, numa forma de respirar, num ritmo de pensamento e de circulação do sangue que são coordenados e trazidos à consciência, não se dissolvendo no caos e na anarquia formal – numa palavra; quando esse ato realizado através do teatro é *total*, mesmo que não proteja dos poderes sombrios, pelo menos capacita-nos a responder totalmente, isto é, a começar a existir. Porque, no dia-a-dia, reagimos apenas com metade da nossa potencialidade. (GROTOWSKI, 1992 [1967], p. 99).

Nesse trecho, fica claro que a ideia do “organismo vivo”, em que respiração, pensamento e circulação de sangue “são coordenados e trazidos à consciência”, é vista como a potencialidade da pessoa, não como uma condição dada e que, assim, não é o estado comum na vida cotidiana. O ato total era um meio de conseguir uma “unidade” entre diversos elementos do organismo e do mundo, por meio da experiência corporal em cena.

Quando Grotowski fala sobre “unir”, ele emprega uma metáfora para falar do objetivo de melhorar a qualidade da transferência de informação e energia entre diferentes elementos do corpo e o ambiente, até para melhorar a saúde do organismo. Da mesma forma que Linklater, o entendimento do trabalho do ator como uma busca para unidade diz respeito à função transmissiva da sua técnica, ou seja, o fluxo de vida entre diferentes elementos do corpo e do mundo.

Numa transcrição do texto de uma conferência para estagiários estrangeiros de 1969, *Exercícios*, Grotowski insistia “*não estar divididos*: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 175). Ele argumentava:

A existência de vocês é constantemente dividida entre “mim” e o “meu corpo” – como duas coisas diversas. A muitos atores o corpo não dá um sentido de segurança. Com o corpo, com a carne não estão à vontade, estão antes em perigo. Há uma falta de confiança no corpo que é, na realidade, uma falta de confiança em si mesmos. É isso que divide o ser (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 175).

O fato de Grotowski usar a palavra “carne”, presumivelmente para se referir ao “corpo físico”, e ao mesmo tempo indicar que a “falta de confiança no *corpo*” quer dizer a “falta de confiança em *si mesmo*”, é um indicativo que ilustra bem o significado da ampliação da sua noção de corpo. Grotowski estava longe de uma concepção dualista do corpo, nesse ponto da sua obra. No entanto, segundo ele, o ator vive, na realidade, de acordo com essa metáfora do “organismo dividido” (conscientemente ou não) e isso acaba reforçando, de certa forma, uma divisão do “ser”. Isso o aproxima das observações de Lakoff e Johnson, para os quais a experiência de ser dividido diz respeito a experiências comuns entre diferentes povos, resultantes da estrutura particular do corpo humano. O trabalho artístico/pedagógico de

Grotowski se colocava como uma “técnica” para problematizar a concepção metafórica comum do “*self* múltiplo” e proporcionar ao artista em cena a experiência corporal de unidade.

A “falta de confiança no corpo” nesse novo sentido mais amplo presumivelmente tem relação com o ambiente social, e assim, os “bloqueios” ao processo do ator originam-se no contexto sociocultural, de forma semelhante ao entendimento de Linklater. Esses bloqueios, por sua vez, atrapalham o fluxo de vida entre diferentes elementos do organismo e o mundo.

2.2.3. A “voz natural” na obra de Grotowski

Na mesma transcrição, *Exercícios*, Grotowski propusera seus exercícios como um caminho para revelar “o teu homem”. Ele explicava esse termo, argumentando:

É, ao mesmo tempo, tu – “o teu homem” – e não-tu, não-tu como imagem, como máscara para os outros. É o tu-irrepetível, individual, tu na totalidade da sua natureza: tu carnal, tu nu. E, ao mesmo tempo, é o tu que encarna todos os outros, todos os seres, toda a história. (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 176).

A noção do “teu homem”, “na totalidade da sua natureza”, levanta outras comparações com a noção da “voz natural” de Linklater, no sentido que visa a uma pessoa liberada das convenções socioculturais, das “imagens” e das “máscaras” que são apresentadas para outros, pela falta de confiança, ou falta de aceitação de si mesmo e que se impõe como limite no processo criativo do ator. Ao mesmo tempo, “teu homem” não se refere a uma pessoa desvinculada do seu contexto sociocultural. Ao contrário, pela eliminação das resistências do organismo, a pessoa pode “encarnar todos os outros, todos os seres, toda a história”, isto é, a pessoa melhora sua conexão com sua sociedade e sua cultura. Assim, a possibilidade de “não estar dividido” era vinculada à necessidade de eliminar bloqueios e hábitos adquiridos pelas influências do ambiente sociocultural e melhorar a conexão viva, em tempo real, com esse ambiente.

Essas pistas identificadas na noção de “teu homem” são reforçadas por comentários que Grotowski fez, na mesma época, especificamente, sobre a voz, que se referiam às influências negativas do ambiente sociocultural de modo explícito. O diretor polonês apontava, por exemplo, que problemas com a respiração “devem-se ao vestuário, mas também a certos tipos de moral e de comportamento sancionados pelo hábito” (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 137). Segundo ele, “é por esse motivo que as mulheres, sobretudo, respiram

com o peito – que não é a maneira orgânica de respirar – por causa do sutiã e também graças a um tipo de faceirice (aprendido socialmente) do comportamento delas” (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 137).

Além disso, Grotowski fez outras referências à maneira como influências socioculturais contribuem para a formação de hábitos e bloqueios. Por exemplo, acreditava que os problemas eram mais acentuados para as mulheres do que para os homens.

Porque se acredita que a voz de uma atriz deve ser bela, pura, delicada e forte que isso é essencial para a sua profissão; o que não é verdade. Diz-se que uma atriz deve “ter a voz como um sininho”. No caso de um ator, ocorre a mesma coisa, mas dele – como dos homens em geral – pensa-se que se não é rude e até um pouco rouco, não pode ser levado a sério (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 143).

A questão que nos interessa não é se dificuldades vocais são, de fato, mais acentuadas em mulheres do que homens; o importante é ver que Grotowski entendia que bloqueios vocais brotavam de condicionamento e aderência ao papel social. Assim, justamente, nesse discurso, a seguir, apresentava uma noção própria de “voz natural”, semelhante à de Linklater.

Existem muitos atores que, por esnobismo ou por faceirice, querem evitar sua *voz natural*: por exemplo, um ator tem uma voz aguda, uma tonalidade natural que é mais aguda; nesse caso, para estar em harmonia com o estereótipo masculino, preferia uma voz muito mais baixa e é a que também usa em sua vida cotidiana. Assim, treina sua voz de maneira forçada, não orgânica. A mesma situação existe entre as atrizes ou as cantoras que querem ter uma voz mais aguda do que aquela que lhes é natural (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 147, grifo nosso).

O mestre, então, ressalta que o ator “deve ter como ponto de partida – e para sua vida – a sua própria voz, com a tonalidade dada por uma base natural” (Ibid., p. 148). Assim, a “voz natural” descrita por Grotowski é semelhante à noção de Linklater, no sentido que é uma voz liberada de hábitos reforçados pelo desejo (consciente ou não) de aderir a uma certa imagem ou papel social.

Também, Grotowski coloca que “dificuldades têm início na infância” (Ibid., p. 143), sugerindo, de forma comparativa com Linklater, que a capacidade vocal do ser humano é um atributo comum a todas as pessoas, ou seja, inato.

Excluídos graves defeitos orgânicos e funcionais do instrumento vocal (por exemplo, nódulos sobre as cordas vocais, a laringe deformada etc.), em todos os outros casos, todas as afirmações segundo as quais existem vozes grandes e fortes e vozes pequenas são histórias absurdas. Essas vozes não existem. Existe somente o modo de usar a voz, é tudo (GROTOWSKI, 2007 [1969], p.142).

Pela noção de “voz natural” de Grotowski, entende-se, também, que a voz é parte integrante e inseparável do organismo. Como Linklater, o mestre polonês argumentava que precisamos mudar nossa percepção da voz como algo associado apenas à cabeça, para entender que ela faz parte do corpo integral, na sua relação com o mundo. Essa é outra semelhança importante com a noção da “voz natural” de Linklater. Grotowski criticava exercícios de articulação que desassocia certos movimentos do aparelho vocal do resto do corpo, argumentando:

A sua energia física existe somente em sua cabeça e em seu instrumento vocal. Por outro lado, quer manter uma calma compostura, controla-se, bloqueia os impulsos do corpo. É assim que, em vez de usar o corpo inteiro, ele (ainda que inconscientemente) submete à tensão seu instrumento vocal. E fala dessa forma por um longo tempo, várias horas por dia; no final terá danificado o seu instrumento vocal (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 144).

Nesse sentido, o mestre polonês propunha que “se querem liberar a voz, não deveriam mais trabalhar com o instrumento vocal, ou seja, não deveriam prestar atenção no trabalho do instrumento vocal, deveriam trabalhar como se o corpo cantasse, como se o corpo falasse” (Ibid., p. 159).

Dessa forma, ele até chegava a colocar em dúvida o significado do termo “instrumento vocal”:

E o que é o instrumento vocal? É somente o lugar através do qual “isso” passa, é apenas um corredor. Nada mais. Não devemos fixar a atenção sobre nós mesmos, jamais, até mesmo se fixamos atenção sobre nosso corpo e não sobre o instrumento vocal, faltará sempre alguma coisa. A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo, é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 159).

Além de observar o prejuízo de algumas influências sociais sobre a voz, Grotowski ressaltava também o modo como a “voz natural” pode ser atrapalhada pelo escrutínio do “instrumento” pelo próprio ator (Ibid., p. 142-143). Em outros termos, além de discutir as influências sociais da vida cotidiana do ator, o mestre questionava métodos tradicionais (do Ocidente e do Oriente) de ensinar voz, que focalizam a atenção do ator no próprio instrumento vocal, estimulando a propensão de manipulá-lo intencionalmente. Essa forma de manipulação era vista por ele como uma causa de bloqueios ao processo do “ato total” e, assim, necessitava de uma reavaliação do modo como exercícios vocais são concebidos e praticados pelo ator, como, por exemplo, sobre a respiração.

Podemos observá-la, examiná-la e inclusive controlá-la, é uma questão de vontade. Mas quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio organismo que respira. Por isso qualquer intervenção cria obstáculos ao processo orgânico (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 139).

Essa questão da manipulação intencional ou do “controle voluntário” do corpo e da voz como se fosse um instrumento é um tema importante também no trabalho de Linklater. A manipulação intencional coloca desafios para a prática da “via negativa” que, por um lado, se propõe a não acrescentar elementos técnicos, mas, por outro, visa a uma transformação profunda na maneira como o corpo se organiza para falar e atuar. Essa questão do “controle voluntário” será discutida com maior profundidade no próximo capítulo.

2.2.4. Contato e a “função transmissiva” da técnica corporal do ator

Percebendo o perigo da manipulação direta do organismo, Grotowski chegou a questionar até seu próprio trabalho anterior com os “ressonadores” ou os “vibradores”, concluindo que, embora os experimentos fortalecessem a voz, esta ainda ficava sem vida.

Aplicamos os vibradores com plena premeditação. Os próprios atores tocavam os vibradores e procuravam como obter a vibração física. [...] Observei que a voz do ator era mais forte, que podia produzir alguns efeitos como Yma Sumac: a voz muita alta, muita baixa, uma voz muita diversificada, como se emanasse de diferentes pessoas e de diferentes animais. E, ao mesmo tempo, era dura, mecânica – não quero dizer fria, mas, antes, automática: não era viva. Observei que, no trabalho, os atores podiam usar – se procuravam certas formas vocais – as cores premeditadas da voz. Mas se começavam a agir com a totalidade do seu ser, era outra coisa completamente diferente, então não existiam mais os vibradores conscientes; ou os vibradores, que eles queriam usar conscientemente, bloqueavam o processo orgânico (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 154).

Dessa forma, o diretor polonês elaborava uma abordagem pedagógica, que abrangia elementos psíquicos e sociais na exploração sonora e físico-motora da voz. Para isso, ele trabalhava principalmente com lembranças, associações e a busca de “contato” com outro alguém, sugerindo:

Seria necessário fazer alguns jogos para o ator que envolvam as nossas lembranças, a nossa imaginação, a nossa relação com os *partners* (tanto os *partners* da vida quanto os *partners*-atores), jogos que liberam o “corpo-memória” estendido no espaço por meio da voz. Quer dizer, jogos como o “corpo-memória” – nos quais vocês cantam, nos quais falam e buscam um contato (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 160).

Assim como Linklater, Grotowski também deslocava a ênfase dos exercícios vocais da avaliação estética da voz para a avaliação da sua funcionalidade em proporcionar uma transferência eficaz de energia e informação entre diferentes elementos do organismo e do espaço, de companheiros de trabalho e de memórias vivas no presente. Neste caso, a busca da conexão com o outro ou de fazer “contato” com um “parceiro”. Ressaltava que, “no trabalho [...] nos estendemos, por meio da linguagem, em relação a alguém, a um companheiro imaginário, ou a um *partner* trabalhando conosco que age como tela sobre a qual projetamos os nossos *partners* na vida” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 160).

A noção de “contato” de Grotowski tornou-se uma dimensão importante da sua metodologia diante da nova visão do corpo e da organicidade. Além de iluminar aquilo que se está chamando de “função transmissiva” da técnica do ator, essa noção proporciona mais comparações com o trabalho de Linklater e também provoca questões importantes em relação às aulas práticas que elaboramos como resultado dessa pesquisa.³⁹

A noção de “contato” ressaltava a interação contínua e viva entre organismo e ambiente, implicando um fluxo contínuo entre diversos elementos do corpo e o mundo. De acordo com Motta Lima, a noção de “contato” era “o par necessário do ato total” (MOTTA LOMA, 2012, p. 197). De forma resumida, ela afirma que “estar em contato significava estar em relação com” (Ibid., p. 191). Acrescenta que implica “perceber o outro e reagir inteiramente de acordo com esta percepção” (Ibid., p. 192), e “direcionar, inclusive espacialmente, pensamentos, ações, intenções e voz para um companheiro, imaginário ou não” (Ibid., p. 193).

O próprio Grotowski, falando sobre “contato” num discurso de encerramento de um seminário na Escola Dramática de Skara, em 1966, exemplificou a noção da seguinte maneira:

O contato é uma das coisas mais essenciais. [...] Agora, estou em contato com vocês, vejo quais de vocês são contra mim. Vejo uma pessoa que está indiferente, outra que escuta com algum interesse, e outra que sorri. Tudo isso modifica minhas ações, trata-se de contato, e isto me força a modificar meu jeito de agir. O padrão está sempre fixo. Neste caso, por exemplo, vou dar meu conselho final. Tenho aqui algumas notas essenciais sobre o que falar, mas a maneira como falo depende de contato. Se, por exemplo, ouço alguém sussurrando, falo mais alto e articuladamente, e isto inconscientemente, por causa do contato (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p. 187-188).

O “contato” era de certa forma uma reação não premeditada, em tempo real, às necessidades do ambiente, semelhante às reações espontâneas ou reflexos, das quais Linklater

³⁹ Esses exercícios serão apresentados no último capítulo.

trata. Era uma questão de escuta e resposta ao fluxo de condições em transformação contínua, provocando variações orgânicas, mesmo dentro de uma estrutura definida com alta precisão.

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 (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p. 188).

Essa troca de escuta e resposta era instantânea, impossível de ser analisada ou controlada. O contato, então, era imediato.

A ação e a entonação são as mesmas, mas o contato é tão rápido que é impossível analisá-lo racionalmente. Isto modifica todas as relações, e é também o segredo da harmonia entre os homens. [...] No palco, muitas vezes detectamos uma desarmonia, porque os atores não escutam seus companheiros. O problema não é ouvir e perguntar qual é o tipo de entonação, e sim apenas escutar e responder (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p.188).

Assim, a noção de “contato” ressalta a função transmissiva da técnica do ator, à medida que “modifica todas as relações” numa transferência de informação que acontece de forma rápida e complexa demais para ser controlada diretamente pelo raciocínio, criando uma “harmonia” ou uma “união” entre os corpos no espaço teatral. Além disso, a noção de contato de Grotowski não implicava apenas o contato entre ator e público, e, sim, uma diversidade de vertentes que contemplavam o sistema complexo de transições entre a infinidade de elementos do ator/corpo e o mundo.

Grotowski refere-se ao contato com um companheiro de cena, um outro ator, mas parece que sua noção de contato provém de três vertentes principais, que conduziram a três “renascimentos”, segundo o diretor. A primeira dizia respeito a um “companheiro de sua própria biografia”, o qual implicava uma investigação corporal, de “memórias e associações”. Ele afirmou que “quando o ator começa a viver em relação a alguém – não ao seu comportamento de palco, mas ao companheiro de sua própria biografia – quando começa a penetrar no estudo dos *impulsos do seu corpo*, a relação desse contato, desse processo de troca – há sempre um renascimento do ator” (GROTOWSKI, 1992 [out. 1968], p. 203, grifo nosso).

É importante destacar a natureza corporal desse contato com o “companheiro biográfico” (ou o “companheiro de sua vida”), isto é, a investigação desse relacionamento deveria acontecer por meio dos “impulsos do corpo”. Assim, Grotowski escrevia também,

que o ator “penetra os elementos de contato no corpo” e “concretamente procura aquelas recordações e associações que condicionaram decisivamente a forma de contato” (GROTOWSKI, 1992 [out. 1968], p. 202).

Isso ilustra o quanto a concepção do corpo de Grotowski estava longe de uma concepção dualista naquele momento: de certa forma, o “companheiro biográfico” existia no corpo do próprio ator e, dessa maneira, o ator poderia estabelecer contato com este outro por meio da exploração dos seus próprios impulsos. Os “impulsos” dos quais Grotowski falava eram “impulsos do corpo” e não mais “impulsos internos” para serem manifestados no corpo (como anteriormente), como se o interior e o exterior do ator fossem coisas distintas e separadas. Assim, presente nessa proposta de contato com o companheiro biográfico há uma noção de corpo que abarca o interno e o externo, memória, associação, motricidade e até relações sociais; as memórias de outras pessoas que não permanecem estáticas no passado, mas que são atualizadas pela exploração física no espaço cênico, em contato com o “companheiro de cena”. É dessa forma, que se entende que “teu homem” poderia “encarnar todos os outros, todos os seres, toda a história”.

O “segundo renascimento” refere-se ao contato com a realidade cênica, incluindo os outros atores e as personagens da peça. Depois de explicar o “primeiro renascimento”, Grotowski destaca que o ator “começa a usar os outros como tela para o companheiro da sua vida, começa a projetar coisas sobre as personagens da peça”, e concluindo que “este é o segundo renascimento” (Ibid., p. 203). Já se tinha visto como o contato com os companheiros de cena implicava escuta e resposta aos outros atores para permitir ajustes orgânicos à partitura em tempo real. Aqui, nesse diálogo vivo, o ator grotowskiano também deveria se ligar às suas memórias e associações, não de modo introspectivo, e, sim, para projetar estas no espaço cênico como seu modo de agir em cena e viver com os outros. Em outras palavras, o ator deveria estabelecer uma conexão viva entre suas memórias e associações e os outros atores, e, para isso, essas não podiam ser evocadas de forma retrospectiva ou refletiva; era necessário deixá-las existir no corpo físico do ator, também em tempo real, para provocar mudanças orgânicas no diálogo com os companheiros de cena.

Da mesma forma, o ator também deveria estabelecer contato com as personagens da peça, incluindo os temas e a trama do texto, bem como as decisões diretoriais em relação à montagem.

De acordo com Motta Lima, o “terceiro renascimento” refere-se à nova visão de um “corpo liberado”, e, assim, “parece indicar aquela relação necessária entre o contato e o ato

total” (MOTTA LIMA, 2012, p198). Grotowski explicava que este terceiro renascimento acontecia, quando o ator descobria o “companheiro seguro”. Este não poderia ser definido, podendo ser diferente para cada ator: um “ser especial diante do qual [o ator] faz tudo, diante do qual ele representa com as outras personagens, a quem revela seus problemas e suas experiências pessoais” (GROTOWSKI, 1992 [out. 1968], p. 203). De acordo com o mestre, ao descobrir esse companheiro seguro, “o terceiro e mais forte renascimento ocorre”, e “observa-se uma modificação visível” no comportamento do ator, à medida que possibilitava a liberdade do ator diante de diversas imposições de controle na sua vida e no seu trabalho.

É durante este terceiro renascimento que o ator encontra soluções para os problemas mais difíceis: como criar quando se está controlado por outros, como criar sem a segurança da criação, como encontrar a segurança que é inevitável se desejamos *nos expressar*, apesar do fato de que o teatro é uma criação *coletiva*, na qual somos controlados por diversas pessoas e um trabalho de diversas horas nos é imposto (GROTOWSKI, 1992 [out. 1968], p. 203).

Além dessas vertentes de contato relacionadas aos “três renascimentos” do ator, Grotowski também trabalhava com outras possibilidades de contato nos seus exercícios, incluindo contato com imagens e associações concretos (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p. 187), contato direto com o espaço físico e até contato entre partes do próprio corpo (Ibid., p. 190). O corpo físico não era visto mais como um elemento bloqueador para ser anulado, e, sim, como elemento essencial ao processo criativo, central entre esses pontos de contato no trabalho do ator e necessário para alcançar o “ato total”.

Além de outras possíveis maneiras de entender a “técnica” de Grotowski, pode-se apontar o modo como ele se preocupava com as “técnicas corporais”, no sentido que estamos discutindo ao longo deste trabalho, procurando meios de cuidar da qualidade da organização físico-motora para realizar dadas tarefas. Não compreendia essa organização como algo mecânico e separado da psique ou da realidade sociocultural da pessoa, mas como algo integrado a estas.

Observam-se, portanto, semelhanças importantes entre Linklater e o trabalho de Grotowski nessa época, à medida que ele trabalhava com práticas de “via negativa” e noções de “voz natural” e “teu homem”, para liberar o ator das imagens e máscaras que apresenta para outras pessoas na vida cotidiana. No entanto, apesar disso, a fisicalidade do ator, sua motricidade e voz continuavam como elementos centrais na obra do mestre, ou seja, para repetir a observação de Motta Lima, “a pista de decolagem para o Ato”.

Nesse contexto, Grotowski procurava com os atores uma organização corporal que servisse às necessidades do “contato” para realizar o “Ato total”, e, percebendo que uma técnica fechada ou padronizada não poderia servir a essas necessidades, procurava uma outra forma de organização que possibilitasse uma adequação constante às necessidades do ambiente, em tempo real. Apesar de ser uma organização corporal aberta e orgânica, não deixa de ser um modo de saber como servir-se do corpo, ou seja, uma “técnica corporal” de acordo com a concepção desse trabalho.

Nesse caso, as propostas de Grotowski como as de Linklater são provocações que necessitam da ampliação da noção de “técnica”, entendendo que este termo não significa necessariamente um padrão fechado, mas que pode contemplar processos abertos e a habilidade de ajustar-se constantemente a situações mutáveis e dinâmicas, num fluxo contínuo de transmissão de energia e informação entre diferentes elementos do organismo e o mundo.

CAPÍTULO III – A LIBERAÇÃO DO CORPO: INTENÇÃO, PENSAMENTO E IMAGEM NA “VIA NEGATIVA”.

O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer da repressão pura e simples.

“Carta aos Atores” – Valère Novarina

Nesse capítulo serão discutidas algumas estratégias práticas para eliminar bloqueios e liberar a transmissão de energia e de informação entre corpo e mundo, investigando especificamente o lugar do pensamento na via negativa.

A possibilidade de controlar o organismo diretamente por meio do sistema nervoso voluntário é uma preocupação central tanto para Linklater quanto para Grotowski, que entendem isso como um modo principal de dividir metaforicamente o corpo da mente. Os dois autores elaboram, de forma diferente, estratégias para provocar transformações no organismo sem a interferência direta da mente, estabelecendo, ao mesmo tempo, ligações de transmissão mais eficientes para integrar o pensamento, a consciência e o intelecto no processo orgânico.

3.1 Linklater: a habilidade de perceber hábitos e registrar novas experiências

3.1.1. O aspecto mental da “via negativa”

Em diferentes momentos, Linklater afirma que o controle voluntário, o pensamento racional e o intelecto representam ameaças à liberação da voz natural. De modo semelhante, na segunda metade da década de 60, Grotowski colocava que o ator poderia interromper seu processo criativo pela interferência voluntária ou pela “manipulação intencional” do próprio organismo. Ao mesmo tempo, porém, nas suas publicações distintas, os dois autores

reconhecem que o intelecto faz parte integral do corpo, e, por isso, também, do processo do ator. Assim, cada um, à sua maneira, conceitua o pensamento como um processo do corpo inteiro e não apenas um processo cerebral isolado, e então elaboram a “via negativa”, visando a abordar os processos mentais, porém, ao mesmo tempo, diminuir ou eliminar o controle direto e voluntário do cérebro sobre a voz e a motricidade.

Entende-se por “controle voluntário” o fato de o sistema nervoso voluntário agir para controlar certas funções fisiológicas de acordo com noções preconcebidas de um modo certo de falar ou movimentar-se. É um processo da “consciência ampliada” de observar o mundo e fazer uma escolha mental de agir de acordo com essas noções, que são formadas pela experiência sociocultural da pessoa. A mente age, de modo intencional, para interferir diretamente nas funções fisiológicas, como se fosse superior ao corpo físico e apta a conduzir a motricidade de forma objetiva e mecânica. Isso representa um modo de agir segundo uma noção dualista do corpo, mesmo não sendo percebido pela pessoa.

Para Linklater e Grotowski, esse tipo de controle é um problema prático. Para Linklater, diz respeito aos impulsos secundários habituais e representa um modo ineficiente de organizar o corpo, que restringe a possibilidade natural da voz para responder ao impulso do pensamento e do sentimento em relação às necessidades do ambiente. Para Grotowski, obstrui o processo orgânico, atrapalhando as diversas vertentes de “contato” que o ator busca.

No fundo, a nosso ver, o “controle voluntário” refere-se à metáfora conceitual “controle do *self* é controle de um objeto” que é uma variação da metáfora dos “*selves* múltiplos”, o que estamos chamando do “organismo dividido” em relação à análise de Linklater e Grotowski. De acordo com a discussão do primeiro capítulo, essas metáforas surgem nos sistemas conceituais de muitas pessoas, por causa de experiências corporais comuns e, assim, adquirem certa universalidade. Nesse contexto, o “controle voluntário” representa um bloqueio especialmente ameaçador ao processo de ensino/aprendizagem, à medida que pode ser provocado justamente pela busca ativa de resultados na forma de novas habilidades físicas, virtuosidade e padrões estéticos pré-definidos.

Nesse capítulo, verificar-se-á que a problematização do “controle voluntário” torna-se um foco importante para conseguir a “união” do organismo, uma meta central tanto no trabalho de Linklater, quanto no de Grotowski, cujo foco é a função transmissiva da técnica do ator. A análise da abordagem desse problema pelos dois autores esclarece questões importantes sobre a integração do pensamento na “via negativa” e a relação de processos mentais com processos sensório-motores e emotivos do corpo-no-mundo.

Linklater não nega que o intelecto e o pensamento racional façam parte do processo do ator, no entanto; ela sugere que o modo de pensar, ou seja, o modo que o intelecto se relaciona com as funções fisiológicas, pode atrapalhar o funcionamento natural do organismo e a comunicação eficiente entre o corpo e o ambiente (LINKLATER, 1976, p. 1).

Ao longo das suas publicações, Linklater salienta como diferentes aspectos da fisiologia da voz funcionam de modo reflexo e involuntário, inclusive como resposta aos impulsos de pensamento. No entanto, ela observa a tendência do ator querer controlar o sistema vocal ou manipulá-lo intencionalmente, pelo desejo de melhorar a voz ou se conformar a certos papéis sociais. Dessa forma, ela enfatiza que “a mente consciente não pode operar” os músculos do sistema vocal “com a sutileza suficiente para preservar a integridade expressiva da voz natural” (Ibid., p. 72). Destaca que a aplicação de “qualquer controle voluntário [...] envolverá músculos grandes, descoordenados” que não são aptos para as funções orgânicas que supostamente regem, e, nesse caso, podem inibir a conexão reflexa entre essas funções e os impulsos de pensamento e sentimento (Ibid., p. 25).

Essas propostas trazem à tona várias questões sobre controle e o aspecto mental da “via negativa”.

Desde o início, porém, é importante deixar muito claro que em nenhum momento Linklater propõe um trabalho físico/vocal que tente negar ou escapar de processos de pensamento, como se fossem desvinculados do corpo físico. Ao contrário, um foco central no trabalho de Linklater é a coordenação de “mente, sensação, respiração e som” (Ibid., p. 51). Em todos os seus exercícios o aspecto mental é tão importante quanto o aspecto sensório-motor; o pensamento e a imaginação são usados para estimular a respiração e a ressonância, dar vida ao som e evitar a emissão de vibrações vazias, sem sentido. Ela não concebe o pensamento como algo separado do corpo físico, e, sim, como entidade integrada aos processos de voz e movimento.

Dessa forma, a mente não está desvinculada do processo de ensino/aprendizagem e embora Linklater enfatize que o ator deva evitar o “controle voluntário” do organismo, o pensamento e a ação consciente fazem parte da concepção da “voz natural”. O objetivo desse capítulo, portanto, é compreender melhor os processos mentais na “via negativa”, comparando as abordagens de Linklater e Grotowski.

3.1.2. Controle voluntário, consciência e o olhar por si mesmo

Nesse contexto, é necessário salientar que o “controle voluntário” do corpo não significa sempre o “controle consciente”. Apesar de surgir de acordo com uma projeção da “consciência ampliada”, à medida que a interferência pelo sistema nervoso voluntário torna-se habitual, a percepção consciente diminui, e, nesses casos, deixa de ser um “controle consciente”. Muitas vezes, hábitos e bloqueios existem independentemente da nossa percepção. Assim, a percepção e a problematização de hábitos constituem um aspecto fundamental no processo de ensino/aprendizagem de Linklater (LINKLATER, 1976, p. 19).

Linklater coloca bastante ênfase na ampla capacidade vocal inata do ser humano e na eficiência biológica do aparelho vocal; ao mesmo tempo, porém, ela problematiza os padrões adquiridos justamente pela experiência cultural do indivíduo. Sendo aprendidos, esses padrões de organização podem ser elaborados e transformados; no entanto, ela levanta a questão que, às vezes, esses padrões podem parecer inatos ou inalteráveis (Ibid., p. 1).

Segundo Linklater, fica claro que a “voz natural” não significa usar a voz de qualquer forma que aconteça sem dar maior atenção à organização do corpo para falar. De acordo com a autora, o modo como a pessoa está acostumada a falar e que parece ser uma expressão livre e não controlada é, de fato, construído no contexto sociocultural e limitado por tensões desnecessárias e impulsos secundários. Assim, ela propõe que para livrar-se desses modos de controle habitual, são necessários, primeiro, a percepção de que existem, e, segundo, desenvolver um processo intencional para mudá-los. Dessa forma, seu pensamento apresenta um paradoxo: por um lado, o ator precisa aprender a desistir de controlar o corpo; mas, por outro lado, isso depende de mudanças e escolhas *intencionais*. É por meio de um processo intencional, e nesse sentido “consciente”, que o ator busca a “liberar a voz natural” e provocar mudanças profundas na maneira como a voz integra-se com o ser como um todo.

Entende-se que, afinal, Linklater não se opõe a mudanças e escolhas conscientes sobre o modo como o corpo se organiza, e, sim, ao controle direto da voz, da postura e da motricidade, por meio do sistema nervoso voluntário, que nem é sempre percebido de forma consciente.⁴⁰

O processo de eliminar bloqueios pode ser complexo. A ligação íntima que os padrões do corpo mantêm com a imagem que a pessoa tem de si mesma já pode dar a impressão de que hábitos de movimento e voz são inatos e representam de forma inalterável o modo como

⁴⁰ Nesse contexto, entende-se o termo “consciente” nos dois sentidos sugeridos por Damásio: a “consciência central” e a “consciência ampliada”.

aquela pessoa é, mesmo não sendo de fato. Essa percepção pode ser reforçada também, à medida que a pessoa perde a percepção da sua própria interferência pelo sistema nervoso voluntário, dando a impressão que modos habituais de comportamento são involuntários e que novamente são aspectos biológicos e inalteráveis daquela pessoa.

A história pessoal desses padrões adquiridos já pode gerar uma resistência psicológica à mudança. Além dessas questões psicológicas, padrões motores se tornam cada vez mais enraizados no sistema nervoso e, com a passagem de tempo, tornam-se mais interconectados com outros padrões e mais escondidos da nossa percepção. À medida que esses impulsos secundários de controle tornam-se habituais, eles começam a funcionar “independentes da nossa intenção, e, quando são praticamente automáticos, passam por menos transmissores e adquirem uma velocidade comparável aos movimentos reflexos” (FELDENKRAIS, 1992, p. 23, tradução nossa).

Com a passagem do tempo, o modo ineficiente se torna familiar e o corpo ajusta-se para acomodá-lo. Em outras palavras, todas as outras funções se adaptam em volta da função ineficiente e toda essa organização parece o modo certo de ser. A organização ineficiente se torna o ponto de referência do estado “normal” ou “certo” de ser e uma organização mais eficiente pode parecer “estranha” ou “errada”. Além dessa percepção equivocada, o sistema nervoso inteiro se organiza para apoiar e manter a função ineficiente.

A mudança requer um processo que aborde o corpo integral de modo sistêmico e que problematize a percepção que a pessoa tem de si mesma, para que possa tomar consciência da funcionalidade ineficiente. Às vezes, isso pode exigir um grau maior de atenção no organismo, um “olhar introvertido” direcionado para si mesmo, para possibilitar que a pessoa perceba seus próprios modos de controle habitual.

É importante ressaltar que esses hábitos voluntários podem ganhar a rapidez de ações reflexas, possibilitando que sejam mantidas mesmo diante da exploração de novos ambientes e novas situações socioculturais. Por isso, é necessário que, além de explorar novos ambientes exteriores ao organismo, a pessoa explore também o ambiente de si mesmo, do próprio organismo, para aumentar a percepção dos seus padrões habituais e explorar alternativas de modo consciente. No entanto, apesar de ser um processo consciente, nesse contexto a mudança não deve ser dirigida pela manipulação direta do organismo pelo sistema nervoso voluntário.

Além disso, novos padrões precisam ser experimentados em relação ao espaço e a outras pessoas, uma vez que não podem ser separados das interações com o ambiente e só possam ser sustentados e elaborados num estado de fluxo com o mundo.

3.1.3. Abordagem prática: a integração do pensamento e a voz.

Em geral, os exercícios apresentados por Linklater, no livro *Freeing the Natural Voice* são exercícios individuais e seguem passos planejados de experimentos corporais, visando remover os bloqueios físicos e mentais que impedem o livre funcionamento da voz humana (LINKLATER, 1976, p. 1-2).

A metodologia que ela descreve nesse seu primeiro livro focaliza o funcionamento de aspectos básicos do aparelho vocal: a postura e a respiração, por exemplo. Essas funções tipicamente fazem parte de movimentos mais complexos e, assim, por consequência, trazem benefícios abrangentes para o organismo como um todo, melhorando outras funções, sem trabalho direto. Já foi visto no segundo capítulo, por exemplo, como a postura ineficiente pode ter um efeito negativo sobre vários aspectos do aparelho vocal. Os exercícios de observação com a coluna, portanto, têm o propósito de estimular um funcionamento melhor de todos esses aspectos.

Embora o foco de Linklater seja primordialmente a voz, ela se concentra principalmente nos movimentos pelos quais esta é produzida e as sensações físicas e emocionais que a voz causa no corpo. Assim, ela afirma seu propósito de “transferir a tarefa de julgar o som do sentido auditivo ao sentido tátil” (Ibid., p. 35). Além disso, apesar de um foco introspectivo inicial, o processo de Linklater segue uma progressão clara que leva o sujeito para além desse foco pessoal. No início do processo, é declaradamente introspectivo, de baixa resistência, envolvendo movimentos e sons simples que, às vezes, remetem à blablabá e às brincadeiras motoras de bebês. Mas, à medida que prossegue, o trabalho torna-se mais extrovertido e exigente, e, nas últimas partes, inclui improvisações com colegas bem como interações com o espaço físico (Cfr., por exemplo, LINKLATER, 1976, p. 133 e p. 154).

Além disso, Linklater vê a ligação entre a voz e o pensamento como um aspecto fundamental do seu trabalho. Nesse sentido, é importante enfatizar que Linklater mostra uma concepção de “pensamento” como imagem sensorial, de modo consistente com os autores citados no primeiro capítulo. Desde o início, ela trabalha com a imaginação, imagens lúdicas,

textos, reflexões e observações pessoais: tudo isso como parte integral da funcionalidade do pensamento e da voz. Ao longo do processo, isto é desenvolvido para incluir jogos (Cfr., por exemplo, LINKLATER, 1976, p. 138-141) e improvisações (Cfr., por exemplo, LINKLATER, 1976, p. 133-134), surgindo de experimentos específicos com a funcionalidade do aparelho vocal. No entanto, esses jogos e improvisações são introduzidos mais tarde no processo, depois de um longo trabalho para “liberar” o aparelho vocal de hábitos ineficientes.

No trabalho de Linklater, o objetivo prático é remover os bloqueios que interferem no funcionamento eficiente “natural” do organismo. Por um lado, isso envolve a eliminação de bloqueios ativos, possibilitando ao ator desistir do controle dos sistemas involuntários, e, por outro lado, envolve a eliminação de bloqueios inativos, no sentido de estimular funções adormecidas que sobrecarregam áreas específicas do corpo. A seguir, são discutidas algumas dessas estratégias que Linklater usa para conseguir esse objetivo.

a) Observação sem controle

Uma das estratégias básicas é simplesmente direcionar a atenção para observar o corpo. É importante, porém, que a atenção seja dada sem a resposta, frequentemente habitual e automática, de fazer ajustes voluntários para tentar controlar o corpo. De acordo com Linklater, essa é uma prática fundamental, necessária em todo o trabalho e precisa ser cultivada e desenvolvida. Ela coloca que “a habilidade de perceber hábitos e registrar novas experiências” é o “primeiro passo para liberar a voz natural”; que esta habilidade “precisa ser mental e física”; e que a percepção precisa ser afinada até o ponto de “observar as minúcias de comportamento neuromuscular que servem à necessidade de comunicar” (LINKLATER, 1976, p. 19). No entanto, adverte que esta qualidade de percepção precisa ser desenvolvida por meio de “passos cuidadosamente graduados” (Ibid., p.19).

Inicialmente, o trabalho de Linklater, envolve o simples ato de olhar para o próprio corpo – de olhar para si mesmo – e pode implicar diferentes estratégias para melhorar a percepção.

Por meio dessa prática, o ator estabelece pontos de referência para poder registrar mudanças. Também facilita a percepção imediata das tensões mais exageradas, possibilitando ao ator liberar-se de alguns modos de controle voluntário. De acordo com isso, Linklater fala que a habilidade de “observar sem controlar” serve para “remover o controle muscular habitual e permitir o processo involuntário de tomar posse” (Ibid., p. 25). A ideia central

dessa prática é desistir de fazer ajustes deliberadamente para corrigir ou fixar um modo de funcionalidade diretamente:

É bem possível para a mente tomar consciência da função do sistema nervoso involuntário, sem nele interferir, mas não é uma atividade familiar. A tendência pode ser de observar, corretamente, que quando se inspira, a barriga expande e, quando se expira, a barriga contrai, e usar esta observação para controlar a respiração com os músculos da barriga. Talvez você comece a contrair o estômago voluntariamente, de modo que expulse o ar, e expandir a barriga, voluntariamente também, de modo que puxe o ar para dentro. Isto é um abuso da percepção. Os músculos involuntários da respiração são sutis, complexos, poderosos e localizados profundamente no corpo. Qualquer controle voluntário que você aplique envolverá músculos grandes, descoordenados, externos e longe dos pulmões. O controle consciente da respiração destrói a sensibilidade que tem com os estados interiores e limita a conexão reflexa entre a respiração e o impulso emocional (LINKLATER, 1976, p. 25, tradução nossa).

A partir dessa proposta inicial, Linklater apresenta seu primeiro “exercício” de respiração que é simplesmente observar o “ritmo natural da respiração”.

Conscientemente, a única coisa que você pode fazer é continuar soltando tensão da área do estômago, dos ombros e do fundo da barriga, e sentir a respiração aparentemente movimentando o corpo, em vez do corpo movimentando a respiração. Lembre-se de que seu ritmo natural de respiração talvez não fosse seu ritmo familiar de respiração. [...] A expiração é relaxamento interno total. A inspiração acontecerá automaticamente, se você espera. Deixar a respiração soltar-se e sair de si. Esperar – mas não segurar os músculos – até que você sente a necessidade para uma nova inspiração. Se entregue à necessidade (LINKLATER, 1976, p. 26, tradução nossa).

Em relação a esse exercício, Linklater ressalta que “não se pode imitar uma ação reflexa” (Ibid., p. 25, tradução nossa). Ela explica que “a respiração natural é um reflexo, e a única maneira de restaurar seu potencial é remover tensões restritivas e fornecer a ela uma diversidade de estímulos” (Ibid., p. 25, tradução nossa).

A continuação desse exercício é provocar a ampliação da respiração, não pelo controle direto do aparelho respiratório, mas pelo pensamento e pela reação natural do sistema nervoso. Linklater indica que o ator deve sentir a necessidade de soltar um “suspiro de alívio” (uma ação simples, conhecida e carregada com uma qualidade emocional) e continuar observando a respiração para ver como isso provoca uma ampliação do volume da respiração, de modo natural (Ibid., p. 28). Mais adiante, em outros exercícios, ela continua trabalhando com essa sugestão do suspiro, ligando-a a pensamentos e impulsos cada vez mais elaborados.

Continuar a lembrar-se de que não está só fazendo exercícios vocais; está visando a liberar sua voz e sua fala natural. Além disso, o objetivo é liberar a si mesmo por

meio da voz. Eu posso dar pistas sobre como conseguir este objetivo psicologicamente, mas só você sabe o que essas podem significar para você como um indivíduo. Depois de cada exercício, encontrar uma coisa simples e pessoal para dizer e falar em voz alta com uma percepção daquilo que se acabou de fazer “tecnicamente”. Por exemplo, faça um suspiro de alívio [...] e diga “isto me faz sentir bem” [...] ou “eu queria entender o que é que estou fazendo” ou “estou com fome e quero jantar” ou qualquer coisa que expresse o sentimento que você tem neste momento (LINKLATER, 1976, p. 49, tradução nossa).

A capacidade de “observar sem controlar”, portanto, é a base da continuação de todo o trabalho de Linklater, desenvolvido e afinado em exercícios e situações cada vez mais complexas e exigentes.

b) O “relaxamento” e o “foco introspectivo”

Para desenvolver a capacidade de “observar sem controlar”, Linklater adota duas estratégias: o “relaxamento” e o “foco introspectivo”.

“Relaxamento” tem dois significados ligeiramente diferentes no pensamento de Linklater.

O primeiro se refere ao relaxamento localizado ou a libertação de tensões desnecessárias específicas que diminuem a eficiência do organismo. Um exemplo desse tipo de relaxamento é a indicação de “conscientemente soltar tensão da área do estômago, dos ombros e do fundo da barriga” em relação à respiração. De acordo com Linklater, essa habilidade de perceber e soltar tensões desnecessárias específicas precisa ser aprendida inicialmente por meio de exercícios de baixa resistência e desenvolvida, ao longo do trabalho, até que seja possível em exercícios e situações cada vez mais exigentes em termos físicos, psicológicos e sociais. Linklater afirma ser esse o caminho para conseguir “o máximo efeito com o mínimo de esforço” (LINKLATER, 1976, p. 40), ou, em outras palavras, para desenvolver a eficiência orgânica.

O segundo sentido de “relaxamento” refere-se à redução de esforço ou ao estado de baixa resistência que é empregado, especialmente, nos exercícios iniciais. É importante enfatizar, porém, que, por meio da redução de esforço, a autora visa a um aumento geral da energia no organismo em vez de uma diminuição. A diminuição de esforço serve também para aumentar a sensibilidade cenestésica do ator.

Na discussão sobre a formação de hábitos, ressaltou-se a necessidade eventual de prestar mais atenção ao próprio organismo, de direcionar um olhar introvertido para si

mesmo. Nesse sentido, na obra de Linklater, a redução de esforço serve ao objetivo de aumentar a sensibilidade para perceber hábitos enraizados e explorar alternativas.

No entanto, a indicação de diminuir o esforço não deve ser considerada uma indicação de trabalhar sem tónus, num estado de relaxamento geral. Nesse sentido, a própria Linklater se refere à obra de Grotowski, salientando um alerta importante do mestre polonês.

A habilidade de relaxar precisa ser desenvolvida aos poucos e com intenção específica, senão degenera no estado de colapso geral, que Jerzy Grotowski criticou, com razão: “não se pode estar completamente relaxado como é ensinado em muitas escolas de teatro, pois aquele que está totalmente relaxado não é nada mais do que um trapo molhado” (LINKLATER, 1976, p. 24, tradução nossa).⁴¹

Focando com maior cuidado a obra de Grotowski, no final da década de 60, é fácil entender que ele não condenava o “relaxamento”, de modo geral. Até afirmava: “Naturalmente, existem certas tensões em excesso que devem ser eliminadas. Como também o relaxamento. [...] Existe um ponto preciso, diferente para cada indivíduo, onde tem início a tensão ou o relaxamento em excesso” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 168). De forma semelhante, Linklater expõe que o ator precisa sensibilizar-se às “sensações contrastantes de relaxamento e tensão” (LINKLATER, 1976, p. 24, tradução nossa). Diz:

Há uma diferença vital entre relaxamento para relaxar, que inclui o desligamento da mente, e o relaxamento para fazer algo. O objetivo é remover tensões desnecessárias para que os músculos estejam livres para responder ao impulso, sem o controle voluntário que acontece por hábito (LINKLATER, 1976, p. 24, tradução nossa).

Noutros termos, “relaxamento” nesse contexto significa a liberação de tensões desnecessárias que diminuem a eficiência natural do organismo e a possibilidade de perceber e eliminar bloqueios físicos ativos. Linklater coloca que a primeira experiência (de observar e soltar tensões da coluna) é “a base para desenvolver a habilidade de perceber tensões em partes mais inacessíveis do corpo (como, por exemplo, a raiz da língua, o centro do diafragma, o lábio superior) e ser capaz de soltá-las” (Ibid., p. 24, tradução nossa).

Além disso, a autora propõe que a percepção mais afinada seja desenvolvida para poder ser praticada e mantida durante ações mais rigorosas. À medida que a percepção do ator é ampliada e as funções básicas tornam-se mais eficientes, o ator é estimulado a experimentar a voz de modo cada vez mais complexo e exigente, mas, ao mesmo tempo,

⁴¹ Linklater cita Grotowski (1975 [mar. 1967], p. 176).

mantendo a habilidade de sentir e soltar tensões desnecessárias, sem tentativas de controlar diretamente as funções reflexas.

Depois de um longo e cuidadoso trabalho de liberação do aparelho vocal da tensão voluntária, Linklater começa a insistir em experimentos mais exigentes. Argumenta que é um passo importante para descobrir novas possibilidades e eliminar o medo de perder a voz. Também afirma que, nesse ponto do processo, o ator deveria ter a percepção para sentir, quando estivesse fazendo algo prejudicial à voz, e pudesse ter o conhecimento para voltar a passos anteriores do processo, para cuidar da saúde e achar caminhos mais eficientes para prosseguir (LINKLATER, 1976, p. 106). A proposta é que os princípios do trabalho devam ser conhecidos pelo sujeito nas etapas iniciais e elaborados na experiência de ações mais exigentes.

É vital que você cultive a familiaridade com o estado de relaxamento [no sentido que foi discutido acima]. Se aquele estado é praticado e facilmente acessível em exercícios menos exigentes, há uma chance de manter o equilíbrio entre tensões necessárias e desnecessárias, quando a exigência for aumentada. Este é o caminho para conseguir o máximo efeito com o mínimo de esforço. Não há chance de cantar um *dó* agudo ou dizer uma fala carregada com intensidade emocional, sem se machucar, se você não domina o relaxamento na exploração de sons fáceis, profundos, de baixa intensidade (LINKLATER, 1976, p. 40, tradução nossa).

Esse processo não se propõe a desenvolver somente modos mais eficientes de movimento, mas, também, visa ao desenvolvimento da sensibilidade proprioceptiva, possibilitando a percepção e eliminação de bloqueios, enquanto se estiver envolvido em ações complexas e relações dinâmicas com o ambiente, sem a necessidade de observação direta e consciente.

Nesse ponto é importante destacar que Grotowski trabalhava com atores com muitos anos de experiência, enquanto Linklater propõe uma metodologia para principiantes. Dessa forma, os exercícios de baixa resistência têm mais importância para ela à medida que contribuem para o desenvolvimento da sensibilidade proprioceptiva de atores, fazendo sua formação básica.

Além de trabalhar com uma diminuição do esforço nos exercícios iniciais, Linklater trabalha também com exercícios introspectivos. De modo explícito, afirma que na fase inicial do trabalho “há uma ênfase deliberada em levar a atenção para dentro” (Ibid., p. 40). Da mesma forma que a redução de esforço diminui o nível geral de estímulo cenestésico, para Linklater, esse foco introvertido é uma maneira de reduzir o nível geral de estímulo para os outros sentidos, permitindo uma atenção mais afinada do movimento em si.

Mas da mesma forma que a redução do esforço não significa que o indivíduo deva sempre evitar atividades mais rigorosas, o foco introspectivo inicial do trabalho de Linklater não implica que o indivíduo deva retirar-se do mundo para cuidar-se na solidão. À medida que o ator melhore a eficiência em certas funções, pode e deve experimentar essas funções em contextos mais rigorosos, aumentando a exigência das ações e experimentando-as em relação a outras pessoas.

c) Controle passivo

Além da observação dos bloqueios “ativos” (isto é, resistência na forma de tensões que se opõem diretamente à ação motivada), o sujeito também observa bloqueios “inativos” (a inatividade de certos elementos do corpo que devem ser envolvidos numa dada ação).

A observação de si inclui também a observação das partes do corpo que são inativas, não somente as partes que resistem diretamente à ação motivada com uma tensão muscular. Um bom exemplo desse tipo de bloqueio inativo é o véu palatino que mostra claramente o paradoxo que encontramos em relação à via negativa. Quando o véu palatino fica imóvel, abafa a ressonância e limita a habilidade natural de variar a entoação de acordo com as inflexões do pensamento (LINKLATER, 1976, p. 72). Nesse caso, precisa ser ativado para poder ajustar-se às nuances do pensamento e da emoção.

No entanto, isso coloca um problema: como é que podemos desenvolver o tônus e a agilidade do véu palatino de forma “negativa” ou “sem controlar”? Como é que podemos, simplesmente, “deixar o movimento acontecer”, quando os músculos são flácidos e inativos pelo desleixo habitual? Eis o paradoxo em relação à ideia da “via negativa” e à prática de “observar sem controlar”: o propósito do trabalho é mudar o corpo na busca de modos de ação mais eficientes e a mudança que buscamos conscientemente implica necessariamente um modo de controle. Nesse contexto, Nelson e Blades-Zeller, ao abordar o método Feldenkrais, discutem a ideia de “controle passivo” que descrevem como um meio termo entre “controlar ativamente e ser lânguido” (NELSON; BLADES-ZELLER, 2002, p. 21).

Apesar de sermos treinados por nossa sociedade para buscar o controle ativo, é esse controle passivo que realmente nos permite acionar nossa intenção – nosso objetivo real – e não controlar, por exemplo, o véu palatino ou a língua. Estes são controles secundários, que podemos sentir como necessários para realizar nossa intenção verdadeira, mas não é algo que queremos fazer só por fazer (NELSON; BLADES-ZELLER, 2002, p. 22, tradução nossa).

O “controle passivo” se dá pela intenção de realizar uma ação. Nesse caso, a ação é deflagrada pelo impulso, físico e mental. Em contraste, o “controle voluntário” se dá pela tentativa de interferir nos mecanismos motores, pela manipulação direta dos músculos. Esse último é o controle que Linklater sugere que deve ser dispensado, por ser um meio ineficaz de melhorar a eficiência da motricidade. Em relação à funcionalidade do véu palatino, afirma:

Não posso enfatizar demais que estes movimentos aconteçam naturalmente no nível involuntário do sistema nervoso. O mau funcionamento é um resultado quase inevitável de condicionamento humano. Qualquer trabalho que fazemos tem o propósito de restaurar a possibilidade da conexão involuntária. Ao observar que o véu palatino levanta-se como reação ao pensamento de cantar uma nota aguda, se você continua a levantar o véu palatino a qualquer hora em que se queira cantar uma nota aguda, você subverte o objetivo de uma voz livre e natural. A mente consciente não pode operar esses músculos com a sutileza suficiente para preservar a integridade expressiva da voz natural (LINKLATER, 1976, p. 72, tradução nossa).

Dessa forma, constata-se que o discurso da Linklater está em acordo com o de Nelson e Blades-Zeller e com aquilo que eles denominam de “controle passivo”. Linklater afirma que “pode-se *afetar* a musculatura respiratória, *provocá-la* a esforços maiores, mas não confundir a consciência de controle emocional, pela aplicação de impulsos emocionais, com controle muscular consciente” (Ibid., p. 28, tradução nossa). Nesse caso, por exemplo, ela trabalha com um exercício simples de estimular a musculatura respiratória e provocar a ampliação da capacidade do fôlego por meio de suspiros de alívio conectados a diferentes impulsos emocionais (Ibid., p. 28-34). Diz ela, “os últimos controles da respiração são pensamentos e sentimentos” (Ibid., p. 34).

Linklater, portanto, propõe exercícios que provocam a atividade de certas funções pela intenção e não pelo controle direto dos músculos. Isso será mais trabalhado no próximo capítulo, destacando o fato de que geralmente implica a exploração de imagens sensoriais. Os exercícios são escolhidos e desenvolvidos para focalizar funções específicas (idealmente aquelas que o ator e/ou o professor observam como problemáticas) e a observação consciente do ator, promovendo a integração orgânica de novos padrões de atividade muscular.

3.1.3. Uma comparação com Grotowski

Nessa discussão, levantou-se a questão da observação de si mesmo no trabalho de Linklater como um elemento fundamental no seu processo de “liberar a voz natural”. Nesse contexto, é importante concluir com algumas observações em relação a comentários de

Grotowski, no final da década de 60. À primeira vista, esses comentários podem parecer contrários às propostas de Linklater, mas, com uma análise mais aprofundada, conclui-se que não é o caso. De qualquer maneira, a discussão desses pontos ajuda a esclarecer alguns aspectos importantes sobre as propostas da autora escocesa.

Numa conferência de 1969, em que Grotowski falava especificamente sobre o trabalho vocal do ator, expôs de forma clara que o ator não deveria “observar o instrumento vocal”.

Muitos atores têm dificuldade com a voz, porque observam o próprio instrumento vocal. O ator preocupado com a própria voz concentra toda atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 142).

Esse comentário refere-se à “observação” no sentido de autocrítica e manipulação direta e voluntária da voz e da musculatura e não à possibilidade de “observar sem controlar” ou sem interferir, da maneira sugerida por Linklater. Como se observa, o objetivo principal do trabalho de Linklater é desfazer hábitos de tentar manipular o organismo pelo sistema nervoso voluntário.

Além disso, em vários momentos, ela fala da necessidade de desistir de “escutar” ou criticar sua própria voz de acordo com noções estéticas preconcebidas. E acrescenta: “enquanto o trabalho da voz incluir a escuta dos sons para conferir suas qualidades, haverá uma divisão condicionada entre a cabeça e o coração e a emoção será censurada pelo intelecto em vez de formada pelo mesmo” (LINKLATER, 1976, p. 35, tradução nossa). Tanto para Linklater quanto para Grotowski, “é de importância básica evitar no trabalho vocal observar o instrumento vocal” (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 143), que é diferente da proposta de “observar sem controlar”.

Para Linklater, o ator deveria entregar-se a uma experiência sensorial da voz em conexão imediata com o pensamento, o sentimento, e a realidade do mundo entorno. Nesse sentido, a “observação” na concepção de Linklater trata mais da questão da “percepção” e a afinação da “sensibilidade proprioceptiva” do que uma observação vigilante da motricidade ou do som. Assim, ao longo do trabalho, à medida que a sensibilidade proprioceptiva for despertada, a consciência do ator é ampliada e direcionada cada vez mais para a exploração de imagens, pensamentos e sentimentos em relação ao ambiente físico e social. Esses diversos pontos de foco e atenção fazem parte do trabalho de Linklater, desde o primeiro exercício.

Outro possível contraste com o trabalho de Grotowski diz respeito à questão do “relaxamento”. No entanto, a própria Linklater comenta sobre isso, afirmando que a noção de

“relaxamento” com que ela trabalha está em acordo com os comentários do diretor polonês. Grotowski critica práticas de “relaxamento” por deixarem o ator sem energia, num estado letárgico (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 167). Justamente por isso Linklater também enfatiza que um estado sonolento ou de colapso físico e mental não é desejável e que os exercícios de baixa resistência ainda exigem uma prontidão para fazer alguma coisa.

Existem as mesmas questões em relação ao “foco introvertido”. Grotowski até criticava seu próprio trabalho com posições de Hataioga, justamente por induzir um estado introvertido e narcisista, em que o ator se desconectava do mundo em torno de si, (GROTOWSKI, 1992 [out. 1968], p. 207-208). Esse contraste aparente é semelhante à questão do relaxamento. Linklater usa a introversão e o olhar focado em si mesmo como etapa necessária na aprendizagem motora para estabelecer novos padrões neuromusculares. Nesses momentos, o olhar em si mesmo facilita a percepção de hábitos ineficientes e a exploração de alternativas, mas a própria Linklater coloca que o ator deve logo buscar o sentido desses experimentos em relação a imagens e associações e também deve ser colocado em jogo com o espaço físico e outras pessoas; isto é, o ator deve explorar as vertentes de “transmissão” ou “contato” com os parceiros.

Ela afirma que a “comunicação é o produto de intenção e liberdade” (LINKLATER, 1976, p. 105, tradução nossa). Esclarece que qualquer possibilidade da voz deva ser sempre experimentada em relação a imagens ou associações ou na interação viva com o espaço físico ou outras pessoas. Para Linklater, não se trabalha a voz em si mesma, só para melhorar a qualidade do som. A questão principal é como a voz serve à necessidade de comunicar e trocar energia e afetos com o outro, integrando todo o corpo, incluindo associações, pensamentos e emoções. No trabalho vocal de Linklater, a voz está sempre em ação.

Tanto para Linklater quanto para Grotowski, o “trabalho técnico” com a voz e o movimento já é um “trabalho criativo” que utiliza imagens e associações em relação direta com o ambiente. É justamente por meio da intenção e a transmissão viva de imagens, informação e energia entre o corpo e o mundo, que, de formas diferentes, os dois autores evitam a manipulação ou o controle voluntário das funções biológicas, encontrando modos de “controle passivo” para liberar o corpo e a voz natural de hábitos ineficientes adquiridos de acordo com normas culturais e condicionamento social. A essência desse controle passivo é a intenção, o pensamento e a imagem: o acionamento da voz e do movimento pela necessidade de agir e enunciar e não pela manipulação direta e voluntária dos músculos. Essa é a chave da

“via negativa” de Linklater, que visa, sim, ao desenvolvimento *positivo* do ator por meio de um processo *negativo* da eliminação de tudo que é desnecessário.

3.2. Grotowski: o mental diferente do computador

Motta Lima sugere que a organicidade trouxe “um mental diferente daquele que ele [Grotowski] chamava de computador” (MOTTA LIMA, 2012, p. 264). Ela alerta sobre um aspecto da obra de Grotowski, na segunda metade da década de 60, que remete às advertências de Linklater sobre o “controle voluntário” da respiração e da voz. A pesquisadora brasileira observa que o “controle do instrumento (a utilização consciente de tal ou qual vibrador) apareceu no discurso de Grotowski como elemento bloqueador de processo orgânico, já que corpo e voz ficavam submetidos a uma escolha mental que só posteriormente se fazia voz” (Ibid., p. 251-252).

Nesse sentido, de modo comparável a Linklater, Grotowski também visava a um corpo “liberado” em contraste a um “corpo adestrado” ou “domesticado”. A partir dessa diferenciação, Grotowski criticava várias “técnicas” (no sentido da acumulação de habilidades físicas) e processos de treinamento. Por exemplo, em relação à ginástica, argumentava:

A ginástica não libera, ela aprisiona o corpo a um certo número de movimentos e reações aperfeiçoadas. Se somente alguns movimentos são aperfeiçoados, então todos os outros continuam subdesenvolvidos. O corpo não é liberado. O corpo é domesticado. Há uma grande diferença. [...] O que precisa fazer é liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 169-170).

Linklater também visa à “liberação da voz natural”, em vez do “desenvolvimento de um instrumento musical habilidoso”, ou seja, acrobacias vocais.

Grotowski entendia que “técnica”, nesse sentido de “treinar” e “aperfeiçoar um certo número de movimentos”, era uma fuga, criando um lugar de proteção ou asilo para o ator (MOTTA LIMA, 2012, p. 259). Afirmava que “a presença da técnica não é o mesmo que a presença do Ato. A técnica pode ser (em graus diversos) um sintoma de um Ato sub-rogado” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 179).

Segundo Motta Lima, para Grotowski, “o controle, o domínio, o aperfeiçoamento impetrados ao corpo afastavam o ator do confronto/contato com esse seu próprio corpo, com esse motor vital desconhecido, embaraçante, constrangedor, contraditório, passional, erótico,

divino (?), enfim, não domesticado.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 259). Assim, a técnica (nesse sentido, não desejável) podia substituir o Ato, evitando a necessidade de estabelecer ligações reais entre diferentes elementos do corpo e do ambiente.

Central a essa questão era a relação da consciência e do pensamento com a motricidade. Motta Lima, novamente, ressalta o pensamento de Grotowski em relação à ginástica e a outras formas de treinamento:

Grotowski enxergava um corpo domesticado, um corpo comandado por uma mente, ela, sim, ativa. As reações corporais, nesse tipo de formação ou treinamento, eram vistas como cortadas, não compactuando com o fluxo orgânico, mas ao contrário, por sua premeditação, pela conscientização do movimento, pelo controle do corpo, pela mecanicidade e pelo automatismo dos gestos, opondo-se, resistindo àquele fluxo (MOTTA LIMA, 2012, p. 253).

Assim, longe de servir para desfazer hábitos, a “técnica” nesse sentido os reforçava de acordo com noções estéticas preconcebidas e modelos predeterminados a serem aplicados de modo automático, sem relação com as necessidades do ambiente em tempo real. Este tipo de técnica provocava a “dissociação” do organismo do ator.

De acordo com Motta Lima, “Grotowski opunha-se fortemente à formação oferecida aos atores. Ela estava, segundo ele, focada em ensinar o ator a observar, controlar e manipular os seus chamados instrumentos vocal e corporal, dissociando o ator do seu corpo/voz, com vistas à produção da expressão requerida” (Ibid., p. 254). Assim, a “técnica” nesse sentido levava justamente ao dualismo mente/corpo que, no final da década de 60, era visto por Grotowski como um modo indesejável para o ator trabalhar.

Com essas críticas o diretor mostrava plenamente que tinha evoluído para uma noção orgânica do corpo que não presumia uma divisão entre corpo, mente e mundo. Mesmo assim ele entendia que outras pessoas trabalhavam, sim, a partir dessa pressuposição, conscientemente ou não. De acordo com Grotowski, então, esse modo de trabalhar provocava, de forma metafórica, uma fragmentação do organismo pela criação de bloqueios e resistências físicas, intelectuais e emocionais. Em particular, o controle voluntário e a noção implícita de uma relação hierárquica entre mente/corpo, em que o primeiro tem condições de controlar efetivamente o segundo, negando a complexidade das inter-relações entre diferentes processos fisiológicos, cerebrais e ambientais, representava uma ameaça significativa ao processo de ensino/aprendizagem do ator.

Assim, depois da experiência do *Príncipe Constante*, Grotowski escrevia que “nenhum pensamento pode orientar todo o organismo de um ator de forma viva; deve estimulá-lo, e

isso é tudo o que um pensamento pode realmente fazer” (GROTOWSKI, 1992, [verão. 1967], p. 97). Passou a reconhecer a complexidade das relações inseparáveis entre os sistemas incontáveis do organismo humano, ressaltando a impossibilidade de tudo isso ser controlado pela vigilância do pensamento consciente e racional. Com esse intuito, discorria sobre o trabalho vocal com os “vibradores”:

Todo o nosso corpo é um sistema de caixas de ressonância – isto é, vibradores – e todos estes exercícios são apenas treinamentos para ampliar as possibilidades de voz. A complexidade deste sistema é espantosa. Falamos num impulso, em contato com alguém ou alguma coisa. Os movimentos da coluna espinal também modificam a ressonância. É impossível controlar tudo isso com o cérebro (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p. 189).

Nesse contexto, emergem, novamente, comparações importantes com Linklater, à medida que Grotowski também questionava a capacidade da mente consciente e racional em dirigir os movimentos complexos, sutis, e, muitas vezes, reflexos do sistema vocal, por meio do sistema nervoso voluntário. Falando sobre a respiração, por exemplo, Grotowski afirmava:

A expiração conduz a voz, não há dúvida. Mas para conduzir a voz, a expiração deve ser orgânica e aberta. A laringe deve estar aberta e isso não se pode obter com a manipulação técnica do instrumento (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 151).

É importante observar também que, neste momento da sua trajetória, tanto Grotowski quanto Linklater, entenderam que o pensamento estava integrado como parte necessária do processo orgânico. Nesse contexto, basta lembrar as alusões específicas feitas por Grotowski, quando ele comunicava sua descoberta da “organicidade” ao seu amigo Eugênio Barba, na carta citada no capítulo anterior, em que o mestre afirmava: “agora defino como orgânico tanto aquilo que antes era “orgânico” (para mim), como aquilo que eu considerava dependente do intelecto” (BARBA, 2006, p. 139).

Essa é uma semelhança fundamental entre Linklater e o mestre polonês: o trabalho com movimento e voz não pode e não deve negar o intelecto, o raciocínio e a consciência. Esses aspectos do corpo humano não devem comandar ou reger o processo do ator; ao mesmo tempo, porém, é essencial que sejam assumidos e integrados neste processo.

Linklater e Grotowski, portanto, conceberam a noção de “pensamento” como algo que abrange o corpo inteiro e não está limitado apenas a uma atividade cerebral, isolada na cabeça. Assim, trabalharam de diferentes maneiras, não para excluir o intelecto ou a consciência do trabalho de voz e do movimento, mas para redefinir a relação do pensamento

com os processos físicos. Embora os dois argumentem que o pensamento não pode controlar o organismo, concordam que ainda deve “estimulá-lo” (usando o termo de Grotowski), ou “afetá-lo” ou “provocá-lo” (usando os termos da Linklater).

Essa estimulação ou provocação é o que se entende como “controle passivo”, em que a intenção estimula a ação, possibilitando a exploração da potencialidade do organismo, sem a intervenção do sistema nervoso voluntário. Nesse sentido, o “controle passivo” refere-se à integração orgânica da consciência e do pensamento e é uma chave para a “via negativa” e a liberação do corpo.

Dessa forma, Grotowski apresentava seus exercícios, não como um método, mas como um campo de investigação que poderia ajudar a “retomar a confiança no próprio organismo, a impor disciplina, a retomar precisão” (MOTTA LIMA, 2012, p. 260). Seus exercícios nessa época foram entendidos como um desafio para o corpo, que exigia a aceitação e a superação de si mesmo de forma não intervencionista, ressaltando os paradoxos de “técnica” e “habilidades físicas” que estamos investigando.

A essência desse paradoxo foi captada de modo provocativo, quando Grotowski escreve: “se querem fazer números de circo em cena, podem conseguir artistas de circo que os farão muito melhor do que os atores; todavia, os atores devem chegar ao nível dos artistas do circo” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 171).

O aperfeiçoamento dos exercícios e a virtuosidade eram vistos como perigosos ao processo criativo do ator (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 168-169); ao mesmo tempo, porém, a forma precisa e concreta dos exercícios era o meio de aprender a não atrapalhar os processos orgânicos pelo “controle calculado” (Ibid., p. 176). Além disso, a realização precisa da forma do exercício poderia ser vista como um “sintoma” do processo orgânico do ator (Ibid., p. 177). Assim, a diferença entre o virtuosismo e o processo orgânico dizia respeito justamente à relação da consciência e do pensamento com o corpo do ator como um todo. Pode-se compreender melhor essa ideia pelos comentários de Grotowski sobre os exercícios de Hataioga.

Poderia ser dito que há certos problemas que podem ser analisados do ponto de vista técnico, mas cuja solução não é nunca técnica. Tomem, por exemplo, o problema do equilíbrio nas posições do Hataioga. Tentam, caem. Sem enganar, tentam de novo. Torna-se claro que a própria natureza nos ditou esse ciclo de evoluções: caem de novo. Por que perderam o equilíbrio? Porque algo do exterior, dos seus pensamentos, do seu controle calculado, começou a agir. Talvez uma espécie de medo. “Perdi a confiança e caí. Não segui o processo. A minha queda é sintoma disto”. Não cairão se é verdadeiramente a natureza de vocês que os guia. “Se começo a intervir sem necessidade, caio imediatamente”. Nesse exemplo o

equilíbrio é o sintoma da confiança que se procura nos exercícios corporais (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 176-177).

De acordo com Motta Lima, a princípio, o desafio de “superar você mesmo” poderia ser entendido como uma incitação ao virtuosismo. Ao contrário, porém, trata-se da aceitação do organismo e a diminuição do controle voluntário: “assim, essa superação só será orgânica se for, ao mesmo tempo, uma aceitação desse mesmo organismo, ou seja, se não for manipulativa, intervencionista, baseada na auto-observação que busca corrigir a expressão.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 271). Nas palavras do próprio Grotowski:

Superar a nós mesmos não é manipulação. Alguns atores, durante os exercícios corporais, se torturam e se atormentam: isso não é superar a si mesmo, pois é manipulação baseada na auto-repressão e nos sentidos de culpa. Superar a você mesmo é “passivo”, é “não oponha resistência” ao superar você mesmo (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 175).

Em relação à compreensão de Grotowski sobre a relação entre a consciência e a exploração das possibilidades corporais, Motta Lima nos alerta da importância da noção de “corpo-memória”.

O problema do atuante não era, portanto, controlar e aperfeiçoar seu instrumento vocal e corporal com vistas a acessar, em um segundo momento, aquilo que era íntimo ou que estava velado. A aprendizagem (desaprendizagem) se dirigia exatamente a liberar os impulsos do corpo-memória (MOTTA LIMA, 2012, p. 263).

O “corpo-memória” é comparável à noção de “controle passivo” no sentido de que é um modo de agir, que incorpora o pensamento e a consciência, sem que estes funcionem de modo hierarquicamente superior para tentar controlar o sistema motor de modo direto e mecânico.

Grotowski descreveu o “corpo-memória” de uma maneira que também ressalta sua nova concepção do pensamento como algo inseparável do corpo como um todo, não limitado apenas à atividade cerebral. Ao mesmo tempo, essa noção sugere o modo como o pensamento pode guiar os exercícios e o trabalho de movimento e voz, sem a manipulação direta dos músculos.

Pensa-se que a memória seja algo independente do resto do corpo. Na verdade [...] é um pouco diferente. O corpo não *tem* memória, ele *é* memória. O que devem fazer é desbloquear o “corpo memória”. Se começam a usar detalhes precisos nos exercícios “plásticos” e dão o comando a vocês: agora devo mudar o ritmo, agora devo mudar a sequência dos detalhes etc., não liberarão o corpo-memória. Justamente porque é um comando. Portanto é a mente que age. Mas se vocês

mantêm os detalhes precisos e deixam que o corpo determine os diferentes ritmos, mudando continuamente o ritmo, mudando a ordem, quase como pegando os detalhes do ar, então quem é que dá os comandos? Não é a mente, nem acontece por acaso, isso está em relação com a nossa vida (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 173).

Neste contexto, pelo corpo-memória, o ator deixa sua experiência de vida ser ativa no seu processo criativo, usando memórias precisas para afinar detalhes de movimento e voz que não poderiam ser controlados por uma ordem cerebral ou pela intervenção direta da vontade sobre o organismo.

No nível mais simples, certos detalhes dos movimentos da mão e dos dedos irão se transformar, mantendo a precisão dos detalhes, em volta ao passado, a uma experiência importante que *existiu* ou que *poderia ter existido*. Eis como o corpo-memória/corpo-vida se revela. Os detalhes existem, mas são superados, tocando o nível dos impulsos, do corpo-vida, o nível – se preferem – da motivação (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 173).

O “corpo-memória” ou o “corpo-vida” é, assim, uma forma de “motivação” para a ação do ator, comparável à “intenção”, que foi vista neste capítulo como necessária para o “controle passivo”. Grotowski usa “corpo-vida” como extensão da ideia de “corpo-memória”, “porque vai além da memória” (Ibid., p.173). Representa um modo de estimular ou provocar detalhes específicos da expressão humana que não podem ser imitados pelo controle do movimento e da voz, por meio do sistema nervoso voluntário. Nesse contexto, os termos “estimulação” e “provocação” nem são mesmo termos adequados, uma vez que o pensamento, o movimento e a voz tornam-se concomitantes. Isso constitui justamente a proposta de Linklater e Grotowski em “unificar o organismo”, entendido aqui como um processo para melhorar a conectividade entre diferentes elementos sistêmicos do corpo e do ambiente, facilitando a transferência de energia e informação entre eles, para o benefício do organismo.

A noção de “corpo-vida” implica também as diversas vertentes da noção de “contato”, o que salienta que o mestre polonês não discutia uma simples conexão mente/corpo, mas uma noção ampla e complexa do corpo, abordando diversos elementos sistêmicos, incluindo a relação com elementos ambientais. Isso se constata nesta fala de Grotowski:

Começam a intervir os conteúdos viventes do nosso passado (ou do nosso futuro?). Portanto é difícil dizer se são exercícios ou, antes, um tipo de improvisação; pode ser nosso contato com o outro, com os outros, com a nossa vida que se realiza, encarna-se nas evoluções do corpo. Se o corpo-vida deseja nos guiar em outra direção, podemos ser o espaço, os seres, a paisagem que reside dentro de nós, o sol, a luz, a ausência de luz, o espaço aberto ou fechado; sem algum cálculo. Tudo começa a ser corpo-vida (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 177).

Em certo sentido, com esse modo de pensar-ser-fazer, não se tratava mais de um “ator que trabalhasse com seu corpo”, e, sim, de um “corpo que agia”. De acordo com Motta Lima, “tratava-se de outra maneira de enxergar e vivenciar a própria ação, o próprio fazer. Não dizia respeito a uma decisão voluntária, guiada e direcionada pelo mental, mas a um fazer que era reação, que, em última instância, estava vinculado àquela consciência orgânica” (MOTTA LIMA, 2012, p. 265).

Em 1970, quando a “fase de espetáculos” já havia sido encerrada por Grotowski, o mestre refletia:

Se cumprirmos o ato com todo o nosso ser, como nos instantes de verdadeiro amor, chegará o momento em que será impossível decidir se agimos conscientemente ou inconscientemente. Em que é difícil dizer se somos nós a fazer algo ou se isso nos acontece. Em que somos ativos e totalmente passivos ao mesmo tempo. Em que a presença do outro se manifesta por si só sem que se procure. Quando é eliminada toda a diferença entre o corpo e a alma. Naquele momento podemos dizer que não estamos divididos (GROTOWSKI, 1970 [verão, 1970], p. 211).

Aqui, retoma-se a nossa questão inicial sobre a noção de “técnica” nas obras de Linklater e Grotowski. Em ambos os casos, não existe uma noção fixa de “técnica”. O termo é usado tanto com significado positivo quanto com significado negativo; também, da mesma maneira, cada um declara que trabalha, algumas vezes, com técnica e, outras vezes, não.

Apesar dos paradoxos observados até aqui, ainda se pode observar alguns temas recorrentes que nos ajudam a elaborar uma noção de “técnica” para o ator e assim definir caminhos para o ensino/aprendizagem da voz no teatro.

Em relação à obra de Grotowski, depois da experiência do *Príncipe Constante*, Motta Lima ressalta que as “técnicas buscadas após a descoberta e a investigação da organicidade, eram instrumentos que, potencialmente, podiam liberar o corpo-vida; não eram assim técnicas de controle ou adestramento” (MOTTA LIMA, 2012, p. 277). De forma semelhante, Linklater também visa à liberação do corpo de formas de controle voluntário, associadas com condicionamento social.

Essencialmente, os dois autores trabalham com o que se entende como uma “técnica corporal de transmissão”, que visa à eliminação de bloqueios, físicos e psicológicos, para “unificar o organismo”, ou seja, para melhorar a conectividade entre diferentes elementos do corpo e do ambiente, promovendo a transmissão eficiente de energia e informação entre esses elementos. As propostas pedagógico-artísticas de Linklater e Grotowski, portanto, são semelhantes, à medida que ambos visualizam uma transmissão imediata e recíproca entre

todos os elementos do corpo e do ambiente, transformando e sendo transformados, um e outro de modo dinâmico e concomitante, em tempo real.

Os paradoxos, contrastes e complementaridades entre noções variadas de “técnica” nesse contexto, bem como a explicitação de objetivos fundamentais, foram resumidos, de alguma maneira, pelo mestre polonês:

Se executarmos o Ato, a técnica existe por si mesma. A técnica fria, consciente serve para evitar o ato, para nos esconder, para nos cobrir. A técnica emerge da realização, portanto a falta de técnica é um sintoma da falta de honestidade. Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização *hic et nunc* (aqui e agora) (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 179).

Alguns pontos sobre “técnica”, portanto, são semelhantes nas obras de Grotowski e de Linklater. O primeiro é que “técnica” diz respeito à condição pessoal de deixar processos “naturais” ou “orgânicos” acontecerem sem interferência de ideias preconcebidas sobre estética ou modos certos de agir. Dessa forma, a “técnica fria”, no sentido de um padrão fixo e pré-estabelecido pode atrapalhar a “técnica natural” ou a “técnica orgânica”.

A “técnica corporal”, no sentido da qualidade da voz ou do movimento para servir à comunicação, surgirá como resultado, ou “sintoma”, da “técnica natural” ou a “técnica orgânica”, não pré-conformada a noções estéticas vazias, mas como a expressão autêntica e pessoal do ator que perpetua a interligação dinâmica entre o mundo e si.

Dessa maneira, a “técnica corporal de transmissão” diz respeito ao funcionamento saudável do corpo como sistema, em que a transferência de energia e informação é necessária para a permanência do sistema. Grotowski falava sobre a necessidade de “não estar dividido” quase como uma necessidade biológica, que remete ao parâmetro de “permanência” ou de “sobrevivência” da teoria de sistemas.

Se o ator não for vivo, se não trabalhar com toda sua natureza, se estiver sempre dividido, então – podemos dizer – envelhece. No fundo de todas as divisões que nos são impostas pela educação e pela nossa luta na vida cotidiana, no fundo de tudo isso existe – até uma certa idade – a semente da vida, da natureza. Mas depois começamos a descer ao cemitério das coisas. O problema não é a morte clínica, mas a morte que nos reclama pouco a pouco. Se o trabalho sobre o espetáculo, a criação, os ensaios podem envolver a totalidade do ser do ator, se na criação o ator pode revelar a sua inteireza, não descerá ainda ao cemitério das coisas (GROTOWSKI, 2007 [1969], p. 179).

Entendendo assim a importância da técnica do ator e dos seus exercícios vocais e plásticos, a via negativa torna-se uma chave de ensino/aprendizagem nesse contexto.

No próximo capítulo, serão discutidos alguns elementos dos exercícios de Linklater para conhecer melhor o modo como a consciência e o pensamento são integrados ao processo de aprendizagem. Também será analisado o modo como sua metodologia é organizada para, ao longo de um curso estendido de trabalho, “liberar a voz natural” do ator.

CAPÍTULO IV – A LIBERAÇÃO DA VOZ NATURAL: O SISTEMA DE ENSINO/APRENDIZAGEM DE KRISTIN LINKLATER.

Não se pode dizer da fala nem que ela é uma ‘operação da inteligência’, nem que é um ‘fenômeno motor’: ela é integralmente motricidade e integralmente inteligência.

“Fenomenologia da Percepção” – Maurice Merleau-Ponty

Nesse capítulo, será analisada com maior atenção a metodologia específica que Linklater apresenta no seu livro *Freeing the Natural Voice* com o propósito de compreender melhor as estratégias que ela usa para abordar as questões levantadas nessa pesquisa. Destaca-se nessa análise, em particular, o modo como a autora escocesa explora a relação entre o pensamento e a voz, mostrando, com maior profundidade e com exemplos da sua prática, a proximidade da sua concepção de pensamento com aquela discutida no primeiro capítulo. Busca-se revelar os métodos específicos que a autora usa para evitar a manipulação direta do organismo por meio do sistema nervoso voluntário e integrar o pensamento de forma orgânica ao processo de liberação da voz natural.

4.1 *Freeing the Natural Voice*, de 1976

As ideias de Grotowski ficam como pano de fundo para se abordar mais detalhadamente a metodologia e o processo de ensino/aprendizagem que Linklater apresenta em *Freeing the Natural Voice*, com dois propósitos.

O primeiro é disseminar a relevância da metodologia de Linklater e a atualidade surpreendente desse seu primeiro livro, publicado em 1976. Essa publicação estava realmente à frente do seu tempo, pois a sua leitura revela o modo como a autora foca a junção orgânica de corpo e mente de uma forma que antecipa as novas perspectivas fornecidas pela segunda geração da ciência cognitiva. A publicação também antecipou uma diversidade de novos conceitos do corpo que, de acordo com Greiner, surgiriam, a partir da década de 1980 (GREINER, 2005, p. 18).

O segundo propósito consiste em afinar o foco da discussão para apresentar exemplos práticos das questões que foram discutidas até agora e indicar como Linklater organiza essas ideias num sistema de ensino/aprendizagem coerente e eficaz. A metodologia que Linklater

apresenta no seu primeiro livro foi o ponto de partida para a elaboração do trabalho prático, que será apresentado no capítulo seguinte.

O livro *Freeing the Natural Voice* divide-se em quatro partes; cada uma se multiplica em exercícios menores (ou tópicos ou aulas) para investigar aspectos mais específicos do trabalho. Ao longo dessas etapas de trabalho, observa-se um desenvolvimento nos níveis de exigência dos exercícios, principalmente, quanto à maneira como os processos básicos do aparelho vocal, fundamentais para outros processos corporais, são focalizados antes de processos mais complexos.

Isso implica uma progressão, não somente de processos físicos, mas, antes de tudo, de processos mentais, inclusive modos de pensar e abordar aspectos emotivos no trabalho. Também modos de enxergar o próprio organismo, inclusive a problematização de imagens cenestésicas e a percepção de formas habituais de controlar-se pelo sistema nervoso voluntário. Implica também uma progressão de diferentes formas de perceber e explorar a transmissão de energia e de informação entre diversos elementos do corpo e o mundo.

Para ilustrar essa progressão, a seguir, se expõe um breve resumo da metodologia de Linklater.

4.2. Parte um: o processo de liberação

A primeira parte do seu livro se intitula “O Processo de Liberação” (LINKLATER, 1976, p. 19-84). Mais do que indicar exercícios para trabalhar aspectos fisiológicos básicos do aparelho vocal, essa parte integra os aspectos psicológicos do trabalho, essenciais para desenvolver uma prática para “liberar a voz natural”. Assim, os tópicos incluem:

- “Capítulo 3: A Coluna: O Apoio da Respiração” (LINKLATER, 1976, p. 19-24);
- “Capítulo 4: Respiração: a Fonte do Som” (Idem., p. 25-34);
- “Capítulo 5: O Toque de Som” (Ibid., p. 35-40);
- “Capítulo 6: Vibrações que Amplificam o Som Inicial” (Ibid., p. 41-51);
- Uma sessão de trabalho para revisar os tópicos anteriores (Ibid., p. 52-56);
- “Capítulo 7: O Canal do Som” (focalizando a mandíbula, a língua, o véu palatino, e a garganta) (Ibid., p. 57-84).

Iniciando com foco na coluna, no primeiro tópico da primeira parte, a autora não parte logo para uma discussão sobre a postura e a estrutura física do corpo, mas antes comenta sobre a importância fundamental do ator desenvolver e refinar a percepção até o ponto de poder “observar as minúcias do comportamento neuromuscular que servem à necessidade de comunicar-se” (LINKLATER, 1976, p. 19, tradução nossa).

Ela comenta que o exercício que é apresentado (de esticar-se e depois curvar-se para frente) já deve ser bem conhecido, mas afirma que não é o exercício em si que é o principal, e, sim, o *modo* como o exercício é realizado (Ibid., p. 19). Assim, avisa que o ator deve tomar cuidado para não “subverter novas experiências, confundindo-as com algo familiar ou seguro” (Ibid., p. 19, tradução nossa). Dessa forma, ela começa com uma abordagem que destaca a necessidade de perceber, problematizar e transformar hábitos, não somente em relação aos padrões de movimento e de voz, mas também de atitudes no processo de ensino/aprendizagem em geral, bem como a imagem que o ator tem de si mesmo dentro desse processo.

À medida que ela abre a discussão sobre a coluna, enfatiza também que não existe uma postura “certa”, que o esqueleto tem uma importância funcional em relação à voz, que é de sustentar o peso do corpo, deixando os músculos livres para acionar o aparelho vocal de acordo com os impulsos do pensamento e da emoção (Ibid., p. 20).

Assim ela coloca a eficiência como parâmetro de avaliação, e, ao mesmo tempo, ressalta que os processos de avaliação e ajuste precisam ser desenvolvidos internamente, sugerindo que o melhor modo do corpo organizar-se não pode ser ditado por um olhar externo, nem do educador, nem de outra pessoa. Coloca o trabalho não apenas como uma aprendizagem física de movimentos e de modos de usar a voz, mas como uma aprendizagem conceitual que implica a transformação de modos habituais de entender o próprio processo de ensino/aprendizagem. O desenvolvimento da percepção, assim como esse modo de aprender, são os conteúdos fundamentais para o ensino, na visão de Linklater, tão importantes quanto as questões fisiológicas relacionadas à organização do sistema vocal.

Dessa forma, o primeiro exercício proposto por Linklater coloca bastante ênfase na problematização da imagem cenestésica, e, assim, a primeira aula visa ao desenvolvimento de novos modos do corpo perceber-se e conceber-se. De forma simples, mas significativa, a escocesa começa a trabalhar com “imagens sensoriais” para afinar a sensibilidade proprioceptiva e desenvolver o sistema conceitual de si mesmo.

Essa busca e exploração de imagens sensoriais específicas tem o propósito de melhorar a eficiência de certas funções orgânicas, alvos, exercícios particulares, evitando o

controle do organismo, por meio do sistema nervoso voluntário. Em outras palavras, já na primeira aula, Linklater dá início ao “controle passivo”, que visa ao desenvolvimento positivo da funcionalidade do corpo sem a manipulação direta, como se o corpo fosse um instrumento alheio à mente.

Por exemplo, para explorar a eficiência da postura, ela sugere que o ator imagine que as vértebras da coluna são tijolos de criança para serem empilhados, um em cima do outro, como se fosse para construir um “castelinho” (LINKLATER, 1976, p. 23). Em um momento ela sugere que o ator imagine que seus dedos flutuam até o teto (Ibid., p. 22; cfr., fig. 1) e em outro que ele fique como um torso sem cabeça (Ibid., p. 23; cfr., fig. 2).⁴²

The fingertips
float toward
the ceiling.

Fig. 1 (LINKLATER, 1976, p. 22).

Fig. 2 (LINKLATER, 1976, folha de
rosto).

Embora as visualizações sejam simples, nesse primeiro momento, mostram que Linklater não apresenta nenhum exercício (nem o primordial e mais básico de curvar a coluna para frente) como um exercício físico apenas, mas sempre parte de uma imagem sensorial. Conforme a elaboração desse processo, a “imagem sensorial” pode tornar-se uma “imagem simbólica”, à medida que gera no corpo formas e sons passíveis de leitura de outras pessoas.

⁴² Em *Freeing the Natural Voice* (1976), Linklater inclui ilustrações de algumas das imagens que ela sugere.

Nesse sentido, além de ser um meio de experimentar e liberar o próprio corpo, o processo é simultaneamente um processo criativo e um meio de colocar o corpo no espaço físico e cultural, promovendo o fluxo de ideias, imagens e vontades numa rede de vertentes, ligando organismo e ambiente. O “trabalho técnico” transforma-se em “criação simbólica”, gerando imagens físicas e sonoras concretas no espaço, provocadas pela experiência do mundo e provocando transformações no espaço sociocultural.

Esse método de trabalho é semelhante ao uso de imagens e associações variadas proposto por Grotowski, inclusive em relação ao seu próprio trabalho com a voz. Por exemplo, ele propôs que, “por meio de certas associações, não intelectuais ou cerebrais, porém simples no nível do corpo, vocês podem descobrir uma voz-espada, uma voz-tubo, uma voz-funil; a voz está afiada como uma espada, larga e longa como um tubo, é realmente uma força material” (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 159).

As associações que liberam os impulsos do corpo têm um vasto campo de amplificação por meio de imagens de animais e de natureza, de plantas, e imagens quase fantásticas como: “Você está se tornando longo, pequeno, grande etc.” Tudo aquilo que é associativo e orientado rumo a uma direção no espaço, tudo isso libera a voz. Sobre tudo, esse tipo de jogo libera aqueles impulsos que não são frios, mas que são procurados no âmbito da nossa memória, do nosso “corpo-memória”. É isso que criará a voz. Então permanece um só problema: como liberar os impulsos no nosso “corpo-memória”? Vocês não podem trabalhar a voz sem trabalhar com o “corpo-memória” (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 158).

Nessa citação observa-se uma consonância entre as propostas de Grotowski e de Linklater, pois o mestre polonês defende o valor de “imagens quase fantásticas”, o que remete ao trabalho visual de Linklater, para problematizar a imagem cenestésica do ator.

Grotowski entendia que esse modo de trabalhar era uma alternativa a exercícios vocais que criavam somente dificuldades para os atores (Ibid., p. 158). Para ele, o uso de imagens e associações mobilizava todo o ser, promovendo a “união” do organismo e a liberação da voz natural, um objetivo em comum com Linklater. Isso pode ser observado, quando ele escreve sobre esse trabalho, afirmando que “não devem fazer exercícios vocais, mas devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha” (Ibid., p. 158).

O uso de imagens, nesse sentido, tem uma função especial, tanto para substituir modos habituais de controle voluntário da voz, quanto para desenvolver diferentes vertentes de transmissão de imagens, conceitos e memórias. Quando Linklater propõe que o ator imagine as vértebras como tijolos, por exemplo, a imagem simbólica é referencial ao próprio corpo

físico, e, assim, de certa forma, é uma introversão do olhar. Ao mesmo tempo, porém, o emprego de imagens que, de alguma forma, conectam com a experiência sensorial da pessoa (como, por exemplo, a lembrança real de tijolos de criança), estabelece um contato com o mundo e possibilita a elaboração de outras associações em relação à percepção e à exploração da estrutura física do corpo.

Se esse jogo de imaginação for levado aos extremos de precisão exigidos por Grotowski, talvez o ator começasse a lembrar-se de tijolos específicos da sua infância, de um dia específico de brincar, de seus pais, de parentes ou amigos, presentes ou não nesse dia. Nesse sentido, Grotowski comentou:

Que é uma associação na nossa profissão? É algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo. É um retorno a uma associação exata. Não analisem isto intelectualmente. As recordações são sempre reações físicas. Foi a nossa pele que não esqueceu, nossos olhos que não esqueceram. O que escutamos pode ainda ressoar dentro de nós. É realizar um ato concreto, e não um movimento como acariciar em geral, mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com quem tenho contato. Um gato com um nome específico – Napoleão, por exemplo. E trata-se deste gato particular que se acaricia agora. As associações são isto (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p. 187).

Linklater inicia seu trabalho com uma exploração simples de associações referentes à estrutura física para despertar e problematizar a imagem cenestésica do ator. No entanto, esse olhar introvertido é apenas uma etapa inicial, e, à medida que o ator ganha experiência desse método de trabalho, Linklater sugere que as imagens e associações sejam colocadas em jogo com o ambiente, desenvolvendo vertentes de transmissão entre o corpo, o espaço físico e outras pessoas. Embora seja deliberadamente simples no seu primeiro exercício, o jogo de imaginação sugerido por Linklater abre o caminho para uma rica exploração artística.

Além disso, a simplicidade da imagem sensorial neste primeiro exercício facilita a precisão e a percepção da forma física do exercício para despertar e estimular o desenvolvimento da sensibilidade proprioceptiva, para que o ator também comece a sensibilizar-se ante a realidade da sua presença física, possibilitando que desista de hábitos ineficientes, antes de progredir para exercícios mais complexos.

Esse entendimento é consistente com o que a própria Linklater discorre sobre o relaxamento, no mesmo exercício. Ela defende que um estado de baixa resistência é uma escolha intencional, nesse primeiro momento do trabalho, necessário para afinar a percepção de tensão desnecessária (LINKLATER, 1976, p. 24). Mas fica implícito, pela forma como Linklater propõe e desenvolve seu trabalho, que este estado de baixa resistência é apenas um

ponto de partida. À medida que o trabalho e a percepção do ator desenvolvem-se, os exercícios se tornam mais rigorosos e o uso de imagens sensoriais e simbólicas torna-se mais complexo, sendo colocado cada vez mais em jogo com outras pessoas.

A seguir, no “Capítulo 4: Respiração: a Fonte do Som”, Linklater começa a desenvolver outro processo mental básico do seu método de ensino/aprendizagem: a prática de “observar, sem controlar”. Esse trabalho acontece também de forma lenta, num estado de baixa resistência, com um forte olhar introvertido. No primeiro momento, chega a ser quase uma meditação para observar o movimento do sistema respiratório, e, ao mesmo tempo, para observar o próprio processo cerebral, para perceber e desistir de impulsos habituais de controlar a ação reflexa da respiração (LINKLATER, 1976, p. 26-27).

O padrão de respiração que é liberado por meio desse exercício de percepção, Linklater chama de “o ritmo natural de respiração”, ou, simplesmente, “respiração natural”. Torna-se um elemento básico no seu trabalho, e, em vários momentos, ela pede que o ator volte à “respiração natural”. É uma estratégia para liberar conscientemente tensões desnecessárias acumuladas, mesmo durante os exercícios mais rigorosos, ou de perceber e desistir de modos habituais de controlar o corpo pelo sistema nervoso voluntário. À medida que é elaborada pelo ator, pode ser integrada em outras áreas de trabalho e até na vida cotidiana: não o controle do fôlego, mas a liberação de tensão desnecessária que impede a ação livre da respiração. Também, à medida que é conhecida, exige menos atenção consciente, possibilitando que o ator perceba a tensão ineficiente e a solte, sem interromper outras vertentes de foco ou de transmissão.

É importante lembrar também que a “respiração natural” não é um padrão fixo, mas o padrão que acontece naturalmente, quando a pessoa desiste do controle direto dos músculos. Assim, esse padrão muda de acordo com o estado físico ou emocional da pessoa (Ibid., p. 27).

À medida que esse exercício é desenvolvido, Linklater propõe que o ator deva provocar a ampliação da respiração por um “suspiro de alívio” (Ibid., p. 28). Dessa forma, ela continua desenvolvendo o “controle passivo” também, sugerindo ao ator um modo de afetar ou provocar novas experiências da respiração e da voz, pelo uso de impulsos emocionais, não pelo controle muscular consciente (Ibid., p. 28).

Essa segunda aula de Linklater é composta essencialmente por esses dois experimentos meditativos de observação e percepção, que são realizados primeiro, em pé, e, depois, deitado no chão. O segundo exercício, o “suspiro de alívio”, focaliza os aspectos mentais da respiração e não o treinamento físico do mesmo. Observa-se que, novamente, a

aprendizagem diz respeito ao modo do corpo pensar e não ao desenvolvimento mecânico de habilidades físicas.

Essa aprendizagem cognitiva é introduzida de forma básica nessa aula e elaborada, ao longo do curso do trabalho. A ideia de um “suspiro de alívio” pode evocar pensamentos concretos e sentimentos fortes, ligados à realidade pessoal do ator. A experiência emotiva e intelectual do mundo torna-se a fonte propulsora para ativar a respiração, e, dessa forma básica, o ator começa a experimentar a ligação entre seu ambiente e o funcionamento do sistema respiratório.

Esta ideia do “suspiro” pode ser bastante provocativa, mais ainda porque não necessita de uma definição intelectual muito fechada nessa primeira instância. Permite que o ator libere pensamentos e sentimentos existentes no nível da inconsciência, sem exigir que esses sejam articulados ou entendidos ainda. Pensamento, sentimento e fôlego são acionados de forma conjunta, como um mesmo e único impulso. À medida que os exercícios progridem, esses impulsos são experimentados com maior profundidade para explorar a possibilidade de uma interação cada vez mais direta e articulada com outras pessoas, mas sem perder a essência da união do organismo.

No próximo capítulo, poderemos constatar que esse “suspiro” tornou-se muito importante na experiência prática, ajudando a soltar a tensão física e psicológica nos exercícios, quando alunos aplicados começaram a se forçar para fazer os exercícios de “modo certo” ou simplesmente tensionaram-se por estar experimentando uma organização corporal que não era familiar.

Já no final da segunda aula, Linklater propõe os primeiros desenvolvimentos desses suspiros, e, assim, também, do “controle passivo”, sugerindo que o ator experimente variações da intenção com que os faz. Por exemplo: “Explore graus variados de força no impulso causal que alimenta a respiração: da respiração natural a suspiros pequenos de satisfação, a suspiros maiores de gratidão, a um suspiro enorme de alívio (imagine que algo de mal quase acontecia, mas foi evitado)” (LINKLATER, 1976, p. 30-31, tradução nossa). Dessa forma, observa-se como o sistema vocal (especificamente a capacidade respiratória nesse caso) é estimulado e desenvolvido, não pela manipulação direta do sistema nervoso voluntário, mas pelo desenvolvimento do pensamento em relação ao mundo. A mente não é vista como elemento distinto e separado ou como uma força de comando direto do sistema motor, mas como parte integrante e funcional da voz e da respiração.

No entanto, nesse primeiro momento, Linklater trabalha a partir do pensamento *sensorial*, não por meio de um pensamento definido que pudesse ser articulado em palavras. Por meio do “suspiro”, são percebidos pensamentos até bem concretos, que dizem respeito a atitudes de amor, frustração, alívio, etc. em relação a objetos definíveis. Ao mesmo tempo, porém, é possível que esses pensamentos ainda não possam ser expressos em palavras – talvez nunca possam – mas são tão reais quanto algo que pode ser “traduzido” na língua portuguesa, inglesa ou qualquer outra.

Nas aulas que seguem, Linklater continua elaborando o uso do suspiro como meio de provocar a respiração, conectando-o com som e com pensamentos cada vez mais variados e articulados.

Na terceira aula, “Capítulo 5: O Toque de Som”, ao introduzir som vibratório pela primeira vez, ela indica que o ator deve fazer um suspiro e “falar seu nome, descrever como se sente, declamar um poema” (LINKLATER, 1976, p. 39). Dessa forma, a sensação livre do “suspiro” é levada para funções mais complexas, tornando-se o fundamento para a vibração, a ressonância e a fala, ou seja, para todo o funcionamento da voz. Essa ideia é um contraste a abordagens que concentram no desenvolvimento direto da musculatura e na força abdominal para apoiar o som. Linklater não nega a importância da energia respiratória, mas por meio do uso da imagem sensorial e do impulso do pensamento, ela consegue evitar a manipulação direta do fôlego. Nesse sentido, ela unifica diferentes sentidos do termo “inspiração”, que se torna simultaneamente a inspiração respiratória, a inspiração intelectual e a inspiração para falar.

Também, nessa terceira aula, Linklater usa outra imagem sensorial para estimular indiretamente a musculatura do diafragma: isto é, a imagem de “tocar” vibrações no centro do corpo. Além disso, essa imagem serve para problematizar a ideia de que a fala origina-se na boca. Ela explica que, pela expressão “toque de som”, ela quer dizer “a sensação de vibrações no corpo” (Ibid., p. 35). Ela fala “para remover esforço da garganta, ajuda imaginar que som, bem como o fôlego, origina-se no centro do corpo”, ressaltando que isso necessita da força imaginária do ator, uma vez que, de acordo com a fisiologia humana, o som origina-se, de fato, nas pregas vocais (Ibid., p. 35, tradução nossa).

Linklater evita o uso de descrições científicas exatas de propósito, preferindo descrever a voz por meio de metáfora, analogia e com referência aos seus elementos perceptíveis. Defende que esse modo de entender a voz é mais eficaz para “falantes” (Ibid., p. 7). De acordo com Lakoff e Johnson, além de ser um legítimo modo de conceituação, a

metáfora conceitual é um dos mais importantes modos de conceituação (LAKOFF; JOHNSON, 1999, p. 129), e quando não é tomada como a verdade incontestável, a metáfora pode ser comparada com outras metáforas e avaliada de acordo com sua eficácia em explicar e resolver certas questões.

Nesse caso, a colocação de Linklater de sentir que o som vocal origina-se do centro do corpo (incorreto, em termos fisiológicos) é um modo válido e eficaz para mudar a concepção (também metafórica) de que palavras originam-se da cabeça e são emitidas pela boca (LINKLATER, 1976, p. 35). A busca de Linklater por metáforas e analogias alternativas serve para problematizar uma diversidade de metáforas conceituais enraizadas sobre a voz e sobre a noção de si, incluindo a metáfora dos “*selves* múltiplos” e a metáfora “controle do *self* é controle de um objeto”.

Na quarta aula, “Capítulo 6: Vibrações que Amplificam o Som Inicial”, o som vibratório é estendido para começar a fazer o que é geralmente conhecido como “cantarolar” e “cantar”. No entanto, Linklater usa uma terminologia diferente, escolhendo outras palavras para evitar uma reação habitual a esses termos pelo aluno, entendendo-os como referentes a algo já conhecido, subvertendo a possibilidade de experienciar a voz de uma nova maneira (Ibid., p. 44).

Nessa aula, a autora sugere que o ator entenda os suspiros e a emissão dos diversos sons que ela propõe como “sentenças primitivas”, explicando:

Ao tratar de sentenças maiores, não importa o quanto sejam “primitivas”, tome cuidado para manter o *pensamento* que proporcione automaticamente o fôlego certo. Nunca se precisa aumentar a capacidade respiratória em si, a respiração serve à duração certa do pensamento [...] e cada pensamento tem uma duração intrínseca. Cada nova ideia provoca uma nova inspiração e expiração. Pensamentos breves provocam uma expiração breve, pensamentos médios provocam uma expiração média, e pensamentos estendidos provocam uma expiração estendida. [...] Assim, a responsabilidade de *sustentar* o ar ao longo de uma sentença é regulada por uma atividade mental (LINKLATER, 1976, p. 45, tradução nossa).

Linklater afirma que “todas as pessoas têm uma capacidade respiratória que, quando estiver liberada de tensões inibitórias, é mais do que suficiente para servir à capacidade emocional e imaginativa do indivíduo” (Ibid., p. 45, tradução nossa). Observa-se que nesses últimos dois exercícios, o ator começa a tonificar e estimular mais a musculatura respiratória, não pelo controle direto, mas pela extensão do pensamento. Gradativamente, os exercícios começam a se tornar mais rigorosos fisicamente, sem perder o envolvimento integral dos processos do pensamento.

Em outras palavras, além de desenvolver positivamente a musculatura e a capacidade vocal, esse processo visa também “à unificação do pensamento e do som” (LINKLATER, 1976, p. 46, tradução nossa), o que significa um melhoramento da transmissão de energia e de impulsos entre diferentes subsistemas do corpo.

Nesse sentido, nesta quarta aula, Linklater explica de novo a importância dos “suspiros de alívio” como elemento fundamental do seu trabalho, afirmando:

Quando você “suspira de alívio”, você se envolve com o trabalho num nível emocional, bem como num nível intelectual e fisiológico. Um suspiro de alívio é uma sensação fácil de induzir, e se você se entregar àquela sensação como um componente integral desses exercícios iniciais, você pratica a síntese de emoção, pensamento, corpo e voz de uma maneira simples (LINKLATER, 1976, p. 46, tradução nossa).

Mais adiante, já na sexta aula, “Capítulo 7: O Canal do Som”, ela indica como a prática com o “suspiro de alívio” pode ser levada para frente, dentro de um trabalho cada vez mais exigente vocalmente.

Se você conseguir induzir honestamente uma sensação real de alívio antes de cada som, você liberta sua mente de reações habituais à exigência, como, por exemplo, “eu não consigo” ou “se eu tento mais, se me esforço, se trabalho com determinação, mesmo até o ponto de sofrer um pouco, vou conseguir”. Não sofra, não tente, não trabalhe, apenas faça um suspiro de alívio. Esta atitude pode iniciar um novo padrão psicofísico, no caminho a uma interdependência mutuamente benéfica entre a voz liberada e emoções liberadas (LINKLATER, 1976, p71, tradução nossa).

Ao final dessa aula, ela indica que, ao suspirar, o ator deveria falar algo simples e pessoal, conectado aos pensamentos e sentimentos que vive, de verdade, no tempo real da aula (Ibid., p. 49). Usa, de novo, a experiência real do mundo como elemento propulsor do trabalho vocal, exercitando não somente as ligações entre subsistemas do corpo, mas entre o corpo e o ambiente.

No entanto, apesar dessas primeiras ligações simples com o ambiente, a própria Linklater salienta em vários momentos que os exercícios na primeira parte do livro são intencionalmente introvertidos, exigindo que o ator trabalhe num estado de baixa resistência física, como etapa necessária para estabelecer novas formas do corpo se perceber e aprender. Ela ressalta, “lembre-se que aqui estamos tratando somente da *fonte* do som, então, não fique preocupado se o trabalho parece muito profundo e introvertido e autogratiificante: deve ser” (Ibid., p. 40, tradução nossa).

Essas estratégias de ensino/aprendizagem servem apenas como modo de despertar a sensibilidade proprioceptiva do ator. Nessa primeira parte do trabalho, ela recomenda que, no final dos exercícios, o ator deve “esquecer-se de tudo que acabou de fazer e ler ou recitar um poema, um monólogo ou um diálogo de uma peça: ao voltar ao texto, deve-se focar todo seu interesse no conteúdo e no significado daquele texto” (LINKLATER, 1976, p. 56, tradução nossa).

Além disso, à medida que o trabalho progride, Linklater propõe exercícios mais exigentes fisicamente e mais complexos em termos do uso de imagens e associações, bem como a comunicação direta com outros atores e o espaço físico.

A estratégia de usar o olhar introvertido, de propósito, como etapa inicial importante para despertar e afinar a sensibilidade proprioceptiva é salientada, quando, na última aula da primeira parte do seu livro, “Capítulo 7: O Canal do Som”, Linklater propõe o primeiro experimento de contato direto com o ambiente, indicando que o ator deve direcionar a voz para um ponto específico no espaço ou para um colega de trabalho.

Fig. 3 (LINKLATER, 1976, p. 80).

Nessa primeira proposta de contato com o espaço físico, destaca-se a ideia de que o ator deve trabalhar ao mesmo tempo com diferentes vertentes de transmissão de energia, imagens e intenções, o que é semelhante à noção de “contato” de Grotowski que não se limita a um único foco de contato com outros atores ou com o espaço físico. Nesse exercício, Linklater indica que o ator deve conectar-se com a fonte interna do som, e, ao mesmo tempo, com um foco externo no espaço.

Esta vez, focar sua atenção na fonte do som no centro do seu corpo e num ponto no teto (ou no céu) para onde você quer que as vibrações cheguem. Soltar “haaaaaaa” do poço central de energia/vibrações⁴³ e imaginar um riacho contínuo de som correndo, subindo por todo o corpo, através do ar até o escolhido ponto de chegada. Levantar a cabeça – não deixar o canal de som fechar – escolher um ponto diretamente em frente de você (uma pessoa, se for possível) e soltar vibrações da fonte calorosa no seu corpo para alcançar aquele ponto de chegada (LINKLATER, 1976, p. 80, tradução nossa).

Imediatamente, nesse exercício, pode-se verificar uma similaridade de prática com as principais revisões que Grotowski fez dos seus exercícios, de acordo com sua própria noção de contato, à medida que ele colocava as caixas de ressonância “em ação através de vários tipos de impulso e de contato com o exterior” (GROTOWSKI, 1992 [1968], p. 108). Nesses exercícios, o mestre pedia que os atores imaginassem “a boca” (uma imagem simbólica da fonte do som) em diferentes lugares do corpo, e, em seguida, direcionassem a voz para um ponto ou para uma pessoa no espaço. Dessa forma, o ator estabelecia focos de atenção simultaneamente no próprio organismo e no espaço físico.

A boca está na parte de cima da cabeça e eu falo com o teto [...] se têm a impressão de que a boca está no peito, e se se dirigem à parede, ouvirão a resposta vinda da parede. Esta é a forma de pôr em movimento todo o sistema de ressonância dentro do corpo (GROTOWSKI, 1992 [jan. 1966], p. 190).

Na continuação do seu exercício, Linklater sugere que o ator trabalhe com uma associação entre cor e som, que também serve para definir de forma mais específica a qualidade de contato que estabelece com o espaço ou com outra pessoa, à medida que o ator imagina que está pintando com a voz.

Imaginar que o poço de vibrações tem uma cor. [...] Soltar uma corrente longo “haaaaaaa” de vibrações azuis para pintar o teto ou para se conectar com o céu. Levantar a cabeça. Soltar as vibrações de cor (talvez nesta posição elas mudem de cor) para pintar a parede ou a pessoa na sua frente (LINKLATER, 1976, p. 80, tradução nossa).

Ao longo do seu trabalho, nesse primeiro livro e no segundo, Linklater usa associações de cor com frequência, aumentando e elaborando a complexidade das visualizações.

O uso de cores ajuda inicialmente trazer vida para o som. A mente e a imaginação são envolvidas mais ativamente e o som começa a ter algum conteúdo, não são

⁴³ Na primeira parte desse exercício, o ator imaginava o som como um poço de vibrações no fundo da barriga (LINKLATER, 1976, p. 79-80; cfr., fig. 3).

vibrações vazias para seu próprio bem. Se você começa a usar sua imaginação desta maneira você pode descobrir que diferentes cores evocam diferentes emoções. Experimentar para descobrir como usá-las melhor; quais são mais tranquilas, quais são mais provocativas. Mas verificar que as visualiza, surgindo do centro do corpo, fazendo contato com a sensação no plexo-solar ou mais fundo (LINKLATER, 1976, p. 81, tradução nossa).

Dessa forma, pode-se acompanhar o modo como o trabalho de Linklater prossegue, sempre a partir da união entre diferentes elementos do corpo e do ambiente, elaborando as vertentes de transmissão entre eles e aumentando gradativamente a complexidade da coordenação desses elementos. Ao mesmo tempo, as estratégias de ensino/aprendizagem são simples. Nesse caso, por exemplo, a associação à cor serve para estimular o desenvolvimento da ressonância, sem a interferência direta no funcionamento do aparelho vocal e sem a manipulação da qualidade do som, a partir de noções estéticas preconcebidas de uma bela voz. Serve para imaginar e sentir a voz, ocupando toda a estrutura física, não sendo emitida apenas pela boca ou pela cabeça, provocando, também, emoções associadas às cores que são ligadas à sensação do som no corpo. Ao mesmo tempo, a voz é colocada em contato com o espaço físico e com outras pessoas, pela intenção específica de pintar de uma cor determinada.

Esses métodos de unir o organismo continuam a ser desenvolvidos, ao longo da segunda parte do livro de Linklater, que focaliza a ressonância. Nesta etapa de trabalho, a autora aumenta a insistência de que a voz deve ser colocada em contato com o espaço físico ou com outras pessoas. Ela também aumenta a exigência dos exercícios, sugerindo que o ator pode e deve até arriscar a se machucar para sair de padrões seguros e experimentar novas possibilidades vocais. A condição que ela coloca é que, depois da primeira etapa de trabalho, o ator deve ter a sensibilidade de perceber se estiver se machucando e também deve ter experiência suficiente das estratégias básicas do processo para poder voltar a trabalhar de uma maneira mais segura, para cuidar da própria saúde vocal, antes de continuar.

4.3. Parte dois: o processo de desenvolvimento: a escada da ressonância

A segunda parte do livro se divide nos seguintes capítulos:

- “Capítulo 8: Os Ressonadores do Canal” (LINKLATER, 1976, p. 85-90);
- “Capítulo 9: Soltando a Voz pelo Corpo” (Ibid., p. 91-93);

- “Intermissão: Plano de Trabalho para o Material dos Capítulos 3 a 9” (LINKLATER, 1976, p. 94-96);
- “Capítulo 10: A Voz Média” (Ibid., p. 97-103);
- “Capítulo 11: O Ressonador Nasal” (Ibid., p. 104-111);
- “Capítulo 12: Alcance” (Ibid., p. 112-114);
- “Capítulo 13: Os Ressonadores do Crânio” (p. 115-120).

Já foi visto que Linklater começa a trabalhar com a imaginação e com associações, a partir dos primeiros exercícios da coluna e da respiração. Nessa segunda parte, ela continua usando uma variedade de imagens para provocar reações diferentes no corpo com o propósito de melhorar a eficiência de aspectos específicos do sistema vocal, visando a ativar a ressonância em diferentes cavidades do corpo e, assim, liberar o alcance de volume e de altura.

Um desenvolvimento significativo nessa segunda parte do trabalho é uma comparação importante com a obra de Grotowski é que Linklater começa a aplicar imagens e associações para estabelecer contato com outras pessoas e com o espaço físico. Grotowski também, além de ressaltar a potencialidade de imagens e associações para explorar a ressonância e “todos os diversos tipos de voz”, enfatizava a importância de orientar o jogo imaginativo para desenvolver o “contato” com o espaço físico e outras pessoas (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 158). Linklater desenvolve isso com a visualização de cores.

Na primeira aula da segunda parte do seu livro, “Capítulo 8: Os Ressonadores do Canal”, Linklater elabora esse experimento com cores para explorar diferentes cavidades de ressonância entre a cavidade faríngea, a oral e a labial, nas quais se pode sentir como vibrações no peito, na boca e nos dentes, respectivamente. Linklater refere a esse conjunto de cavidades de ressonância como “o canal de som”. Pela exploração dessas três diferentes cavidades de ressonância, Linklater explora, também, três diferentes formas de contato com o espaço físico e outras pessoas. No exercício, o ator curva o pescoço para frente e para trás para observar como as diferentes posições da cabeça tendem a mudar, de forma “natural”, o espaço físico do “canal de som” (quando não tiver tensão habitual impedindo-a), que muda, de forma “natural” também, o som vogal e a concentração de vibrações entre o peito, a boca e os dentes.

Esse é um exemplo de outro método importante no trabalho de Linklater quanto à exploração dos aspectos físico-motores e esqueleto-musculares da voz. Nesse sentido, ela

propõe vários experimentos com diferentes movimentos e posturas para observar como modificam o som da voz. Por meio desses experimentos, por exemplo, é possível sentir o “movimento” da voz à medida que se instala com intensidades vibratórias variadas em diferentes áreas do corpo.

Esses exercícios visam fornecer novas percepções da relação entre a estrutura física e a enunciação, provocando, ao mesmo tempo, novas experiências para ampliar os conceitos que o ator possui em relação à qualidade e à capacidade da voz. Assim, abre a consciência a um possível repertório mais abrangente de som vocal relacionado ao funcionamento eficiente da organização motora e esqueleto-muscular. Ao mesmo tempo, essas explorações não são desvinculadas da mente.

Nesse caso, mesmo pela exploração do movimento do pescoço para frente e para trás, Linklater ainda sugere a visualização de diferentes cores para estimular e esclarecer o movimento das vibrações por diferentes áreas do corpo. O ator sente a fonte dessas cores/sons no corpo, e, ao mesmo tempo, imagina que está pintando no espaço físico, como se o corpo fosse uma lata de *spray* gigante. Um detalhe interessante desse exercício é que, além de conectar-se com um ponto específico onde a cor-som é pintada, o ator imagina também a forma física da projeção, possibilitando a exploração da variação da *qualidade* do contato com o espaço. O exercício proporciona uma percepção da intensidade e da área física ocupada pelo foco da cor-som, de acordo com a cor visualizada, o som vogal, a área de ressonância predominante e o tom.

Desta vez, imagine que você tem uma reserva de tinta na área respiratória. Talvez latas de tinta de *spray* com os botões no diafragma: cabeça para trás, vibrações no peito, pintar uma grande bola de púrpura no teto: “haaaaa”. Cabeça erguida, vibrações na boca, pintar uma bola menor de azul real na parede oposta: “huh”; depois, três bolas: “huh-huh-huh”. Cabeça para frente, vibrações nos dentes, pintar uma linha fina de verde clara no chão, saindo do centro do seu corpo: “heeeee”. Inverter o processo, passando de verde a azul, a púrpura. Sempre sentir que a tinta está saindo do centro do seu corpo. Veja as cores chegar até onde as mira. Perceber os ressonadores como um resultado do seu jogo (LINKLATER, 1976, p.89, tradução nossa).

Observa-se que a concentração do ator está na visualização da cor e do ponto exato de contato no espaço físico. Semelhante aos comentários de Grotowski, quando ele lamentava que, embora tivesse descoberto uma variedade de diferentes vozes e vibradores, até por meio de associação com animais, a voz continuava “dura” e “mecânica”, por causa da premeditação (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 154). A solução por ele encontrada foi o jogo de

contato com o espaço físico. Na sua obra, Grotowski não comentava sobre um trabalho de cores, e, sim, de ecos.

Observei que se vocês quiserem criar um eco exterior, podem ativar os vibradores sem qualquer premeditação. [...] Mas não deveria ser uma ação subjetiva; o eco deveria ser objetivo, vocês devem ouvir o eco. Nesse caso, a nossa atitude, a nossa atenção não está orientada em direção a nós mesmos, mas em direção ao exterior. [...] Pelo próprio fato de agir em várias direções no espaço, vocês puseram para trabalhar por si sós os diferentes vibradores. A voz não é automática, não é nem dura nem pesada, ela é viva. A atenção de vocês está voltada para o exterior, fazem o eco – o fenômeno externo e, ao mesmo tempo, ouvem o eco, o fenômeno externo – eis o que é natural (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 155-156).⁴⁴

Além da visualização de cores, nesse exercício, Linklater sugere outras associações com o som, como, por exemplo, a imagem de um fogo, queimando com diferentes intensidades, e a imagem de subir por uma escada dentro de si mesmo, começando do peito, subindo até véu palatino e passando pelo céu da boca até os dentes superiores. Dessa forma, propõe um método para explorar diferentes áreas de ressonância no corpo, não pela manipulação direta do sistema motor ou pelo julgamento estético do som, mas, de modo indireto, por meio das imagens e associações que também estimulam o trabalho criativo do ator e fornecem um foco de contato com o ambiente imediato.

No final desse capítulo, ela introduz um exercício que repete em outros momentos, que é simplesmente uma “chamada” para outra pessoa. Uma das funções dessa prática é diminuir o foco da atenção em si mesmo, e, ao mesmo tempo, colocar a voz cada vez mais em jogo com o ambiente imediato. Por meio desse processo, o ator aprende a manter a percepção afinada da experiência física do som, sem tentar aplicar o trabalho de forma consciente (LINKLATER, 1976, p. 90). Esse é um desenvolvimento importante da habilidade de “observar sem controlar”.

Com a introdução desse exercício da “chamada”, constata-se uma progressão interessante em relação ao “suspiro de alívio”. O “suspiro” se refere a um impulso

⁴⁴ O exercício que Grotowski descreve no texto original dessa citação era um pouco diferente do exercício proposto por Linklater. No exercício do Grotowski, o ator imaginava a “boca” em diferentes lugares do corpo para falar com o espaço físico. Assim, quando a “boca” estava no crânio, falava com o teto; quando estava no peito, falava com a parede de frente; quando estava no ventre, falava com o chão; quando estava na coluna, falava com a parede atrás (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p. 155-156). O exercício de Linklater é um pouco diferente. Neste, o ator inclina a cabeça e o pescoço para trás, olhando para o teto para sentir mais forte a ressonância do peito. Assim, o ator fala com o teto, usando a ressonância dessa cavidade, e não a do crânio, como no exercício de Grotowski. No exercício de Linklater, o ator inclina a cabeça e o pescoço para frente para sentir as vibrações nos dentes, e, assim, fala com o chão com a ressonância da frente da boca e não com o “vibrador do ventre”, como no exercício de Grotowski. Apesar disso, nota-se uma similaridade entre esses dois exercícios no sentido que os dois autores incitam o ator a procurar a sentir a voz numa diversidade de áreas do corpo, não pela manipulação direta, mas por meio de imagens lúdicas, em contato com o espaço físico.

introvertido, em que o ator reage à realidade do seu próprio estado emocional e libera seus sentimentos pela voz, de forma geral, sem precisar direcioná-los a ninguém em particular. A “chamada”, porém, diz respeito à reação a outra pessoa e o desejo de comunicar-se diretamente com esta. Além disso, o impulso da “chamada” provoca um acionamento mais rigoroso da voz.

O “suspiro de alívio” serve para desfazer modos habituais de controle voluntário, de forma simples, verificando que aspectos básicos do sistema vocal estão funcionando de modo eficiente, como, por exemplo, a postura e a respiração. À medida que esses elementos são liberados e o ator ganha conhecimento desse modo indireto para afetar o aparelho vocal, a “chamada” pode servir para estabelecer uma relação mais forte com o ambiente e expandir as possibilidades vocais. Ao mesmo tempo, a “chamada” não deixa de ser uma forma de “controle passivo”, trabalhando com elementos causais (a intenção e o impulso) para desenvolver a capacidade física da voz sempre em conexão com os processos emotivos e intelectuais e não pela manipulação direta do aparelho vocal.

Ao longo dos capítulos da segunda parte do seu livro, Linklater sugere exercícios para desenvolver a ressonância no peito, na boca, nos seios da face, na cavidade nasal e no crânio. Ao mesmo tempo, ela sugere que o ator experimente sons vocais cada vez mais agudos, de acordo com as tendências naturais dessas áreas de ressonância e, assim, propõe um processo para estender o alcance do ator.

Além de uma variedade de imagens e associações que ela emprega para afinar a percepção de diferentes aspectos do sistema vocal e explorar as diversas áreas de ressonância, Linklater retoma o exercício da “chamada” em vários momentos.

Inicialmente, no Capítulo 8, apresenta-o de forma simples, trabalhando apenas com o impulso de chamar: “*hey*” (LINKLATER, 1976, p. 90).⁴⁵ Já no próximo capítulo, “Capítulo 9: Soltando a Voz pelo Corpo”, ela elabora o exercício, pedindo que o ator imagine que visse “um amigo” ou “alguém que conhece” num lugar externo e chamasse essa pessoa (Ibid., p. 91-92). Nesse caso, é importante observar que Linklater pede ao ator para imaginar alguém conhecido, ou seja, alguém da sua própria biografia. Esse exercício lembra os parceiros imaginários que Grotowski utilizava no seu próprio trabalho para desenvolver o “contato”.

No trabalho [...] nos estendemos por meio da linguagem, em relação a alguém, a um companheiro imaginário ou a um *partner* trabalhando conosco que age como uma tela, sobre a qual projetamos os nossos *partners* na vida. O *partner* é inevitável.

⁴⁵ Durante nossos experimentos práticos, trabalhando com a língua portuguesa, substituímos esta chamada para “oi” ou “e aí?” que têm um sentido coloquial semelhante à expressão usada por Linklater em inglês.

Sem o *partner*, a extensão no espaço não existe (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1996], p. 160).

No exercício de Linklater, além de estabelecer contato com o ambiente imediato, por meio da imaginação da pessoa conhecida, o ator se conecta com outros elementos da realidade da sua própria vida, usando as ligações efetivas com essa realidade para provocar o acionamento e o desenvolvimento da voz. Assim, mais uma vez, observa-se a exploração de diferentes vertentes de transmissão de memórias, afetos e energia vocal.

Além disso, a visualização de um lugar externo no exercício da “chamada” serve para provocar um acionamento ainda mais rigoroso, colocando cada vez mais exigência no sistema vocal para provocar de modo indireto o desenvolvimento da musculatura e da capacidade respiratória necessária para o funcionamento eficiente da voz na exploração da ressonância.

A exigência é aumentada novamente no “Capítulo 10: A Voz Média” e no “Capítulo 11: O Ressonador Nasal”, quando Linklater indica que o ator deveria imaginar que estivesse no auge de uma montanha, chamando para um amigo em outro pico (LINKLATER, 1976, p. 110).

Nessas duas aulas, Linklater comenta também sobre a necessidade de estender os limites pessoais.

A voz humana é muito resistente. Se você a trata com timidez, sempre com medo de machucar-se, nunca a estenderá ou aproveitar-se-á da sua desconhecida potencialidade, porque sempre ficará dentro dos limites daquilo que é seguro e familiar. [...] Neste ponto, é bom tomar o risco, de vez em quando, de ser mais exigente com a garganta ou até de ficar um pouco rouco para descobrir novas possibilidades. Agora, você deve saber o suficiente para restaurar a voz a um estado saudável, se, por acaso, você a machuque (LINKLATER, 1976, p. 106, tradução nossa).

A autora ressalta a necessidade para o ator aprender que, a princípio, não deveria machucar a voz. No entanto, exercitando-se, nesse momento, com maior exigência, se acontecer algum desgaste à voz, ele já possui caminhos para restaurar a saúde vocal. De acordo com a autora, o ator pode eliminar o bloqueio psicológico do medo de “perder a voz”, que pode até ser a causa de distúrbios vocais (Ibid., p. 106).

Assim, pode-se constatar que Linklater vai muito além do seu ponto de partida de relaxamento e observação “autograticante” da primeira parte do livro. Ao mesmo tempo, porém, a habilidade de perceber o movimento e a voz “sem controlar” continua como um fundamento do trabalho e a autora mantém a afirmação sobre a importância do “suspiro”, até como princípio para entregar-se a tarefas mais exigentes.

Para a liberação simples da voz, segue-se a uma regra geral: à medida que você usa um tom mais agudo, suspira mais profundo. [...] Se você decidir conscientemente suspirar com maior alívio, enquanto você sobe por tons mais agudos, você fará três coisas: (a) soltar tensões que assaltam os músculos respiratórios em antecipação ao trabalho difícil, porque não se pode suspirar de forma tensa; (b) projetar uma rajada de fôlego para estimular e apoiar a nota; (c) minimizar a síndrome de forçar, trabalhar, sofrer e/ou dizer “não posso”, substituindo isto por uma sensação palpável de alívio que deve ser aliado ao prazer. Se você decidir que é um suspiro de alívio prazeroso e que cada nota ascendente pode conectar-se com uma sensação de alívio prazeroso e mais profundo, então você pode gerar uma grande quantidade de energia, uma grande quantidade de fôlego e uma nova atitude para notas agudas que faz com que elas se tornem muito mais fáceis de produzir (LINKLATER, 1976, p. 102, tradução nossa).

Linklater propõe que o ator supere seus limites pessoais, não pela força da vontade, mas pela rigorosidade dos processos imaginativos. O ator deve buscar um contato cada vez mais nítido com o espaço físico e outras pessoas, mas sem perder a percepção do próprio organismo.

Ao mesmo tempo, manter a possibilidade de soltar as tensões desnecessárias para interagir com o ambiente em tempo real, sem ser coagido pela tentativa de controlar-se diretamente pelo sistema nervoso voluntário.

É necessário entender a diferença entre um movimento forte que é ativo no nível neuromuscular voluntário e um movimento forte que é reativo no nível involuntário. [...] A musculatura respiratória interna é estimulada para atividade forte por impulsos poderosos e a energia assim gerada possui uma qualidade diferente da energia produzida pelo esforço dos músculos grandes externos (LINKLATER, 1976, p. 116-117, tradução nossa).

Assim, ao longo da segunda parte do seu livro, Linklater propõe uma variedade de exercícios, usando associações, visualizações e jogos de imaginação para induzir um uso cada vez mais amplo da voz. Esses exercícios permitem ao ator passar por uma série de experiências que focalizam, liberam e estimulam, positivamente, diferentes áreas de ressonância, ao mesmo tempo que estendem o alcance de tons disponíveis para a comunicação vocal.

Além do trabalho com imagens, associações e a improvisação simples da chamada, Linklater sugere outros momentos de experimentação com improvisações e texto. Embora esse aspecto do trabalho não esteja muito elaborado neste livro, entende-se que é importante e deve ser desenvolvido pelo ator como uma extensão dos exercícios sugeridos por Linklater.

No “Capítulo 8: O Canal de Som”, em que ela trabalha com vibrações no peito, na boca e nos dentes, sugere que, no final, o ator improvise cenas, concentrando a voz em uma ou em outra dessas três áreas vibratórias (Ibid., p. 90). Durante esse experimento, o ator

deveria estar atento para perceber a qualidade emocional dos diferentes sons, usando isso para provocar impulsos de ação na improvisação e na elaboração da cena. Em outras palavras, a cena pode sugerir uma intenção de explorar diferentes tons e diferentes áreas de ressonância, em vez de manipular a qualidade do som diretamente e mecanicamente. A improvisação também proporciona a oportunidade para explorar certas áreas de ressonância de forma exagerada, e, por meio desta experiência, despertar novas qualidades de entonação e nuances de expressão vocal que podem depois surgir de forma orgânica, em cena ou na vida cotidiana do ator.

No “Capítulo 9: Soltando a Voz pelo Corpo”, Linklater sugere que o ator experimente chamar por outra pessoa, assumindo diferentes posturas e sacudindo os membros e o torso de diferentes maneiras; soltando não somente a estrutura física, mas também a respiração e a voz, para que seja difícil manter controles habituais do som.

Trata-se de outro exemplo do modo como Linklater explora de forma vigorosa uma variedade de movimentos e posturas diferentes para provocar novas experiências da voz. No final desse exercício, ela indica que o ator deveria continuar esses experimentos, declamando um texto dramático ou um poema.

Todas as suas inflexões serão deslocadas pelo movimento de chacoalhar, e todos seus modos habituais de controle serão desativados. Aproveite disso. Foque sua atenção somente no conteúdo interior e deixe que isso apareça de novas maneiras que não foram planejadas. Você poderá surpreender-se, descobrindo novos sentidos e sentimentos que chegam de repente, à medida que o corpo se livra de padrões habituais de pensamento e de emoção (LINKLATER, 1976, p. 93, tradução nossa).

A autora sugere que o ator experimente os exercícios com a fala, fazendo conscientemente grandes alterações no modo como se organiza para vocalizar, com o propósito de surpreender-se e descobrir inflexões e tons inéditos de expressão.

No trabalho prático da pesquisa desta tese, esses momentos de soltar-se, sacudir e fazer suspiros livres foram cruciais para provocar descobertas espontâneas, especialmente, depois de períodos estendidos de concentração profunda. Inclusive, foram os momentos mais reveladores, quando as maiores transformações dos padrões de inflexão e da qualidade vibratória da voz foram alcançadas. Esses momentos, porém, estavam dependentes dos períodos de exploração concentrada que sempre anteciparam os grandes saltos de conceituação.

No “Capítulo 10: A Voz Média” e no “Capítulo 11: O Ressonador Nasal”, Linklater sugere também que o ator experimente o movimento do som nos seios da face e na cavidade

nasal. Essa experimentação proporciona ao ator fazer uma diferenciação fina entre distintas áreas de ressonância que podem ser ativadas por uma variedade de sons vogais dentro da mesma palavra, brincando, quase de modo infantil, ao repetir sons para explorar com prazer suas qualidades sensoriais (LINKLATER, 1976, p. 110). Nesses capítulos também, salienta que o próprio ator deve inventar suas próprias cenas e jogos para experimentar e elaborar as descobertas dos exercícios. Afirma que esses jogos e improvisações são passos importantes para estimular a assimilação do trabalho pelo sistema nervoso involuntário (Ibid., p. 111).

Esses dois capítulos do livro de Linklater focalizam a ressonância nasal, os seios paranasais e as vibrações na máscara do rosto, que, para a autora, estão no meio da “escada da ressonância” e por isso ela chama esta área de “a voz média” (Ibid., p. 97). Em termos da discussão sobre a função transmissora da técnica do ator, essa área da voz é muito importante.

Inicialmente, Linklater observa que essas áreas de ressonância proporcionam à voz uma clara energia vibratória (Ibid., p. 104), e, assim, possibilita a transmissão de ideias e imagens em distâncias maiores ou em espaços de difícil acústica. É uma questão importante, especialmente para o ator que trabalha em grandes teatros, ou fazendo teatro de rua, ou teatro em outros espaços alternativos, como galpões ou refeitórios ou quadras de escolas, por exemplo.

Em segundo lugar, Linklater destaca que os seios da face e a cavidade nasal compõem uma organização complexa de espaços e passagens, de formas e dimensões diversas, passando pelos ossos e cartilagem do rosto, possibilitando uma variedade infinita de qualidade de timbre e de entonações sutis (Ibid., p. 97). Essas cavidades têm um grande potencial para transmitir detalhes complexos de intenção, vontade e sentido por meio de variações ricas de som. Como afirma Linklater, “com a variedade de qualidade de ressonâncias disponíveis [nessas áreas] é possível serem reveladas com precisão as nuances mais sutis de pensamento” (Ibid., p. 97, tradução nossa). São também os aspectos “mais vulneráveis da voz”, como sugere a autora.

Expressam os sentimentos e pensamentos mais ingênuos, abertos e vulneráveis. Existem para reagir ao medo nu e trêmulo, à surpresa inocente, à alegria incrédula e repentina, às perguntas ingênuas e abertas com inflexões crescentes (LINKLATER, 1976, p. 108, tradução nossa).

Sendo tão eficientes para revelar pensamento e sentimento, Linklater avisa que essas áreas de ressonância são frequentemente restringidas por controles habituais defensivos (Ibid., p. 108). Assim, à medida que a pessoa perde a percepção e a escolha em relação a esses

hábitos, eles se tornam bloqueios sérios à capacidade expressiva potencial, necessitando de atenção especial no trabalho vocal. Nesse sentido, essas duas aulas de Linklater são importantes para melhorar a eficiência orgânica da voz e o fluxo de energia e de informação entre diferentes subsistemas do corpo e o mundo.

4.4. “Parte três: sensibilidade e poder”

À medida que o ator ganha experiência nos métodos de trabalho da primeira parte, Linklater passa a trabalhar processos vocais cada vez mais complexos e exigentes. Na terceira parte do seu livro, ela aborda:

- “Capítulo 14: Poder Respiratório” (LINKLATER, 1976, p. 121-134).
- “Capítulo 15: O Centro” (Ibid., p. 135-143).
- “Capítulo 16: Articulação” (Ibid., p. 144-163).
- “Intermissão: Sessão de Trabalho” (Ibid., p. 164-167).

À medida que o trabalho se torna mais exigente, os paradoxos da “via negativa” se tornam mais evidentes. Nos exercícios da primeira parte, era fácil entender o método de Linklater como um método de “eliminação”, no sentido de que o ator trabalhava para perceber e desfazer-se de tensões musculares desnecessárias. No entanto, é importante lembrar-se de que “bloqueio”, nesse contexto, não é sinônimo de “tensão muscular”. Às vezes, pode até ser necessário desenvolver a musculatura como meio de eliminar ineficiências no sistema global. Essa questão foi analisada no capítulo anterior, em relação ao véu palatino. Aqui, há uma questão semelhante em relação à respiração.

A respiração é um dos primeiros tópicos que Linklater aborda. Na primeira parte do seu livro, ela apresenta exercícios meditativos, para serem realizados num estado de baixa resistência com um forte olhar para si mesmo. Quando ela volta a trabalhar com a respiração na terceira parte do livro, a abordagem é diferente. No “Capítulo 14: Poder Respiratório”, ela explica:

Ressaltei com bastante ênfase o relaxamento em relação à respiração. Demora muito tempo para que esse tipo de relaxamento profundo torne-se familiar e a consciência orgânica desenvolva-se como resultado. Por isso, é prudente adiar o trabalho que aumenta a capacidade respiratória e fortalece a musculatura até que

possa ser feito com a percepção e a sensibilidade necessária para verificar que a respiração mantém a conexão com o impulso de energia interna, não importando o nível de exigência. A ampliação da capacidade respiratória e o fortalecimento da musculatura precisam surgir pela ampliação da capacidade emocional e pelo fortalecimento do desejo de comunicar-se (LINKLATER, 1976, p. 121, tradução nossa).

Estudando o trabalho da terceira parte do livro, entende-se melhor a importância dos processos mentais que foram estabelecidos nos primeiros exercícios como técnicas fundamentais, que são desenvolvidas pela metodologia de ensino/aprendizagem de Linklater: a habilidade de observar o organismo, sem o controlar; a percepção do equilíbrio dinâmico entre tensão e relaxamento; a prática de estimular o sistema vocal pelo uso de imagens e associações e não pela manipulação direta; a busca do contato vivo com o ambiente imediato, em tempo real.

Esses processos mentais são elaborados e aprofundados à medida que a exigência do trabalho aumenta, e, assim, o ator não desenvolve o aparelho vocal de forma isolada, mas em conjunto com os processos emotivos, intelectuais e cognitivos que fazem parte da necessidade de interagir com outros. De acordo com Linklater, “imagens mentais mais poderosas” são necessárias para estimular “movimentos mais poderosos” (LINKLATER, 1976, p. 123, tradução nossa). Em outras palavras, não é uma questão de aumentar o empenho ou a força física, mas aumentar a exigência da percepção e do trabalho imagético, e, assim, por consequência, provocar um acionamento mais rigoroso da voz.

Na primeira parte, o exercício de respiração era essencialmente uma meditação para observar a respiração em pé e deitado no chão. Nessa terceira parte, os exercícios já são muito mais ativos, em termos de movimento, de voz e da interação com o espaço físico imediato. Linklater salienta que é necessário “aumentar o impulso interior para que o exercício muscular aconteça da forma mais imaginativa possível” (Ibid., p. 127, tradução nossa). Ela afirma que “a importância de manter a relação entre impulso e atividade muscular não pode ser enfatizada demais, à medida que passamos para os exercícios mais vigorosos que são necessários para que o aparelho vocal e o aparelho emocional desenvolvam-se simultaneamente” (Ibid., p. 129, tradução nossa).

Nessa aula, que visa ao desenvolvimento da musculatura respiratória, o equilíbrio entre as “sensações contrastantes de relaxamento e tensão” (Ibid., p. 24, tradução nossa) é uma questão fundamental. Por um lado, Linklater reconhece que a coordenação de uma variedade complexa de sistemas musculares fortes é um elemento essencial do sistema vocal

livre (LINKLATER, 1976, p. 122), mas, por outro lado, ela continua reafirmando a necessidade para o “relaxamento”, justamente para a ampliação da capacidade respiratória.

A capacidade respiratória deve ser aumentada para servir a emoções maiores. Muitas vezes, reagimos a emoções maiores com um esforço maior, especialmente, quando atuando em cena; esforço maior implica tensão muscular, que implica contrações, que implicam menor capacidade respiratória (LINKLATER, 1976, p. 127, tradução nossa).

Assim, os estímulos imaginativos elaborados por Linklater, ao longo do livro, são necessários para desenvolver a musculatura por meio da atividade do sistema nervoso involuntário, não por meio de movimentos voluntários e mecânicos, motivados pela força de vontade. Nesse contexto, ela continua trabalhando a partir do impulso do “suspiro”, sugerindo que o ator faça quatro grandes suspiros de alívio, induzidos por impulsos prazerosos, profundos e genuínos (Ibid., p. 130). A autora continua: “Não precisa se apressar, mas não espere por cada um. Deixe o impulso mover a respiração e a respiração mover o corpo” (Ibid., p. 130, tradução nossa). À medida que o exercício progride, o número de impulsos aumenta até seis e os sopros se tornam mais rápidos e leves para criar um movimento solto de “arfar”. Finalmente, a pulsação acelera mais e uns dez impulsos rápidos criam um movimento mais leve e mais solto ainda de “palpitar” (Ibid., p. 131). Linklater explica:

Na primeira parte desse exercício, a repetição de quatro grandes suspiros de alívio tem o propósito de acostumar todo o aparelho respiratório a fornecer um grande fôlego rápido e, depois, soltar-se rápido, sem controlar. Na segunda parte, mais energia é gerada e a agilidade dos músculos respiratórios é provada. Na terceira parte, a agilidade aumenta, a flexibilidade torna-se essencial e um processo importante de condicionamento é introduzido: manter-se livre de tensão, enquanto a intensidade de energia emocional aumenta, usando a palavra “tensão” com o sentido comum de “segurar”, é claro. A energia emocional estimula muita atividade nos músculos e o condicionamento, que é preciso fazer, permite que a energia flua, recusando a deixar qualquer músculo agarrar, segurar ou parar a corrente de energia (LINKLATER, 1976, p. 132, tradução nossa).

Aqui, nessa terceira parte do livro, o contato direto com o espaço e com outras pessoas continua como elemento fundamental para ampliar a capacidade do sistema vocal de forma orgânica. Assim, ela sugere:

Para estimular um acionamento ampliado de respiração [...] intensificar sua imagem do espaço e estender o ponto até onde o som está sendo direcionado [...] Isto é, colocar a pessoa com quem está falando (ou para quem está chamando) a uma distância maior de você; estender a sentença ou usar mais tempo para dizê-la. Por

exemplo, em vez de “*haa-haa-haa, huh-huh-huh, hee-hee-hee*”, pensar: “*haaaa-haaaa-haaaa-haaaa-haaaa*” e mergulhar-se amorosamente nos estrondos do peito: “*huh-huh-huh-huh-huh-huh*”, fazendo os sons pular com vigor dentro da sua boca: “*hee-hee-hee-hee-hee-hee*”, furar os dentes com vibrações afiadas (LINKLATER, 1976, p. 127, tradução nossa).

Observa-se, aqui, o modo como a capacidade respiratória é ampliada pela extensão do pensamento, um processo mental que foi iniciado de forma mais simples, na primeira etapa de trabalho.

Além disso, na terceira parte do livro, Linklater começa a sugerir improvisações mais detalhadas, mas ainda com objetivos bem definidos em termos de exploração de aspectos fisiológicos do sistema vocal.

No “Capítulo 14: Poder Respiratório”, por exemplo, ela propõe uma improvisação de entrar numa casa abandonada e desconhecida, onde o ator começa a ouvir pegadas chegando cada vez mais perto e, finalmente, descobre que é um amigo que estava esperando. O propósito dessa improvisação é experimentar os movimentos de “suspirar”, “arfar” e “palpitar”, usando a imaginação da cena para provocar os diferentes estados respiratórios (Ibid., p. 133). Uma das coisas que chama atenção na descrição desse exercício é o detalhe com qual Linklater descreve a cena, sugerindo a importância de um trabalho detalhado com as imagens e as associações. Ela não sugere a visualização superficial de qualquer casa, mas pede que o ator crie uma série de circunstâncias e detalhes para gerar fortes estímulos indiretos ao organismo e provocar padrões variados e complexos de respiração.

Fig. 4. (LINKLATER, 1976, p. 134)

Em conjunto com essas improvisações mais elaboradas, continua sugerindo imagens sensoriais para estimular e ampliar a imagem cenestésica do ator. No final desse exercício, por exemplo, ela sugere que o ator imagine o diafragma como um trampolim e o som como uma pessoa pequena pulando (LINKLATER, 1976, p. 134; cfr., fig. 4).

No “Capítulo 15: O Centro”, ela retoma as visualizações com cores, agora, de forma mais elaborada, sugerindo que o ator desenhe uma imagem do mar na parede, usando inicialmente o sopro para “pintar” com diferentes cores. Assim, nesse exercício, o ator continua trabalhando com uma vertente de transmissão clara em relação ao espaço físico e as diferentes imagens provocam uma qualidade diversa de respiração, de forma indireta. Linklater coloca que cada detalhe da pintura precisa ser claramente definido para o ator, inclusive as formas, seus tamanhos e suas cores, e, no final, o ator deve até assinar seu nome.

Também, nesse exercício, a autora trabalha de forma mais detalhada a conexão entre a inspiração do pensamento e a inspiração respiratória. Assim, descreve o exercício:

A tinta é seu fôlego “fffff”. Cada nova imagem cria um novo impulso de inspiração. Há grandes imagens que precisam de grande fôlego (o horizonte, o navio); há imagens de tamanho médio que precisam de fôlego menor (as velas, o sol, talvez algumas das nuvens); há imagens pequenas que precisam de sopros pequenos (as gaivotas, cada raio de sol, o ponto da letra “i” e a barra da letra “t” no seu nome). Todos os impulsos se conectam com a respiração no centro interior e saem pelo torso com “fffff” (LINKLATER, 1976, p. 139, tradução nossa).

Ela ressalta o que escreve na primeira parte, destacando que “isto é o padrão básico de impulsos de respiração/pensamento na fala [...] cada mudança de pensamento provoca uma mudança de respiração” (Ibid., p. 139, tradução nossa). E continua explicando a importância desse fato para a união do organismo e do trabalho vocal.

Se o pensamento e a respiração mudam juntos, inevitavelmente, a voz começa com uma nova nota para cada nova ideia. Assim, há uma variação natural, quando a voz está livre e conectada às inflexões mutáveis do pensamento. [...] A mudança de pensamento que muda apenas a cabeça é muito superficial; o pensamento orgânico existe somente quando a respiração está profundamente envolvida com o corpo, e, é somente nesse momento que o ator se envolve com a cena de forma suficientemente profunda para comunicar algo interessante. É sempre possível saber [...] a profundidade com que o ator esteja envolvido com um texto, de acordo com a profundidade com que a respiração mova o corpo (LINKLATER, 1976, p. 139, tradução nossa).

Verifica-se nesse exercício que “pensamento” não significa apenas o pensamento racional e articulado, reduzível a uma expressão verbal. O pensamento é concebido como uma imagem visual precisa, e, ao mesmo tempo, implica todo o sistema respiratório e

sensorio-motor, não apenas a atividade cerebral. Dessa forma, mesmo a publicação de Linklater ser datada de 1976, a sua concepção de “pensamento” mostra uma sintonia notável com os autores que foram citados no primeiro capítulo, cujas ideias só foram publicadas, posteriormente, na virada do novo século.

O exercício é desenvolvido, acrescentando cada vez mais detalhes e, finalmente, mantendo a precisão da imagem e da experiência do fôlego no organismo e no espaço, o ator começa a descrever aquilo que está desenhando. Isto é, em vez de “pintar” somente com a respiração, o ator começa a usar palavras, descrevendo o objeto que está desenhando, juntando a linguagem verbal ao fôlego para “pintar” aquele mesmo objeto na parede com som e frases. A palavra e a imagem interna são unificadas; a fala se torna concomitante com o pensamento. O corpo inteiro torna-se poesia na elaboração da imagem, desdobrando-se em diversas camadas comunicativas, expressivas e sensoriais. Assim, Linklater desenvolve a coordenação de imaginação, pensamento, motricidade, respiração, voz e expressão verbal. Para Linklater, a palavra também não é do domínio exclusivo do raciocínio, mas do organismo como um todo que sente, respira, provoca e reage, assim como raciocina e enuncia suas experiências de forma articulada.

Nesse sentido, ao final desse exercício, ela sugere:

Isto é interessante, somente, se você continuar buscando e jogando com a reação dos seus *sentimentos* em relação às imagens e deixar as palavras serem influenciadas por essas reações. Se você não se importa com o mar, os navios e as gaivotas, então pinte um desenho que tenha significado para você. Se você se sente deprimido pelo desenho, então deixe essa depressão sair com a expiração e mude as palavras na sua mente. Se você se sente estranho, então deixe esse sentimento sair com a expiração e mude as palavras na sua mente. Não importa o que você esteja sentindo, desde que você o libere (LINKLATER, 1976, p. 141, tradução nossa).

Pode-se registrar, de novo, o modo como Linklater incorpora os sentimentos e experiências reais no trabalho, estabelecendo outras vertentes de transmissão com o mundo e com a vida do ator, ainda de forma imagética.

Dessa forma, ela começa um trabalho mais direcionado a textos, usando uma abordagem que continua explorando as imagens e as associações pessoais do ator. Afirmando que “sentimentos respondem mais rapidamente à imagem do que palavras”, propõe um exercício para conectar as palavras com o processo de respirar/sentir. Ainda no mesmo capítulo, seguindo o exercício de pintar com a respiração, propõe um exercício com uma música de ninar.

Inicialmente, o ator passa a música na cabeça, não pensando nas palavras, mas na imagem de cada verso como se fossem “os quadros de um filme”, e, assim, desenha cada imagem com a respiração (LINKLATER, 1976, p. 141, tradução nossa). Em seguida, ele acrescenta as palavras, mantendo a conexão com a respiração e com o pensamento de cada imagem. Linklater insiste em “deixar a respiração ser influenciada pelas imagens e não pelas palavras” (Ibid., p. 141, tradução nossa), e, igualmente, “seus sentimentos devem ser influenciados pelas imagens e não pelas palavras” (Ibid., p. 141, tradução nossa). Finalmente, a autora trata da conexão entre imagem, respiração, sentimento e palavra, propondo “deixar os sentimentos e as imagens conectar com o som que é moldado na boca para articular palavras faladas que servem às imagens e aos sentimentos” (Ibid., p. 142, tradução nossa).

É importante fazer algumas observações sobre a “emoção” no trabalho da Linklater. Quando aborda a necessidade de conectar-se com as emoções no trabalho, não quer incitar um mergulho narcisista nos estados internos do sentimento. Antes de tudo, ela reconhece que a emoção simplesmente faz parte do sistema vocal e, assim, não pode e não deve ser ignorada no trabalho. Nesse caso, para Linklater, é importante trabalhar com a emoção, até num nível simples como esse com a música de ninar, para estimular a voz indiretamente. O trabalho com a emoção diz respeito também à abordagem sistêmica e à ideia de que a liberação da voz e a liberação da pessoa como um todo são a mesma coisa. Linklater sugere modos de explorar a relação entre sentimento e voz para liberar bloqueios emocionais que possam impedir o desenvolvimento do ator como ser humano.

No “Capítulo 16: Articulação”, Linklater anuncia que está entrando “no reino das palavras” (Ibid., p. 144, tradução nossa) e já sinaliza que o trabalho com texto precisa seguir a mesma conceituação do corpo como uma unidade orgânica, apontando, desde o início, perigos para serem evitados em relação à palavra e às noções de um modo “correto” de falar.

Iniciando pela questão da dicção, ela aponta que padrões sociais de fala, sotaques e dialetos mudam rapidamente, ao longo dos anos, de acordo com a moda e outros costumes sociais. Segundo a autora, historicamente, muitas noções de modos “corretos” de falar são imposições preconceituosas das classes dominantes (Ibid., p. 145). Assim, ela assume que no seu trabalho não pretende trabalhar com qualquer meta de dicção correta.

Ao mesmo tempo, porém, ela não sugere que qualquer modo de falar pode servir à pessoa na sua vida. Os parâmetros do seu trabalho, como sempre, dizem respeito à eficiência e à eficácia da comunicação, e assim, ela ressalta que o trabalho vocal não diz respeito apenas a um falante, mas também a um interlocutor.

Para não sugerir que a alternativa a padrões seja a anarquia, eu queria enfatizar que a comunicação pela fala envolve não somente um falante, mas alguém que escuta também. Assim, se o que você fala é incompreensível, não importa quanto pode ser satisfatório para o falante, enfraquece como comunicação. Qualquer coisa que distorce a mensagem precisa ceder ao objetivo da compreensão: seja um ritmo pessoal que bate com o ritmo do texto; maneirismos vocais pessoais que distraiam a atenção do conteúdo; um sotaque de tal natureza extrema que o interlocutor não consegue seguir o argumento; ou uma voz bela e rica, cuja música é a única coisa que se ouve (LINKLATER, 1976, p. 145, tradução nossa).

Nesse caso, a proposta da Linklater é eliminar os bloqueios físicos e psicológicos que inibem o funcionamento livre dos órgãos da voz e sensibilizar a conexão entre pensamento e o aparelho vocal para que a habilidade natural de articular com clareza se desenvolva em conjunto com os processos do corpo como um todo (Ibid., p. 144). Assim, ela começa um trabalho para explorar a qualidade sensorial das palavras, conectando-a com imagens, emoções e pensamento.

4.5. “Parte quatro: a ligação a texto e interpretação”

Na última parte do livro *Freeing the Natural Voice*, Linklater continua esse trabalho com texto, buscando uma conexão sensorial entre o som da palavra e seu sentido, explorando o modo como ressoa pelo corpo, física, intelectual e emocionalmente. Esse trabalho não é muito elaborado no seu primeiro livro, sendo mais o foco do seu segundo livro, *Freeing Shakespeares Voice*, o que motivou a não se tratar desse trabalho, aqui.

É importante observar, porém, que os mesmos conceitos do corpo e da relação orgânica entre corpo e ambiente são desenvolvidos em relação ao texto. Isso levanta questões importantes, à medida que as fronteiras conceituais entre pensamento, carne, voz, texto, linguagem, cultura e sociedade começam a se diluir, exigindo a elaboração de novas noções de corpo e voz que vão além do olhar limitado da estrutura física do indivíduo. Assim, fica para um próximo projeto de pesquisa um estudo aprofundado dos aspectos sensoriais da linguagem verbal, pensando especialmente na gramática, considerada por alguns pensadores como o cerne da capacidade racional do homem.

CAPÍTULO V – A LIBERAÇÃO DAS NOSSAS VOZES: UMA SUGESTÃO PEDAGÓGICA, REFLETINDO SOBRE A EXPERIÊNCIA PRÁTICA.

Agora ela se maquia. No quarto branco
Senta-se curvada, sobre um banco precário.
Com gestos ligeiros
Aplica-se a maquiagem diante do espelho.
Cuidadosa afasta do rosto
Toda particularidade: a mais leve sensação
O transformaria...

“A Atriz no Exílio” (BRECHT, 1986, p. 245)

Nesse capítulo, as ideias discutidas ao longo desse trabalho foram aplicadas como base para um curso de quinze aulas de voz para a formação profissional de atores. Aqui, será apresentado o exercício principal de cada aula, junto com uma reflexão sobre a experiência que desenvolvemos nas aulas.

5.1. A elaboração da experiência prática

Esse processo foi desenvolvido na Escola de Comunicação e Artes, da Universidade de São Paulo (USP), com sete alunas⁴⁶ do terceiro ano da habilitação de Interpretação do bacharelado em Artes Cênicas, no primeiro semestre de 2013, na disciplina “Poéticas do Gesto e da Palavra I”, sob a supervisão de Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins, como parte do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), da USP.

A intenção deste relato não é comprovar resultados em termos do desenvolvimento das alunas participantes do curso neste momento, mas indicar um plano de trabalho que poderia ser elaborado, a partir das questões discutidas ao longo dos capítulos anteriores, sem excluir a possibilidade de outras abordagens. Assim, será apresentado o plano em si como um resultado da análise bibliográfica.

Mesmo assim, pode-se assinalar, de forma geral, que o trabalho foi produtivo e bem aproveitado por todas as alunas. Duas alunas, em particular, se destacaram, mostrando um melhoramento na ampliação e experimentação de novas possibilidades vocais, que se

⁴⁶ De fato, houve um aluno nesse grupo. No entanto, optou-se pelo gênero feminino nesse relato, para representar de forma mais justa a realidade da forte participação feminina no processo.

manifestou por um contato vocal mais dinâmico e confiante com companheiros em cena e na aula, em geral. Parecia nesses momentos que elas se tornavam “outras pessoas”, mais livres e muito mais dispostas a conversar, interagir e participar ativamente com colegas e amigos. Nesses dois casos, revelou-se o valor profundo da pedagogia da voz, mostrando que, como insiste Linklater, a liberação da voz é um meio de liberar a pessoa.

Além disso, todas as alunas mostraram um desenvolvimento em relação ao entendimento da integração do corpo, voz e pensamento, sempre em relação ao outro, e fizeram descobertas significativas e pontuais no trabalho prático e nas reflexões sobre as experiências.

A proposta foi fundada em toda a investigação apresentada nos capítulos anteriores e segue de modo cronológico as etapas de trabalho indicadas por Linklater no livro *Freeing the Natural Voice*. Essa ordem é importante para o desenvolvimento gradual da sensibilidade proprioceptiva, e, também, para a liberação de funções básicas que fazem parte de outras funções mais complexas do sistema vocal. Assim, por exemplo, focalizamos a percepção do apoio eficiente da coluna, antes de focalizar a respiração, e a liberação do sistema respiratório, antes da ressonância.

Em cada encontro, esses focos delinearam o campo de investigação para cada dia, facilitando a definição de objetivos e dos parâmetros de avaliação. Ao mesmo tempo, porém, desejava-se evitar a segmentação do trabalho de tal forma que pudesse provocar experiências de funções fragmentadas e isoladas uma da outra. Por isso, no trabalho prático, sempre ficamos atentos à maneira como a função em foco relacionava-se a outras funções, permitindo desvios no trabalho prático sempre quando fosse interessante ou necessário, de acordo com a trajetória de aprendizagem das alunas. Isso possibilitava a percepção de relações entre diferentes aspectos do sistema vocal, inclusive a relação entre a voz, o espaço físico, as companheiras da turma e o ambiente sociocultural.

Nesse contexto, os exercícios específicos propostos por Linklater em *Freeing the Natural Voice* foram o ponto de partida para a elaboração das aulas, e, assim, alguns foram experimentados de forma semelhante ao modo apresentado no livro. Outros foram adaptados ou até substituídos para experimentar uma abordagem diferente de acordo com as necessidades da pesquisa, e, dessa maneira, o trabalho foi revisado, ao longo do curso, também, para servir às necessidades das alunas. A prioridade era sempre o entendimento e a experiência efetiva do trabalho pelas alunas no tempo real das aulas, em vez da execução

rígida dos planos preconcebidos. Essa flexibilidade no processo de ensino/aprendizagem se sustentava nas ideias e os princípios discutidos ao longo de todo este trabalho.

Aqui, será descrito o relato das atividades que foram realizadas, de fato, nas aulas, e não o plano original que tinha sido elaborado no começo para orientar o curso do trabalho. Inicialmente, tínhamos planejado passar por todas as etapas do trabalho de *Freeing the Natural Voice*; porém, ao longo do curso, percebemos que as alunas precisavam aprofundar-se mais na exploração da segunda etapa do trabalho, definido pela autora como “O Processo de Desenvolvimento: a Escada da Ressonância”, focalizando especificamente a ressonância da máscara e da cavidade nasal. Por isso, deu-se maior ênfase ao trabalho com o conteúdo dessa parte do livro, sem passar para as últimas duas etapas sugeridas por Linklater.

Ao mesmo tempo, trabalhamos de forma acentuada com a linguagem poética e textos escritos, desde a primeira aula, enquanto Linklater aprofunda o trabalho com o texto, somente na última etapa do seu primeiro livro, e, de, forma mais geral, no segundo livro. As revisões do plano de aulas foram feitas em conjunto com o professor da disciplina, supervisor do estágio e orientador desta pesquisa, que participava da elaboração das experiências na sala de aula, sugerindo, às vezes, novos exercícios ou variações importantes nos exercícios que já tinham sido planejados.

Os textos foram escolhidos de acordo com o objetivo da disciplina no semestre, que era refletir sobre a atuação: os *Poemas* sobre o teatro, de Bertolt Brecht (BRECHT, 1986) e a *Carta aos Atores*, de Valère Novarina (NOVARINA, 2005). Neste contexto, nossa prática contribuiu para essa reflexão, e, de forma recíproca, a exploração desses textos contribuiu para a elaboração de novas concepções de voz, técnica cênica e função artística do ator.

Por meio dessas experiências sensoriais e da exploração poética dos textos de Brecht e Novarina, as alunas criaram cenas que foram montadas numa apresentação para outra turma do curso de Artes Cênicas. Dessa forma, experimentaram a voz, não somente como fala verbal solitária, mas como uma obra poética vivenciada no espaço, em conjunto com outras atrizes e os alunos da plateia que também contribuíram para a construção da experiência cênica.

5.2. Apresentação e reflexão sobre as aulas

Cada encontro começava com uma preparação, geralmente baseada em propostas de Linklater, antes de passar para o exercício principal, e, depois disso, as atrizes trabalhavam com os *Poemas* e a *Carta aos Atores*. Dessa maneira, as experiências vocais apoiavam e se integravam à exploração do grande tema da disciplina. Para ser mais breve, a discussão foi focalizada nos exercícios principais inspirados na obra de Linklater; no entanto, é importante lembrar que várias outras questões surgiram também em relação à preparação inicial e à exploração poética dos textos.

As reflexões e observações registradas aqui, depois do relato de cada exercício, foram elaboradas com referência aos temas da pesquisa bibliográfica, mas, mesmo assim, os assuntos abordados surgiram livremente, dependendo das questões tratadas em cada aula. Ao mesmo tempo, porém, observamos que certos assuntos começaram a reaparecer, possibilitando o traçar mais definido de alguns fios. Para destacar o desenvolvimento desses assuntos, usamos alguns subtítulos como, por exemplo, “Metáfora e imagem sensorial”, “Vertentes de transmissão” e “Dentro e fora”. O uso desses subtítulos tem a função guiar a leitura e destacar de forma livre alguns temas recorrentes, sem delimitar ou definir de forma fixa os parâmetros desses temas.

1º Encontro: introdução

Data: 7 de março de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 1: O Processo de Liberação” (LINKLATER, 1976, p. 19-84), e “Parte 2: O Processo de Desenvolvimento: A Escada da Ressonância” (Ibid., p. 85-118).

Foco: Postura, liberação da respiração e ressonância.

Objetivo: Proporcionar uma experiência inicial do material do curso, de forma resumida e apresentar Linklater e seu trabalho às alunas.

Experiência: Sessão introdutória, passando pelas primeiras duas etapas de trabalho apresentadas por Linklater, de forma resumida.

2º Encontro: fundamentos da voz

Data: 14 de março de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 1: O Processo de Liberação” – “Capítulo 3: A Coluna: O Apoio da Respiração” e “Capítulo 4: Respiração: A Fonte do Som” (LINKLATER, 1976, p. 19-34).

Foco: Coluna e respiração.

Objetivo geral: Melhorar a eficiência da organização da postura e a respiração.

Objetivos específicos:

- i. Liberar a coluna de tensões desnecessárias e tonificá-la para que possa apoiar o peso do corpo, do modo mais eficiente, liberando os músculos para responder ao impulso (Ibid., p. 20).
- ii. Apresentar a prática contínua de perceber o funcionamento do corpo, sem nele interferir ou controlar pelo sistema nervoso voluntário (Ibid., p. 25).
- iii. Liberar o sistema respiratório de tensões desnecessárias e apresentar a ideia do “padrão natural de respiração” (Ibid., p. 25-34).
- iv. Experimentar a possibilidade de reger o volume respiratório, bem como a duração e a qualidade da expiração, pelo pensamento e o sentimento, e não pelo controle mecânico direto.

Experiência:

Coordenar a expiração e o movimento no espaço, com frases silenciosas do texto, ou seja, apenas pensando as palavras do texto, sem dizê-las em voz alta.

Materiais:

Um bastão de madeira (cerca de 1,2 m de comprimento) para cada participante.

Antes da aula:

Memorizar um trecho do texto dos *Poemas*, de Bertolt Brecht (BRECHT, 1986) e um trecho da *Carta aos Atores*, de Valère Novarina (NOVARINA, 2005), usando um método de copiar o texto por escrito, e, depois, dizer na cabeça, sem nunca usar a voz alta, até o momento do ensaio.⁴⁷ É fundamental que o texto seja memorizado dessa forma, antes dessa aula: este texto será usado ao longo do curso.

⁴⁷ O método foi desenvolvido pelo François Khan, que trabalhou com Grotowski (KHAN, 2010). Nas reflexões e observações, esse exercício será comentado.

Exercício preparatório:

Na preparação para o exercício principal no início da aula, são realizados os exercícios sugeridos de Linklater de perceber o “padrão natural de respiração” e acionar sopros maiores por meio de diferentes “suspiros de alívio”. Assim, no exercício principal, continua-se com esse mesmo trabalho, usando uma imagem para carregar o sopro em vez da sensação de alívio.

O exercício principal:

- Desenhar cobras no espaço com o ponto do bastão, fazendo o som SSS de “sinuoso” ([s]). Acionar o impulso do movimento e a respiração pela clareza da imagem, assim também, regendo a duração precisa do sopro. Fazer cobras maiores e menores, mais agressivas ou mais sedutoras, no chão, subindo pelas paredes ou voando pelo ar, em diferentes planos com diferentes velocidades. De vez em quando, fazer uma pausa para voltar ao “padrão natural da respiração” e verificar que não está acumulando tensões desnecessárias;
- Fazer uma pausa e falar silenciosamente o trecho do texto de Novarina ou de Brecht, pensando as palavras, sem dizê-las em voz alta. Verificar que isso não trave a respiração;
- Com o bastão, desenhar a forma do pensamento do texto no espaço. Isto é, ao pensar o texto, frase por frase, fazer um desenho do seu sentido no espaço com o bastão, escolhendo entre as formas mais propícias de movimento (por exemplo, movimentos suaves ou bruscos, com linhas retas ou curvas, em planos altos ou baixos, etc.). Não planejar esses movimentos, deixá-los surgir espontaneamente em conjunto com o pensamento do texto e seu sentido. Assim, o pensamento/movimento deve reger a duração precisa do sopro, que pode ser emitida com qualquer som fricativo sonoro considerado apropriado para o sentido do texto. É importante que as palavras do texto sejam pensadas nitidamente na cabeça junto com cada movimento, e, assim, pode ser necessário fazer uma pausa entre os movimentos para verificar a precisão desse texto pensado;
- Formar duplas, com cada um segurando um ponto do bastão. Assim, usar o pensamento, o sopro e o movimento do bastão para “deformar” a postura de um parceiro, de acordo com o sentido do texto. Isto é, continuar de modo semelhante ao passo anterior (desenhando a forma do pensamento), mas, em vez de desenhar a forma no ar, usar o bastão para puxar ou empurrar o parceiro, provocando-lhe a criar formas

concretas com seu corpo. Continuar buscando a coerência entre o sentido do texto, a qualidade do sopro e do movimento, criando, assim, uma escultura viva do pensamento no espaço com o parceiro. De acordo com o sentido desse pensamento, continuar explorando diferentes planos e velocidades para desafiar a organização habitual da coluna. De vez em quando, fazer uma pausa e verificar a tensão que é realmente necessária para manter as formas diferentes, soltando a que seja supérflua e voltando ao padrão natural de respiração. Observar como esse padrão muda de acordo com a exigência do exercício. Alternar quem inicia o movimento e continuar. Verificar que cada palavra do texto está sendo pensada com nitidez;

- Continuar com esse exercício e liberar uma dupla que corre entre os outros, brincando de “gato e rato”.⁴⁸

Reflexões e observações:

a) Levantamento dos principais elementos do trabalho orgânico

Por meio desse jogo simples, conseguimos apresentar, na prática, uns dos principais elementos da abordagem derivada da pesquisa bibliográfica: o desenvolvimento da voz por meio de imagens e processos de pensamento e não pela manipulação direta do corpo pelo sistema motor voluntário; o contato com um parceiro ou o com o espaço físico; a percepção e a eliminação de padrões habituais ineficientes. Esses elementos não foram entendidos completamente pelas alunas, logo na primeira aula, mas foram introduzidos como constantes para a continuação do trabalho.

b) Suspiros e outros momentos de alívio: a introdução do “suspiro” de alívio

A apresentação do “suspiro” de alívio foi outro elemento importante dessa experiência, tornando-se uma ferramenta básica para todo o trabalho, ao longo do semestre. Em vários momentos, foi útil para soltar tensões físicas e mentais que aumentaram frequentemente como reação ao empenho das alunas e ao desejo de realizar os exercícios com

⁴⁸ Há uma dupla (um ‘gato’ e um ‘rato’) que circulam livremente. O objetivo do gato é pegar o rato e o objetivo do rato é fugir. Em qualquer momento de perigo, o rato pode substituir uma das pessoas que está trabalhando com os bastões, liberando aquela pessoa como o novo rato. O velho rato, então, permanece no exercício do bastão e o jogo continua com o gato tentando pegar o novo rato. O rato só pode trocar com outra pessoa, depois de passar por baixo de um bastão, pelo menos.

sucesso. Nesses momentos, o “suspiro” servia para liberar a respiração, o pensamento e a voz, de modo significativo, permitindo avanços importantes para os indivíduos imersos nos experimentos.

Nessa aula, à medida que esse suspiro foi experimentado e ampliado, começamos a criar a imagem sonora da cobra que foi o exercício principal indicado acima.

c) Metáfora e imagem sensorial: o pensamento em ação

Essa experiência proporcionou a possibilidade de explorar e melhorar a eficiência da conexão entre a respiração e o pensamento, provocando a ampliação da capacidade respiratória de forma indireta, sem manipulação pelo sistema nervoso voluntário.

Observamos nesse exercício que o pensamento das atrizes era totalmente envolvido pela respiração e pelo sistema sensório-motor na criação da imagem da cobra: uma “imagem simbólica”, concreta e passível de leitura no contexto sociocultural da aula. Por meio dessa integração orgânica, a própria atividade ocupava a mente de forma poética, fazendo com que a manipulação direta dos músculos respiratórios fosse desnecessária e até difícil.

Refletindo sobre esse exercício, entende-se como certas imagens (como essa da cobra) podem indicar uma mobilização específica em relação ao sistema sensório-motor e à produção de voz. A imagem da cobra, por exemplo, em todos os casos, provocava uma exploração da expiração estendida por meio da associação sonora. Além disso, sugere sinuosidade, o que foi refletido não somente no movimento do bastão, mas na coluna e em todo o corpo das atrizes. Assim, a imagem da cobra simultaneamente tonificava os músculos de apoio, enquanto liberava tensões desnecessárias. Por meio deste exercício, constatamos que a imagem da cobra era especialmente propícia para atingir simultaneamente a respiração e a postura, integrando também o pensamento, numa exploração conceitual, a partir da experiência sensório-motora no espaço. De forma geral, então, pode-se afirmar que certas imagens precisas podem ser usadas com a intenção concreta de melhorar a eficiência de funções específicas, sem focar atenção no organismo em si.

Isso sugere a utilidade de conhecer uma variedade de imagens para estimular aspectos específicos da voz e do sistema sensório-motor, sem chamar atenção direta para eles. Ao longo do curso, foram descobertas várias outras imagens para ajudar com diversas questões em diferentes momentos. Às vezes, essas imagens foram planejadas com antecedência, mas, frequentemente, surgiram pela exploração sensorial com as alunas no espaço.

Essas possibilidades foram aprofundadas, ao longo do semestre, eliminando a distinção entre “trabalho técnico” e “trabalho cênico”, formando uma base para a construção de cenas e para a montagem que foi apresentada na última aula.

d) A experiência sensorial da palavra

A última questão a se apontar em relação a esse exercício, é que, por meio da exploração físico-imagética da consoante “sss” [s], elaboramos a conexão sensorial com o som vocal, que posteriormente podia ser percebida na linguagem falada, tanto em relação ao *sentido*, quanto em relação à *sensação* da palavra no corpo. Esse tipo de experiência foi aprofundado, posteriormente, de forma particular, quando desenvolvemos a investigação sobre a ressonância e a qualidade de diferentes consoantes e vogais (veja abaixo, encontros 9 e 10).

e) Voz e pensamento: pensamento imagético e não linear

O exercício de François Kahn de memorização do texto (KHAN, 2010) e as extensões disso na aula proporcionaram uma experiência provocativa para refletir sobre a relação entre o pensamento, a linguagem e a fala, gerando observações significativas em relação à proposição metafórica “Pensamento é Linguagem”.

A imagem da cobra ajudava liberar a respiração e era perceptível o modo que alimentava o sistema respiratório. No entanto, não observamos a mesma liberação, quando a expiração foi emitida em conjunto com o texto pensado silenciosamente. No final da aula, uma das atrizes comentou sobre a dificuldade de coordenar a respiração, o movimento, o contato com o parceiro e o pensamento nítido do texto.

Assim, antes de tudo, descobrimos que pensar literalmente por meio da linguagem verbal era bastante difícil, especialmente, em comparação ao pensamento por meio da imagem (da cobra, por exemplo). Pensar realmente cada palavra, observando a entonação e as pausas exigidas pela pontuação, sem desviar para outros pensamentos ou pular ou acelerar certos trechos ou frases, exigia um alto nível de concentração. Além disso, era um modo linear e relativamente lento de pensar, se compararmos, por exemplo, com uma possibilidade “não linear de pensar”.

Por pensamento “não linear”, entende-se que haja sentido atrás da intenção do som e do movimento com o bastão, mas que isto não seja representado internamente de forma linear e vertical, segundo estruturas gramaticais completas da linguagem verbal. Ao contrário, parecia ser uma organização horizontal do pensamento que incluía algumas palavras-chave e formas sintáticas, misturadas e sobrepostas com ideias e reflexões sobre o texto, percepções e observações sobre os estados transitórios do próprio corpo bem como os outros corpos no espaço, e até associações com pessoas e eventos fora do tempo e espaço presente.

Notando a concentração que o exercício exigia, esse modo não linear de pensar parecia o modo mais simples e natural de pensar, que é consistente com os comentários apresentados no primeiro capítulo, de Pinker e de Damásio, sobre a concepção do pensamento. Nesse exercício, experienciamos o pensamento como uma mistura de várias camadas de imagens sensoriais e até de palavras e frases, mas não organizadas de forma linear. As palavras que surgiram mesclavam-se com imagens na mente de forma solta, repetida e incompleta, criando configurações geométricas não lineares. Parecia que se ligavam entre si de diferentes maneiras de acordo com associações livres, linhas de raciocínio, percepções, instintos e sentimentos, provocados por outras ações e enunciados na sala de aula. A concepção do pensamento, como uma organização linear de símbolos linguísticos parece não abranger de forma satisfatória a complexidade verdadeira do pensamento. Assim, esse exercício poderia ser repetido dentro de parâmetros mais rigorosos para fornecer provas empíricas dessa hipótese.

Ao mesmo tempo, apesar dos desafios, o exercício provou valioso sim, para desenvolver a habilidade de *articular* o pensamento de forma linear, usando palavras e frases gramaticais para a comunicação clara e eficaz de ideias complexas. Mais especificamente, o exercício desafiava a imaginação e a projeção cenestésica precisa dos movimentos articulatórios e da respiração, sem perder o sentido do conteúdo e nem o contato com o parceiro. Revelava a importância da coordenação eficiente de todo o organismo, incluindo camadas complexas de pensamento, para a comunicação verbal clara e efetiva.

Inclusive, por isso, entende-se o valor desse exercício de Kahn para evitar que o texto seja decorado de forma mecânica, exercitando simultaneamente os processos cognitivos e o sistema neuromuscular, promovendo a integração sensorial de movimento, pensamento e linguagem.

f) Vertentes de transmissão: a transferência de energia entre duas pessoas por meio do bastão

Esse exercício proporcionou também uma boa introdução à noção da “função transmissiva” da técnica do ator, à medida que envolveu uma transmissão clara de energia por meio do bastão para provocar a transformação do parceiro. Ao longo do curso, várias outras formas e vertentes dessa função transmissiva foram exploradas.

g) Suspiros e outros momentos de alívio: “Gato e rato”

A dificuldade de coordenar a fala silenciosa do texto com o movimento do bastão e a expiração impunha estratégias para soltar tensões desnecessárias geradas pelas tentativas esforçadas de executar o “exercício”. Nesse caso, o jogo de “gato e rato” introduziu uma atmosfera de brincadeira, que exigia uma organização radicalmente diferente do corpo. O jogo de correr liberava a concentração no texto por um momento e provocava um movimento mais rápido da coluna e da respiração, proporcionando outra maneira de aumentar a capacidade respiratória, naturalmente, sem o controle direto do organismo.

Em vários outros momentos, ao longo do curso, percebeu-se o valor de se voltar a um estado infantil de brincar, como sugerido por Linklater (LINKLATER, 1976, p.43). De certa forma, criamos um jogo de “gato e rato” com o próprio processo de ensino/aprendizagem, alternando desafios físicos, vocais e mentais, (exigindo estados de concentração e autopercepção profunda) com momentos lúdicos de brincar e interagir por meio de jogos, “suspiros” e “chamadas”.

3º Encontro: Espalhando as vibrações pelo chão

Data: 21 de março de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 1: O Processo de Liberação” – “Capítulo 5: O Toque de Som” e “Capítulo 6: Vibrações que Ampliam o Som Inicial” (LINKLATER, 1976, p. 35-51).

Foco: Vibração.

Objetivo geral: Transferir a percepção do som do sentido auditivo ao sentido tátil (LINKLATER, 1976, p. 35).

Objetivos específicos:

- i. Sentir que a voz se origina como vibrações físicas do centro do corpo, não como algo que apenas sai pela boca (Ibid., p. 35);
- ii. Conectar sopro, pensamento e som para estender as vibrações da voz (Ibid., p. 45);
- iii. Elaborar a percepção da transferência de energia físico-vibratória que acontece entre pessoas por meio da voz.

Experiência:

Transferir energia vibratória pelo corpo, para o chão, para um parceiro e para o ar do espaço de trabalho.

Exercício preparatório:

- Experimentar o “toque de som” de Linklater (Ibid., p. 35-41). Sentir que as vibrações vocais originam-se do diafragma;
- A partir desse “toque de som” estender as vibrações com uma expiração mais longa.

O exercício principal:

- Deitar-se e entregar o peso ao chão, verificando especificamente o peso da cabeça e soltando os músculos do pescoço;
- Verificar o “padrão natural da respiração”, livre de tensões desnecessárias, e reconectar com os “suspiros de alívio”;
- Continuar os suspiros, agora, fazendo com som, e observar onde se sentem vibrações na superfície de contato entre o corpo e o chão;
- Deixar os suspiros conduzir um rolamento livre, lento e pesado. Assim, ir explorando diferentes formas de contato entre o corpo e o chão, sempre buscando ampliar a superfície de vibrações;
- Ao fazer esses “suspiros de alívio”, soltar palavras e frases conectadas àquilo que se sente ou pensa, de verdade, no tempo real do exercício. Continuar os experimentos com toques breves ou estendendo o som, sem interromper a continuidade das vibrações. Observar como os diferentes sons das palavras podem mudar a intensidade das vibrações e a superfície das vibrações, ou seja, as áreas onde se sentem as vibrações entre o corpo e o chão;

- Aos poucos, encerrar a fala livre e começar a dizer o texto de Novarina ou de Brecht. Inicialmente, deixar seu estado emocional influenciar o sentido do texto, e, depois, deixar o sentido do texto influenciar seu estado emocional. Brincar com o texto, repetindo uma palavra ou uma frase pelo prazer do som. Experimentar o ritmo de diferentes trechos. Explorar diferentes tons e volumes também, sempre experimentando para maximizar a intensidade das vibrações entre o corpo e o chão; Deixar os rolamentos levar-se para entrar em contato com um colega e experimentar sentir as vibrações entre os dois corpos. O exercício em duplas necessita momentos de pausa para “escutar” o outro, que, nesse contexto, significa sentir a qualidade das vibrações geradas pelo parceiro, em contato com ele;
- Sempre quando for necessário, fazer uma pausa no rolamento e voltar ao padrão natural de respiração, verificando que o sistema respiratório esteja o mais livre possível de tensões desnecessárias.

Reflexões e observações:

a) Mudando a avaliação do som do sentido auditivo ao sentido tátil

De acordo com Linklater, a tendência de ouvir e julgar a voz de acordo com noções estéticas preconcebidas é uma grande causa da censura da emoção por meio do intelecto, e, por essa razão, ela enfatiza a importância de desenvolver a habilidade de avaliar a voz por meio do sentido tátil em vez do sentido auditivo (LINKLATER, 1976, p.35). Assim, esse exercício fornecia a oportunidade para as alunas sensibilizarem-se à sensação física da voz, ressoando por diferentes áreas do corpo.

De acordo com as sugestões de Linklater, iniciamos a sequência de aulas, favorecendo um trabalho de baixa resistência física para afinar a sensibilidade proprioceptiva, antes de passar para exercícios mais rigorosos. Assim, nessa segunda experiência, o exercício envolvia rolamentos lentos e prazerosos pelo chão para facilitar a percepção das vibrações da voz ressoando pelo corpo. Além disso, entrando em contato com as colegas no chão, possibilitava a percepção de vibrações nos corpos das outras. Dessa forma, o exercício afinava a escuta da outra, tanto quanto a escuta de si mesmo.

b) Vertentes de transmissão: a percepção da transferência de energia entre pessoas por meio da exploração das vibrações do som

Esses momentos de contato físico forneceram outro modo de perceber a função transmissiva da técnica do ator, realçando a transferência de energia físico-vibratória que acontece entre pessoas no discurso verbal.

c) Metáfora e imagens sensoriais: o uso de metáfora para problematizar a percepção e a concepção do corpo

Outro elemento desse exercício era a sensação do som vocal, originando-se do centro do corpo e não da garganta. É outra ideia essencial e original de Linklater e mostra sua prática de evitar o uso de descrições “corretas”, em termos fisiológicos, preferindo explicitamente metáforas e imagens sensoriais mais eficazes para provocar novas experiências e mudanças sistêmicas da voz.

Ao longo desse curso, ficou evidente que o processo de ensino-aprendizagem estava focado na ampliação do sistema conceitual (metafórico) que possuímos em relação a nós mesmos. Assim, em todos os momentos, buscávamos as metáforas mais propícias para liberar o corpo e a voz. Era outro modo de pensar sobre o jogo da imagem da cobra discutida na primeira experiência. No decorrer das reflexões desse capítulo, serão apresentadas outras metáforas e imagens que descobrimos, em diferentes momentos, para iluminar nossa compreensão do corpo e para liberar a voz na prática.

4º Encontro: falando com a boca cheia (ou mastigando o texto)

Data: 4 de abril de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 1: O Processo de Liberação” – “Capítulo 7: O Canal de Som” (LINKLATER, 1976, p. 57-81).

Foco: O “canal de som”.

Objetivo geral: Liberar os músculos da mandíbula, a língua, o véu palatino e a garganta, que são necessários para alterar o espaço do canal de som (Ibid., p. 57).

Objetivos específicos:

- i. Quebrar noções da “bela voz” ou da “fala educada” com o propósito de diminuir a autocrítica da voz e do modo de falar (LINKLATER, 1976, p. 102-103);
- ii. Provocar uma reflexão sobre os aspectos sensoriais da linguagem, abrindo os caminhos para uma exploração visceral da palavra, ao longo do curso (Ibid., p. 174).

Experiência:

Articular um texto de modo inteligível, enquanto se come.

Materiais:

Trazer três baldes ou bacias com água e sabonete. Pedir para cada participante trazer uma toalha e uma comida de café da manhã como contribuição para o “banquete”. Idealmente, haverá uma diversidade de sabores e texturas de comida e bebida, por exemplo, café, suco, mamão, bolo, pão, presunto, queijo, etc. Finalmente, trazer uma toalha de mesa (para ser posta no chão).

Antes da aula:

Montar uma área de lavagem, com os baldes de água, as toalhas e o sabonete e postar a mesa (que pode ser no chão), servindo as diversas comidas sobre a toalha de mesa.

O exercício principal:

- Lavar as mãos para o banquete e cantar uma música propícia à atividade de lavagem;⁴⁹
- Sentar-se em roda para tomar café da manhã. Enquanto comer, começar uma conversa de mesa, usando somente os textos memorizados de Novarina e Brecht. Nessa conversa, só falar, enquanto estiver comendo, ou seja, quando a boca estiver cheia de comida;
- Experimentar a fala com diferentes tipos de comida, registrando as sensações. No final, selecionar uma oração ou uma frase do seu texto para falar, sem comida na boca, mas lembrando e reproduzindo a sensação de falar, enquanto estava comendo uma coisa específica. É importante que a ação articulatória seja repetida pela imaginação da lembrança da sensação da comida na boca e não pela manipulação direta do movimento físico-motor;
- Finalmente, apresentar o texto, usando esse modo de falar, sentindo também as transformações em todo o corpo. Cada apresentação deve ser desenvolvida dentro de

⁴⁹ Na aula, um participante sempre lavava e secava as mãos de outro participante, criando um contato mais íntimo entre as pessoas do grupo, antes de começar o “banquete”.

diferentes situações imaginárias, por exemplo, um programa de culinária, um bar com amigos, fazendo um discurso político, etc.

Reflexões e observações:

a) A experiência sensorial da palavra: mastigando e comendo o texto

A experiência específica dessa aula foi inspirada pelo texto *Carta aos atores*, de Valère Novarina, que estava sendo utilizado para o trabalho criativo na aula. Neste texto, Novarina escreve:

Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra. Ataque certo (dos dentes, dos lábios, da boca musculosa), final certo (ar cortado). Parada certa. Mastigar e comer o texto. O espectador cego deve ouvir a mordida e a deglutição, se perguntar o que está sendo comido ali no palco. Quê que eles comem? Eles se comem? Mastigar ou engolir. Mastigação, sucção, deglutição. Pedacos de texto devem ser mordidos, maldosamente atacados pelos comedores (lábios, dentes); outros pedacos devem ser logo tragados, deglutidos, engolidos, aspirados, absorvidos. Coma, trague, coma, mastigue, pulmoneie de um só trago. Vá, mastigue, triture, canibal! Ai, ai!... (NOVARINA, 2005, p.7)

Este trecho ressalta os aspectos sensoriais da palavra que fazem parte da linguagem verbal (que ainda pode ser vista como o ápice do raciocínio humano), aludindo à ligação da fala com as emoções, os instintos primários, as funções sensório-motoras e o sistema límbico. As ideias de Novarina lembram os propósitos de Linklater, no sentido de reestabelecer as ligações vitais entre instinto, emoção e linguagem, que, segundo ela, são censuradas pela experiência exagerada dos aspectos racionais da linguagem.

Nos últimos duzentos anos, a influência crescente da imprensa corta, cada vez mais, a ligação entre linguagem e o sensorio. Pode-se afirmar que a linguagem, assim negada do seu nutrimento emocional e sensual, tornou-se anêmica. Este rompimento cria, para o ator, um abismo entre a criatividade e a comunicação verbal, o que coloca um obstáculo sério à representação de Shakespeare.⁵⁰ Quando palavras são experimentadas, primordialmente, na cabeça e na boca, elas transmitem sentido cerebral. Para transferir a intenção integral, emocional, intelectual e filosófica de Shakespeare, da página até o palco, as palavras devem se conectar com o espectro humano inteiro: intelecto, emoção, corpo e voz. As palavras devem ser liberadas para restabelecer antigas ligações neuropsicológicas, para trazer de volta o gosto e a textura da fala e para despertar reações instintivas que instigam processos criativos enterrados profundamente debaixo das camadas de comportamento ‘civilizado’ e ‘racional’. (LINKLATER, 1992, p.11, tradução nossa)

⁵⁰ Esta citação refere-se ao trabalho que Linklater apresenta no livro *Freeing Shakespeares Voice* (LINKLATER, 1992).

Pensando nesse propósito e se inspirando na *Carta aos atores* de Novarina, concebeu-se essa aula, abandonando o comportamento “civilizado”. Duas funções da boca foram utilizadas no mesmo ato. Pela experiência sensorial, sugeriu-se a relação íntima entre o instinto primário de comer e o ato de falar. Assim, a voz foi explorada como uma expressão das nossas necessidades bestiais, sem deixar de ser um meio sofisticado para comunicar ideias humanas profundas.

b) A quebra de tabus e a noção da “bela voz”

A investigação dos aspectos sensoriais da palavra foi aprofundada mais para frente, especialmente, no nono e no décimo encontro. Enquanto isso, essa experiência no terceiro encontro teve outro propósito que era a problematização de impulsos secundários habituais, começando por noções da “bela voz”, bem como tabus relacionadas à boca e à fala. Assim, logo nesta terceira aula, mergulhamo-nos numa experiência de falar de forma grotesca e feia para já estender os limites dos modos aceitáveis de usar a voz dentro da aula.

Também, a experiência visava à liberação da mente para aceitar novos modos de conhecer a boca e a fala. Além do ato de “mastigar o texto”, na preparação, foi feita uma massagem da mandíbula, colocando os dedos dentro da boca para sentir e soltar a musculatura, buscando um contato tátil e tangível com os órgãos da fala e, ao mesmo tempo, quebrando o tabu de “não pôr as mãos na boca”.

A experiência era outro modo de mudar a avaliação do som do sentido auditivo para o sentido tátil. No fundo, o objetivo principal (seguindo as etapas de trabalho de Linklater) era a liberação do “canal do som”, pelo exercício da mandíbula, dos lábios, da língua e do véu palatino. Nesse sentido, a aula proporcionou uma experiência que alcançava esse objetivo e vários outros, sem induzir uma manipulação direta do organismo.

c) Vertentes de transmissão: a importância da intenção de comunicar com um parceiro vivo no espaço

Durante o exercício, observamos que, inicialmente, as alunas estavam se segurando, quando falavam, investigando a experiência de falar com a boca cheia, mas sem compartilhar o sentido do texto ou a necessidade de comunicar-se com as outras. Assim, percebeu-se a importância, em cada momento, de falar para alguma pessoa específica no espaço. Em outras

palavras, apesar da importância das diferentes vertentes de transmissão no trabalho criativo, a vertente de transmissão direta entre a atriz e um parceiro vivo no espaço sempre teve uma importância primordial para ativar detalhes sutis na voz e para completar o sentido da fala.

Posteriormente, verificamos em quase todas as aulas, que a fala direta com outra pessoa – essa “vertente de transmissão direta entre as atrizes” – sempre trazia uma vida necessária para a voz.

5º Encontro: Vibrações que iluminam o espaço

Data: 11 de abril de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 2: O Processo de Desenvolvimento: A Escada da Ressonância” – “Capítulo 8: Os Ressonadores do Canal”, (LINKLATER, 1976, p. 85-90).

Foco: Vibrações no peito, na boca e nos dentes.

Objetivo geral: Perceber e fortalecer as vibrações no peito, na boca e nos dentes.

Objetivos específicos:

- i. Sentir como os espaços da cavidade faringal, bucal e labial se ampliam e se diminuem, de acordo com a variação da relação entre a cabeça, a mandíbula e o pescoço (Ibid., p. 86-87);
- ii. Sentir como isto muda o som vogal e o lugar no corpo de mais intensidade vibratória (Ibid., p. 88);
- iii. Sentir a diferença de intenção que esses sons diferentes podem provocar;
- iv. Perceber a voz como uma força tangível que pode ser mirada para transmitir uma variedade de energia, afetos e intenções com um parceiro de cena;
- v. Problematizar a noção de “dentro e fora” em relação à voz.

Experiência:

Mirar o parceiro com a voz, usando três áreas distintas de ressonância propícias a três focos de som específicos.

Materiais:

Fornecer um refletor para cada duas alunas, montados em estantes, de tal maneira que possa inclinar-se para frente e para trás para mirar o teto, a parede e o chão, projetando focos de luz grandes, médios e pequenos nesses respectivos lugares.

*Exercício preparatório:*⁵¹

- Em pé, balançar a cabeça para frente e para trás. Observar que, quando os músculos da mandíbula, a língua, o véu palatino e a garganta estão soltos, o “canal do som” muda de forma natural: o espaço amplia-se, quando a cabeça inclina para trás e diminui, quando se inclina para frente (cfr., fig. 5);⁵²

Fig. 5 (LINKLATER, 1976, p. 78)

- Fazer um “suspiro” com som e curvar o pescoço para trás. Ao fazer isso, sentir a abertura do canal de som, estendendo o som da vogal com a expiração, formando um som que se aproxima de AAA de “mar” [a], e sentir um aumento da intensidade de vibrações no peito;⁵³

⁵¹ Linklater descreve esse exercício detalhadamente em LINKLATER, 1976, p.77-90.

⁵² Linklater sugere uma imagem evocativa para esse exercício, descrevendo as vibrações da voz como trânsito na estrada. Assim ela propõe que, quando a cabeça está erguida ou inclinada para frente, há uma curva na estrada (o canal do som) que causa um engarrafamento no trânsito; mas, quando a cabeça é inclinada para trás, a estrada fica reta e o trânsito é liberado (LINKLATER, 1976, p.78).

⁵³ É possível sentir essas vibrações, colocando a mão no peito, e estimulá-las, batendo ligeiramente com a mão.

- Trazer a cabeça para frente, sentindo que o espaço na garganta e na boca diminui, mas não fecha completamente. Assim, perceber como o som da vogal muda naturalmente, aproximando o som [e] de “lâmina”; a localização da maior intensidade de vibrações muda do peito para a boca;
- Curvar o pescoço para frente, sentindo como o espaço para o som muda novamente para formar outra vogal, aproximando o som [i] de “vĩ”; agora, focalizar as vibrações nos dentes;
- Alternar entre essas três posições, sentindo o movimento da vogal e da localização de maior intensidade vibratória;
- Continuar, agora, visualizando as vibrações como partículas de luz colorida. Manter a transmissão de energia entre o centro do corpo e o espaço, ou seja, continuar sentindo a fonte dessas partículas na área do diafragma e, ao mesmo tempo, visualizar como elas iluminam o teto, a parede e o chão, ao passar pelo canal de som e sair pela boca. Ver, na imaginação, a área que o foco de luz cobre: mais aberta, suave e projetada no teto, quando o pescoço estiver curvado para trás; mais fechada, intensa e projetada no chão, quando o pescoço estiver curvado para frente.⁵⁴

O exercício principal:

- Continuar o exercício com os refletores, em duplas. Uma pessoa opera o refletor, mudando o ângulo para projetar a luz no teto, na parede ou no chão. A outra pessoa segue a projeção da luz com o olhar e com a voz, inclinando a cabeça para frente e para trás junto com o refletor,⁵⁵ imaginando que é sua própria voz que projeta a luz no espaço. Conectada com essas projeções, a atriz deve continuar sentindo a variação das vibrações no corpo, a variação da vogal e a variação do tom;
- Apagar o refletor e na escuridão continuar “projetando a luz” com a voz. A visualização dessa luz imaginária deve ser tão nítida para a pessoa que estiver fazendo o som, quanto para as pessoas que estão ouvindo na escuridão;
- Acender os refletores de novo, esta vez, projetando a luz no parceiro, que fica na parede oposta. Absorver o movimento da cabeça, mas continuar mudando o foco de som/luz com a mesma nitidez, mirando o parceiro.

⁵⁴ Linklater sugere que o ator visualize a voz como tinta nesse exercício (LINKLATER, 1976, p. 89). Nós fizemos uma adaptação para visualizar uma luz colorida para ser consistente com o experimento que segue, usando os refletores.

⁵⁵ Nesse exercício o movimento do refletor sugere uma imagem para alimentar a imagem cenestésica do ator e sua percepção do movimento da cabeça e do pescoço.

- Experimentar palavras e frases dos textos de Novarina ou Brecht, falando com a concentração de vibrações nas três áreas diferentes: peito, boca e dentes. Sentir o que funciona melhor para diferentes trechos dos textos e quais intenções diferentes são sugeridas pela variação da posição do som no corpo ou com os diferentes focos de luz projetados no parceiro;
- Continuar experimentando, alternando a fala entre as duas pessoas. Fazer com os refletores acesos ou na escuridão, sempre mirando o parceiro com uma imagem nítida do foco de som/luz que está sendo projetado. Voltar a inclinar a cabeça para frente e para trás ou fazer só com sons vocais, sem as palavras, sempre quando for necessário, para sentir com maior clareza o movimento das vibrações no corpo;
- Esquecer as imagens e apenas falar o texto um para o outro, concentrando-se no sentido do texto e no contato com o parceiro.

Reflexões e observações:

a) Suspiros e outros momentos de alívio: o desejo de acertar

Nessa aula continuamos descobrindo e explorando uma variedade de imagens sensoriais e metáforas para problematizar diferentes bloqueios para cada aluna em diversos momentos. Na aula anterior, percebemos a necessidade de haver um tempo para explorar os exercícios individualmente com as alunas, enquanto as outras observassem. Isso dava oportunidade para esclarecer dúvidas e entendimentos em relação aos exercícios e levantava pontos de discussão sobre a voz em geral a partir da experiência prática compartilhada.

Mas o valor desses momentos de atenção individualizada era a possibilidade de avaliar e ajustar os exercícios de acordo com as necessidades de cada pessoa em tempo real. Era uma forma de trabalho importante para observar a maneira que cada indivíduo entendia e explorava os exercícios e verificar que não estavam sendo aplicados de forma padrão ou executados de forma mecânica como se já fossem “técnicas” fixas e prontas. Nesse sentido, o professor precisa trabalhar do mesmo modo do ator, sem chegar com ideias pré-concebidas sobre o modo certo de conduzir o processo, mas estar disponível para responder às necessidades do momento, avaliando os exercícios de acordo com a eficácia de atingir os objetivos.

Mais importante do que os exercícios em si era o entendimento das alunas sobre esse processo de ensino/aprendizagem: desenvolvendo a capacidade de perceber padrões pessoais e registrar experiências por meio da elaboração de novas imagens e metáforas conceituais; avaliando a relação orgânica entre o corpo e o ambiente de acordo com a eficiência da comunicação e não de acordo com noções preconcebidas. Uma vez conhecido, esse processo pode servir a uma diversidade de situações artísticas e até em outros momentos da vida. Assim, o processo de ensino/aprendizagem torna-se um processo do corpo e um meio de estar presente no mundo, gerando a possibilidade de entender e elaborar conhecimentos e experiências de forma mais eficiente.

A necessidade de períodos de trabalho individualizado e o cuidado que exigia tanto do professor quanto das atrizes foi reforçado por algumas observações, nessa aula. Por exemplo, uma das imagens sensoriais elaboradas no plano original não ajudava certa aluna soltar tensões restritivas na mandíbula. Assim, trabalhando de forma individualizada com ela, conseguimos achar outra imagem mais propícia para ela naquele momento, e, dessa forma, tornou-se uma experiência valiosa de liberdade de movimento e abertura do “canal do som”. Essa abertura implicava outro contato sonoro com o ambiente e uma ampliação da possibilidade vocal de agir no mundo.

Foi uma experiência importante para a turma inteira vivenciar juntos, de não insistir com uma imagem ou um exercício de forma fixa como se isso fosse o objeto principal do processo de ensino/aprendizagem. O exercício é o meio de elaborar a experiência e a imagem sensorial é um meio de registrar, entender e comparar experiências, sem recorrer a uma manipulação direta do sistema nervoso voluntário. Notamos, porém, que nem a estrutura do exercício nem as imagens que foram descobertas e experimentadas na prática devem ser fixas; estão sujeitas a uma forma de improvisação orgânica, visando a provocar experiências inéditas de acordo com os objetivos da aula. É pertinente, aqui, lembrar as palavras de Grotowski, quando afirma: “é difícil dizer se são exercícios ou, antes, um tipo de improvisação” (GROTOWSKI, 2007 [1969], p.177).

No entanto, isso não foi evidente para as alunas no primeiro momento, e, inclusive, trabalhando depois com outra atriz, esta começou a executar o exercício da mesma maneira como havia sido trabalhado com sua companheira anteriormente. Parecia que a segunda atriz entendia que as descobertas com a colega indicavam o modo certo de executar o exercício para produzir os mesmos resultados em todas as situações. E assim de forma muito diligente, ela tentava reproduzir a mesma forma do exercício. Essa segunda aluna, porém, não teve as

mesmas dificuldades com a mandíbula que a primeira, e assim, sua diligência em tentar reproduzir o exercício acabava lhe gerando outros bloqueios.

Trabalhando com ela de forma individualizada, conseguimos esclarecer essa questão, não somente para ela, mas para todas que estavam participando da aula, ressaltando-se, assim, a importância do processo de exploração em tempo real, bem como a impossibilidade de reproduzir experiências. Essa questão ressurgiu em outros momentos e percebemos que havia uma tendência de querer fixar resultados e repetir as formas que já tiveram êxito no passado. Assim, isso se tornou um ponto de atenção importante.

Além de esclarecer o exercício, a observação e a discussão desse ponto na aula, a partir da experiência prática compartilhada, ajudou esclarecer a metodologia que estava sendo proposta.

A última questão para apontar em relação a esse assunto é que os “suspiros” de alívio sempre ajudavam muito, quando percebemos que a esforço das alunas estava provocando bloqueios. Aliviava imediatamente tensões desnecessárias geradas pelo esforço de acertar o exercício, soltando notavelmente a respiração, recarregando a fonte de ar para apoiar o som vocal e liberar a garganta, as cavidades de ressonância e os articuladores. Além disso, liberava também todo o ambiente da aula, inspirando uma experimentação mais brincalhona e prazerosa das atividades.

b) Dentro e fora

Nessa aula, começamos a investigar mais deliberadamente a noção de dentro e fora, explorando o modo como o som ressoa e vibra dentro da estrutura física do corpo, nas cavidades de ressonância, nos ossos e na carne, e, ao mesmo tempo, estende-se além dessa estrutura para ressoar e vibrar no ambiente imediato de formas diferentes.

Assim, a partir da experiência da energia física vibratória da voz, começamos a problematizar a metáfora conceitual comum de que o corpo é um recipiente com fronteiras nítidas, delimitando espaços interiores e exteriores. Nesse exercício, a voz foi explorada como um elemento perceptível do corpo que não está confinada ao “recipiente” da estrutura física, mas que existe simultaneamente “dentro” e “fora” e transita não somente pela carne, mas por toda a sala, inclusive pelos corpos dos outros, com energia vibratória e nuances de pensamento e emoção. Assim, o corpo enche o espaço inteiro de modos variados. Esse tema

“dentro e fora” foi elaborado mais ainda, no encontro seguinte, quando saímos de “dentro” da sala de aula.

c) Vertentes de transmissão: duas vertentes simultâneas

Essa problematização da dicotomia dentro/fora foi elaborada mais ainda pela exploração de duas vertentes distintas de transmissão. Linklater ressalta a importância nesse exercício de explorar simultaneamente dois aspectos da voz: a fonte do som em áreas distintas e variadas do corpo e, ao mesmo tempo, o modo como é projetado na sala (LINKLATER, 1976, p. 89).

Isso foi um desenvolvimento importante nessa experiência, uma vez que já se tinha começado a trabalhar com o contato com o parceiro no espaço, desde a primeira aula. Nessa aula, então, criamos mais desafios para a percepção, introduzindo a ideia da necessidade de explorar simultaneamente outras vertentes de transmissão, nesse caso, o contato com o próprio organismo, mais especificamente, a fonte do som. Além disso, poderíamos pensar no trabalho com imagens e metáforas como outra vertente de transmissão, à medida que outras experiências de vida, cores, objetos, elementos ou animais, por exemplo, foram associadas à experiência atual em tempo real, sendo revividas na relação orgânica com os parceiros de cena.

Dessa forma, continuamos observando a importância primária da transmissão de memórias, intenções e energia vibratória entre as atrizes, até para atualizar e colocar ativamente no espaço essas experiências do passado e do próprio organismo. A percepção de si mesmo possibilitava a exploração de novas e diversas vertentes de transmissão, mas era importante sempre estar atento para manter a comunicação viva com as colegas, evitando um foco exclusivamente introvertido e fixado na experiência subjetiva.

Como já havíamos percebido, o contato com a parceira era necessário para dar vida às novas possibilidades do organismo que estavam sendo descobertas. Geralmente, ao liberar novos meios de usar a voz, era necessário suavizar a observação de si mesmo e deixar as novas possibilidades corporais agir e reagir de forma espontânea na interação com o parceiro. Era um modo de integrar novos padrões e descobrir aplicações ainda mais surpreendentes pela comunicação verdadeira com outra pessoa. Era também um modo importante de evitar a tendência de manipular o organismo diretamente.

Além disso, o contato, especificamente com o parceiro, não funcionava apenas para evitar um foco introvertido, e, sim, para estimular a comunicação viva. Nesse exercício, por exemplo, observamos que a focalização do espaço físico para criar projeções sonoras diferentes ajudava a evitar um olhar muito introvertido e potencializava a exploração de novas possibilidades vocais pelos estímulos do ambiente. No entanto, ainda era possível estabelecer esse contato com o espaço de forma mecânica, sem evidenciar qualquer pensamento ou intenção específica. Em contraste com isso, porém, o foco numa companheira viva exigia a comunicação verdadeira que, muitas vezes, apontava “truques técnicos” e efeitos vocais manipulados que não expressam ação ou reação autêntica na relação com o parceiro.

Ao mesmo tempo, a exigência dessa comunicação imediata, às vezes, provocava as atrizes a se agarrar em padrões conhecidos e seguros, limitando dessa maneira a possibilidade de descobrir modos mais ricos e complexos de explorar vocalmente a relação com o parceiro. Assim, da mesma maneira que jogávamos com diferentes metáforas e imagens sensoriais, jogávamos também com as diversas vertentes de transmissão, às vezes, favorecendo mais uma ou outra, buscando a ativação de todos no ambiente sociocultural das aulas. Esse jogo de imagens e vertentes de contato era um modo importante de sempre ajustar-se às transformações contínuas do organismo e do mundo.

d) Metáforas e imagens sensoriais: a elaboração do sistema conceitual metafórico do próprio organismo

Em relação às metáforas de si mesmo, descobrimos que os refletores serviram como metáfora útil para explorar a noção de dentro e fora e também para melhorar o entendimento das duas vertentes de transmissão. A lâmpada, a fonte da luz, brilhava por dentro dos refletores de forma análoga às vibrações no corpo. A luz, porém, não brilhava apenas dentro da caixa metálica; era projetada no espaço, iluminando uma área específica e definível no espaço, fora do refletor, e, às vezes, a uma distância considerável desse. Em outras palavras, a luz existia dentro e fora do “recipiente” do refletor, sendo, assim, própria do objeto e do ambiente. Sem impor as nossas concepções do corpo, observamos as alunas explorando de forma livre certas possibilidades por meio do experimento com os refletores, elaborando suas próprias noções, a partir da experiência pessoal.

Essa conceituação se manifestou também nas vozes. À medida que as atrizes experimentavam os refletores, em vez de “inclinando o pescoço para frente e para trás”, elas

“olharam para pontos específicos”, no teto, na parede e no chão: isto é, elas deixaram de olhar diretamente para o próprio organismo, seguindo apenas o movimento e o foco da luz. Assim, continuaram trabalhando com os conceitos que queríamos elaborar, intensificando as vibrações no corpo e descobrindo modos cada vez mais variados e precisos de focalizar a voz no espaço. Nesse sentido, os refletores foram usados para criar uma metáfora efetiva que ajudou evitar a manipulação direta do corpo, e, ao mesmo tempo, proporcionou uma imagem concreta na experiência sensorial em relação à voz e possibilitou a descoberta de novos padrões. Observou-se como a relação com uma condição específica do ambiente pode ajudar a melhorar a eficiência e a organicidade do movimento e da voz.

De modo geral, o trabalho com materiais concretos, como os refletores, os bastões e a comida, proporcionava um modo de apresentar certas ideias, sem expressá-las explicitamente, deixando as alunas fazerem suas próprias descobertas. Assim, esse contato tangível com materiais físicos provou-se um modo bastante eficaz para apresentar e elaborar novas concepções. Essas experiências reforçavam as ideias de Lakoff e Johnson de que o pensamento é corporal no sentido de que elaboramos nossos sistemas conceituais, primordialmente, por meio da experiência sensório-motora e pela ação no mundo.

e) Movimento de vibrações no corpo

Nesse contexto, além de explorar como a voz ultrapassa a fronteira do organismo, observou-se que os espaços “internos” e “externos” não podem ser vistos como espaços homogêneos distintos.

Essa experiência aumentava a sensibilidade de que, mesmo dentro da estrutura física, a voz não existe em um único lugar; ao contrário, a energia vibratória intensifica-se e diminui-se em diferentes áreas do corpo, de acordo com diferentes intenções, sons e até posturas físicas. A voz não é estática dentro do corpo. Começamos a falar sobre o “movimento das vibrações” entre diferentes áreas do corpo, como algo tangível que pode ser percebido em relação a outros movimentos e pensamentos na interação com o ambiente.

A voz não se colocava de modo estático no espaço exterior ao corpo, e, sim, com focos variados e bastante específicos, de acordo com a intenção do falante e a qualidade sonora da linguagem verbal. A exploração desses espaços variados não era a finalidade do exercício em si, mas apenas um meio de descobrir novos padrões e ampliar os possíveis modos de transmitir energia e informação entre organismo e ambiente. Assim, sempre

voltamos a experimentar nossas descobertas na comunicação viva com companheiros em cena, entendendo também que isto era consistente com a discussão de Linklater, quando ela propõe, por exemplo, que “é importante neste momento que você comece a criar suas próprias cenas simples para que possa alternar entre o trabalho consciente técnico que vai desenvolver um instrumento vocal saudável, tonificado e afinado e o trabalho imaginativo, em que a voz precisa funcionar involuntariamente para ser verdadeira” (LINKLATER, 1976, p.111, tradução nossa).

Em relação ao trabalho de ressonância, Linklater afirma que as diferentes áreas de ressonância devem ser descobertas, enfocadas, desenvolvidas e, depois, deixadas a reagir automaticamente na ação recíproca da fala (Ibid., p.105). Essa posição de Linklater remete às palavras de Grotowski, quando ele esclarece o propósito de seus próprios exercícios vocais, em 1969.

Trabalhar com os vibradores tem, na base, uma única finalidade: fazer-nos entender que nossa voz não é limitada e que, na verdade, podemos fazer qualquer coisa com a voz, experimentar que o impossível é possível. E todo o resto pertence à esfera dos impulsos vivos. Quando todo o ser do ator é um fluxo de impulsos vivos, ele usa, ao mesmo tempo, os diferentes vibradores em uma relação complexa, na qual eles se modificam continuamente. Frequentemente existem relações quase paradoxais, realmente imprevisíveis e impossíveis de dirigir conscientemente. Isso é muito mais rico do que qualquer técnica. A totalidade do corpo age como um grande vibrador que desloca os seus nós dominantes e até mesmo as suas direções no espaço. (GROTOWSKI, 2007 [maio, 1969], p.161-162).

f) Movimento, postura e voz: o movimento do pescoço

Além da experiência com os refletores, não deveríamos nos esquecer da importância do movimento do pescoço e a inclinação da cabeça para frente e para trás nesse exercício, que representa um elemento importante na metodologia de Linklater: a exploração da voz por meio da motricidade. Esse exercício é um exemplo claro da maneira como Linklater usa uma variedade de movimentos e posturas para provocar novas experiências da voz em relação ao sistema esqueleto-muscular.

6º Encontro: Dentro e fora

Data: 18 de abril de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 2: O Processo de Desenvolvimento: A Escada da Ressonância” – “Capítulo 10: A Voz Média” e “Capítulo 11: O Ressonador Nasal”, (LINKLATER, 1976, p.97-111).

Foco: Vibrações na máscara e na cavidade nasal.

Objetivo geral: Perceber e fortalecer as vibrações físicas nos seios da máscara, na cavidade nasal e na boca.

Objetivos específicos:

- i. Continuar problematizando o binômio dentro/fora;
- ii. Sentir o movimento das vibrações entre o nariz, a máscara e a boca e fortalecer a ressonância nas duas áreas (Ibid., p. 107);
- iii. Por meio da liberação do movimento das vibrações na face, estabelecer uma relação mais eficiente entre pensamento, sentimento e entonação (Ibid., p.108);
- iv. Perceber e fortalecer o potencial dessas áreas de ressonância para atravessar distâncias maiores com a voz, sem forçar ou gritar (Ibid., 1976, p.104).

Experiência:

Utilizar a ressonância da máscara e do nariz para chamar com facilidade um amigo, a uma distância, num espaço exterior.

*Exercício preparatório:*⁵⁶

- Inspirar e expirar por uma narina (tampar a outra, pressionando ao lado do nariz com o dedo) para aumentar a percepção da cavidade nasal pelo contato do ar entrando e saindo. Do mesmo modo, fazer um suspiro com som para sentir vibrações nos mesmos espaços em que se sente o ar dentro das narinas;
- Focar vibrações na cavidade nasal: enrugar e massagear o nariz, fazendo o som MI (nasalizado) de “mim” [mĩ], focando as vibrações na cartilagem dura do nariz;
- Espalhar as vibrações por toda a máscara: passar os dedos a partir do nariz, seguindo os ossos das bochechas, até o lado do rosto, fazendo uma massagem da máscara com o som MIE (nasalizado) [mĩẽ] e espalhando a carne do rosto e as vibrações da cartilagem do nariz, ao longo de toda a estrutura da máscara;

⁵⁶ Linklater descreve esses exercícios detalhadamente (LINKLATER, 1976, p. 97-111).

- Continuar a massagem, experimentando repetições e variações desses sons, explorando as sensações na cavidade nasal e na estrutura da máscara;
- Focar as vibrações nos seios da face com o som MEI de “meia” [mẽi] e, de repente, abrir a boca para completar a palavra “meia”. Sentir a concentração das vibrações mudar da máscara até o nariz, e, finalmente, à boca, quando se abre para o som vogal A de “meia” [a] no final da palavra;
- Experimentar esse movimento de vibrações, falando outras palavras e expressões, por exemplo: “você vem e vai, e vem e vai, e vem e vai”, “minha irmã é má”, “não sou João” ou inventar outros que proporcionem variações interessantes entre as ressonâncias nasal e a ressonância bucal.

O exercício principal:

- Separar em duplas e falar essas frases um para o outro. Manter a percepção do movimento das vibrações entre as diferentes cavidades de ressonância, mas concentrar-se na comunicação verdadeira com o parceiro. Criar uma justificativa para a frase, imaginando uma situação e uma relação específica com o parceiro e preencher as frases simples com significado. Sentir como as diferentes qualidades de ressonância alimentam o significado e a eficácia da comunicação;
- Aos poucos, aumentar a distância entre as duplas e começar a responder e provocar a fala do parceiro pela chamada⁵⁷ “oi?” e “e aí?”.⁵⁸ Fazer perguntas mesmo, usando a intenção para justificar e acionar a entonação crescente e permitir que as falas sejam acompanhadas por gestos físicos propícios ao sentido. Usar a ressonância nasal para atravessar o espaço e estabelecer um contato mais forte com o parceiro.⁵⁹
- Ir para um lugar externo. Experimentar os exercícios de preparação e depois separar em duplas, de novo, para repetir o exercício principal nesse ambiente diferente. Perceber não somente as diferenças do som da voz, mas também as diferenças psicológicas de experimentar a voz num lugar público, a céu aberto;

⁵⁷ Experimentamos uma adaptação do exercício da “chamada” de Linklater, discutido no capítulo anterior.

⁵⁸ Essas expressões foram escolhidas para reproduzir o movimento de uma vogal aberta para uma vogal fechada da mesma forma que Linklater sugere com palavras inglesas nesses exercícios, por exemplo: “hey” [hei] e “hi” [hai] (LINKLATER, 1976, p. 90-91) e “my” [mai], “why” [øai] e “fly” [flai] (LINKLATER, 1976, p. 110). Esses sons da língua inglesa não são vogais nasais, porém, a ressonância da cavidade nasal melhora a clareza das vogais fechadas e a entonação expressiva. Assim, o movimento da vogal aberta para a vogal fechada proporciona o movimento da concentração de vibrações da cavidade bucal para a cavidade nasal.

⁵⁹ As expressões “oi?” e “e aí?” não contêm vogais nasais, mas o estímulo da ressonância nasal traz clareza para o som e ajuda a voz atravessar distâncias maiores (LINKLATER, 1976, p. 104).

- Gradativamente, aumentar a distância entre os parceiros, chegando à distância máxima até onde ainda podem manter o contato, sem forçar a voz. Sentir como a ressonância pode ajudar a atravessar a distância com facilidade, sem a força física exagerada. Dessa maneira, experimentar falar o texto de Novarina ou de Brecht, um para o outro;
- Voltar para a sala e continuar os experimentos, deixando a amplitude física e vocal diminuir (mas não a energia vibratória), de acordo com o contato verdadeiro nesse espaço. Diminuir cada vez mais a distância entre os parceiros;
- Experimentar falar os textos, imaginando que os estivesse declamando em diferentes ambientes: íntimos, fechados e secretos, ou abertos e públicos. Criar cenas específicas para estimular a imaginação quanto a essas possibilidades (por exemplo, uma biblioteca ou uma manifestação política).

Reflexões e observações:

a) Movimento de vibrações no corpo: inflexão e o movimento do pensamento

Com o trabalho de ressonância na última aula, começamos a investigar a ideia do movimento de vibrações no corpo. Sugerimos também que a exploração de diferentes áreas de ressonância não deveria ser levada como a finalidade dos exercícios em si, para simplesmente desenvolver uma voz mais ressonante, focalizando apenas a qualidade estética do som. Nesse sentido, a exploração do funcionamento eficiente das diversas áreas de ressonância visa à transmissão mais precisa e variada de nuances de energia e de informação sobre os estados e intenções do ator.

Com esse intuito, nessa aula, seguimos explorando os ressonadores da máscara e da cavidade nasal, que, de acordo com Linklater, são as áreas mais vulneráveis da voz que revelam de forma rica e complexa variações de pensamento, emoção e vontade (LINKLATER, 1976, p. 97 e 108). Experimentamos a grande variedade de movimentos sutis de vibrações na “voz média”, nos seios da face, na estrutura óssea do rosto e na cavidade nasal, observando esses movimentos quanto à inflexão e entonação. Esta experiência ressaltou a inseparabilidade da voz, do pensamento e da emoção: o “movimento de vibrações” se refere ao movimento do corpo inteiro, em termos de ideias, desejos e vontades, em relação ao mundo, sugerindo como a exploração das diversas áreas de ressonância possibilitava a liberação da totalidade da pessoa.

Além de nos deparar com a importância da ressonância da “voz média” para a eficácia da comunicação vocal, observamos também que a sutileza e a complexidade disso necessitavam de maior tempo para esclarecer dúvidas e experimentar diferentes possibilidades, sem apressar resultados. Dessa forma, mudamos nosso plano original para seguir esse encontro com mais dois encontros, focalizando a ressonância da máscara e da cavidade nasal.

b) Suspiros e outros momentos de alívio

Nessa aula, numa transição entre um exercício e outro, experimentamos uma “risada de bruxa” para brincar com os sons nasais que estávamos experimentando. Foi um momento simples e breve, porém, transformou o ambiente da aula e proporcionou grandes saltos nas áreas de foco.

Observamos que a exploração da ressonância da máscara e da cavidade nasal exigia uma concentração interna muito forte, uma vez que começamos a ampliar a percepção de muitos movimentos internos dos órgãos de fala que geralmente recebem pouca atenção consciente. Por isso, era necessário também estar muito atento ao incremento de tensões desnecessárias, bem como de tendências de manipular o organismo diretamente ou de fechar vertentes de transmissão com as pessoas em volta.

Assim, o experimento da “risada da bruxa” foi um modo efetivo de continuar a exploração da ressonância nasal por meio de uma imagem clara. Essa imagem provocou uma “brincadeira”⁶⁰ impulsiva com a ressonância e estimulou a interação entre as atrizes no espírito lúdico da proposta, ao mesmo tempo eliminando a atenção no próprio aparelho vocal. Enquanto isso, percebemos uma qualidade rica e segura na exploração das risadas, pois houve um trabalho focado de preparação, antes da brincadeira. Dessa forma, liberamos especialmente a habilidade de falar com um tom claro e de atravessar espaços maiores com a voz, de acordo com a sugestão da Linklater.

Além disso, introduzimos o exercício da “chamada” nessa aula que provocou também uma exploração mais ousada de volume, estimulada naturalmente pela variação do contato entre os parceiros. Foi realizado com a mesma facilidade de impulso dos “suspiros” que já estavam bem estabelecidos como ferramentas nas aulas.

⁶⁰ Em alguns momentos, estamos usando o termo “brincadeira”, que não tem a mesma estrutura de regras e objetivos de um “jogo”. Ao mesmo tempo, na brincadeira há uma liberdade de exploração e uma qualidade lúdica diferente de um exercício que implica outras regras e estruturas referentes à organização específica do corpo.

c) Dentro e fora

A partir desses experimentos com sons mais fortes, continuamos a investigação do tema “dentro/fora” do encontro anterior.

Inicialmente, começamos o exercício da “chamada” dentro da sala da aula, imaginando um lugar externo (numa rua, por exemplo), de acordo com as sugestões de Linklater. Depois disso, saímos para experimentar a voz, fora da sala de aula. Um dos objetivos desse exercício era experimentar a capacidade da voz de atravessar espaços maiores, mas o outro objetivo era a continuação da problematização de noções de “dentro e fora”.

Assim, saindo da sala, percebemos imediatamente uma grande diferença do modo como colocamos a voz “fora” do corpo, de acordo com nossa posição “dentro” ou “fora” de certos espaços físicos. Ficou nítido o quanto o ambiente – aquilo que supostamente esteja “fora” do corpo – existe também “dentro” do corpo, provocando grandes mudanças no organismo, alterando completamente a experiência física, emocional e intelectual da voz, e assim, alterando o modo como a voz se colocava no mundo. Foi uma experiência clara e distinta da inseparabilidade do corpo e o ambiente e indicou o fluxo inestancável entre os diversos subsistemas do todo.

Na aula anterior, exploramos como aquilo que está “dentro” do organismo ocupa e transforma o espaço “fora”. Essa semana, observamos como aquilo que está “fora” ocupa e transforma o espaço de “dentro”. Ou seja, ao longo das duas aulas, observamos como corpo se torna ambiente e, inversamente, como o ambiente se torna corpo. Nesse contexto, os termos “dentro” e “fora” se tornaram relativos, podendo ser definidos de formas diferentes de acordo com uma variedade de limiares possíveis.

Ao trabalhar num espaço exterior, percebemos grandes diferenças acústicas, é claro. No entanto, o que chamou nossa atenção especificamente no contexto dessa pesquisa foram as diferenças psicológicas e o grande impacto que essas tinham na voz. Constatamos que, na sala de aula, permitimo-nos experimentar a voz com bastante liberdade; no entanto, “fora da sala”, o julgamento pessoal do som vocal “fora do corpo” aumentou significativamente. Nesse caso, sentimos que o impulso de controlar a voz para não chamar atenção ou incomodar outros era muito mais forte.

Em outras palavras, fora da proteção da nossa sala, trabalhando num espaço público, sentimos mais nitidamente os “impulsos secundários”, aos quais Linklater se refere no seu

trabalho. Esses ficaram mais perceptíveis, à medida que ativamos controles sociais que não eram necessários na sala de ensaio.

Essa experiência nos faz refletir sobre um ensaio de Frederick Schauer⁶¹ sobre a ontologia da censura. Ele argumenta que “algumas atividades são intrinsicamente sociais e inerentemente dependentes de regras e de instituições” (SCHAUER, 1995, p.148, tradução nossa). Assim, por exemplo, ele identifica atividades artísticas e linguísticas que ele entende como “constituídas e dependentes das atividades de outros” (Ibid., p.148).

Consequentemente, o que podemos dizer e o modo como podemos nos expressar são significativamente uma função daquilo que outros fazem. Portanto, fundamentalmente, nossas preferências são frágeis e influenciadas externamente (SCHAUER, 1995, p.149, tradução nossa).

Assim, o autor ressalta que, por um lado, sendo uma atividade intrinsicamente social, nosso modo de nos expressar e tudo que falamos é de alguma forma influenciada por outros. Por outro lado, tudo que falamos influencia o modo como outros podem falar.

Dessa forma, em nosso experimento fora da sala de aula, percebemos a força do impulso de controlar a voz, de acordo com as normas da sociedade. Ao mesmo tempo, pensamos que isso não fosse indicativo apenas de uma força opressiva, mas também de um modo de respeitar os direitos legítimos de outros.

A inibição interna que sentimos nesse dia, de certa forma, dizia respeito a questões reais de convivência: fazer muito barulho perto das outras salas, por exemplo, é um modo de invadir o espaço dos outros e interferir nas suas atividades. Podemos entender que, nessa situação, a imposição das nossas vozes pode facilmente tornar-se um modo de silenciar os outros, à medida que dominamos o espaço acústico comum com as nossas vozes. Por outro lado, fazer barulho no meio de um campo aberto possivelmente não interfira em ninguém.

Experimentamos dois ambientes exteriores, perto das outras salas de aula e no meio de um campo aberto, onde ainda havia um caminho para a passagem pública, e observamos que nos dois casos o “impulso secundário” de controlar e inibir a capacidade natural da voz estava bem perceptível.

Isso levanta questões importantes sobre os aspectos culturais inevitáveis da “voz natural”, provocando nossa reflexão sobre até que ponto o controle da voz é uma vontade real e uma reação “justa” às condições do ambiente social em aderência legítima aos direitos dos outros ou até que ponto é um controle habitual que diz respeito à internalização de estruturas

⁶¹ Professor de Direito da *University of Virginia*.

de poder, que implicam a inibição do nosso direito legítimo de falar. O que é “justo”, o que é “legítimo”, e a definição do ponto onde os direitos de um devem tomar precedência sobre os direitos dos outros levanta uma bateria de questões subjetivas para as quais não existem respostas fechadas.

Dessa forma, a “voz natural” nunca pode ser desvinculada do ambiente sociocultural. A concepção orgânica da noção de “voz natural” implica a sensibilidade ao contexto sociocultural e uma percepção subjetiva dos momentos, em que o controle da voz seja “legítimo”, “justo” ou até “desejado”; implica, também, uma percepção das situações, em que o controle da voz se deve a alguma proibição externa, presente e direta, ou se refere a uma proibição psicológica – um desejo internalizado de silenciar a si mesmo de forma a conservar relações de desigualdade. A consciência orgânica da “voz natural” possibilita a percepção desses padrões e fornece caminhos para explorar alternativas.

Linklater esclarece: “não é que espontaneidade é certo e controle é errado” (LINKLATER, 1976, p.12) mas resta perguntar se conseguimos perceber como o organismo é controlado e em quais momentos, se podemos desvendar o motivo desse controle, se é um controle realmente necessário ou desejável e se temos liberdade para fazer escolhas diferentes.

7º Encontro: Está falando para quem?

Data: 25 de abril de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: Aprofundamento do contato direto com parceiros, sugerido pelo exercício da “chamada”, explorado nos capítulos 8-11 do livro de Linklater (LINKLATER, 1976, p. 85-111).

Foco: Contato com o parceiro pela voz.

Objetivo geral: Refinar a precisão do contato com os parceiros no espaço.

Objetivos específicos:

- i. Usar o contato com os parceiros para estimular modulações sutis da voz.

Experiência: Está falando para quem?

Indicar com clareza com quem se está falando, pela intenção nítida, expressa somente pela voz.

Exercício preparatório:

- Revisar o trabalho das vibrações da máscara e da cavidade nasal da semana passada.

O exercício principal:

- Definir uma pessoa no grupo para ser o falante. Os outros membros do grupo espalham-se pelo espaço e viram as costas. O falante diz o texto de Novarina ou de Brecht, escolhendo uma pessoa específica para ser o alvo. A modulação da voz deve indicar com clareza quem é essa pessoa. Quando alguém acha que foi escolhido como o alvo, levanta o braço, indicando para o falante a precisão da sua mira. O falante deve fazer os ajustes necessários para acertar o alvo.

Reflexões e observações:

a) Vertentes de transmissão: sutileza e precisão do contato pela voz

No experimento fora da sala de aula, usamos o contato entre parceiros situados a uma grande distância para estimular a capacidade de atravessar grandes espaços com a voz, pelo impulso de comunicar-se com outro, não utilizando a manipulação direta do aparelho vocal. Nessa semana, procuramos uma sutileza e uma precisão maior desse contato, entendendo que isso dizia respeito também à potencialidade expressiva das áreas de ressonância da máscara e da cavidade nasal, bem como à variação fina de volume e intensidade.

Observamos no exercício principal que, em quase todos os casos, as alunas conseguiram indicar indivíduos específicos do grupo só pela modulação da voz. No entanto, um aspecto importante desse exercício era que essa “modulação” não acontecia por meio de uma manipulação direta do organismo, mas pela intenção clara de estabelecer um contato pessoal com pessoas específicas. A partir dessa intenção, as alunas organizaram a transmissão precisa da energia vibratória da voz para efetuar uma comunicação fina, indicando colegas específicas dentro de um espaço confinado.

b) Metáforas e imagens sensoriais: a voz como “bala”

Durante essa aula, experimentamos outro jogo sensorial. Dessa vez, imaginando a voz como uma “bala”, explorando o sentido duplo dessa palavra, que poderia ser uma “bala”, doce de criança, ou uma “bala”, que se atira de uma arma. A combinação dessas duas imagens

servia para nossa exploração dos conceitos de dentro/fora e também para estimular experimentos físico-motores relacionados ao foco do encontro.

A imagem da “bala doce” provocava movimentos internos dos órgãos da fala, especialmente da língua e do véu palatino, ativando, flexibilizando e tonificando músculos necessários para liberar a ressonância da máscara e da cavidade nasal. Passando para a imagem da “bala de arma”, voltamos a trabalhar a projeção da voz no espaço, atirando as palavras e mirando pessoas específicas com a mesma precisão do jogo principal.

Dessa forma, igual à risada da bruxa e ao som da cobra, descobrimos imagens precisas que estimulavam a exploração de funções específicas da voz e da fala, sem precisar nomear ou chamar atenção direta para essas funções. A imagem sensorial evitava a manipulação direta do sistema nervoso voluntário e também gerava imagens simbólicas passíveis de leitura pelo grupo. Além disso, essas imagens evocativas conduziam intenções claras e específicas que sugeriram estados emocionais intensos, também passíveis de leitura, sem precisar que as atrizes se esforçassem para “interpretar” os sentimentos humanos.

8º Encontro: Coro de Gatos

Data: 2 de maio de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 2: O Processo de Desenvolvimento: A Escada da Ressonância” – “Capítulo 10: A Voz Média” e “Capítulo 11: Os Ressonadores Nasais”, (LINKLATER, 1976, p. 97-111).

Foco: Vibrações na máscara e na cavidade nasal.

Objetivo geral: Explorar com maior profundidade as complexas e variadas possibilidades de vibrações na máscara e na cavidade nasal.

Objetivos específicos:

- i. Revisar as áreas de ressonância:
- ii. Provocar a exploração de todas as áreas de ressonância e conectar com a fala do texto de Novarina ou Brecht.

Experiência:

Imaginar-se como um gato e fazer um “miau”, explorando diferentes qualidades de vibração na cabeça com esse único som.

Exercício preparatório:

- Revisar o trabalho das vibrações da máscara e da cavidade nasal;
- Nessa revisão, explorar desequilíbrios também, sentados num cubo ou num banco sem encosto, testando os limites de balançar o torso para uma direção ou outra, até tirando os pés do chão.

O exercício principal:

- Fazer um “miau” de gato, estendendo o som U [u] do final. Enquanto estender esse som, brincar com a colocação exata das vibrações na máscara e na cavidade nasal. Isso acontece por meio de ajustes pequenos dos músculos do rosto, da língua, do véu palatino, e de outros, mas é importante focar na sensação das vibrações nos diferentes espaços internos. Experimentar para descobrir quanta variação é possível, sempre com o mesmo som vocal;
- Continuar experimentando o “miau”, fazendo junto com o balanço dos desequilíbrios do aquecimento. Fazendo junto com outras pessoas, imaginar que é um coro de gatos;
- Continuar o experimento e começar a falar o texto de Novarina ou Brecht da mesma forma;
- Falar uma por vez. O falante deve falar o texto para as companheiras e alternar entre uma forma de movimento e voz grotesca e exagerada e uma forma mais “naturalista” ou “cotidiana”, ainda explorando as variações de tom e de ressonância possíveis, justificadas pelo sentido do texto e pela necessidade de se comunicar com os colegas.

Reflexões e observações:

a) A voz como objeto de conhecimento de si mesmo: “não parecia ela”

Nessa aula, experimentando a imagem sensorial do gato, uma das atrizes deu um grande salto da mesma maneira como usava a voz, liberando-se de repente, por um momento, dos seus padrões, descobrindo a existência de outra voz de que ninguém suspeitava. A descoberta foi tão grande que o primeiro comentário das colegas e da própria atriz era que “não parecia ela”.

No entanto, é importante salientar que não foi uma voz estranha ou afetada. Poderíamos entender que o uso de sons excêntricos e exagerados seria uma maneira fácil de fazer uma voz que “não parece si mesmo”. Mesmo assim, esse comentário nunca foi feito na

“risada da bruxa” ou em outras brincadeiras, em que exploramos os limites possíveis da voz e nem foi feito em relação aos sons exagerados que a atriz emitia durante a brincadeira do gato. Assim, entendemos que o comentário incrédulo, “não parecia ela”, referia-se a algo mais simples e mais profundo.

Nesse momento depois da brincadeira do gato, depois de ativar e liberar órgãos, músculos e sons da fala, quando a atriz voltou a simplesmente dizer o texto de Novarina, a voz era clara e assertiva, sem qualquer sinal de força, dificuldade ou desconforto. Naquele momento, ouvimos sim uma “bela voz”, mas quanto à segurança simples com que a atriz falou tanto quanto a ressonância rica e complexa que havia sido provocada pelo exercício. Além disso, a qualidade da ressonância não era somente uma questão da beleza sonora, e, sim, da variação fácil de tons e inflexões que traziam à tona nuances e detalhes do texto, completando e aprofundando o sentido do conteúdo. Esse momento breve e claro nos sugeriu a noção da “voz natural”, da qual Linklater fala e que buscávamos, em que “a pessoa é ouvida e não a voz da pessoa” (LINKLATER, 1976, p. 2).

A experiência ressaltou questões que levantamos no primeiro capítulo, como, por exemplo, a voz ser um objeto importante pelo qual um indivíduo conhece a si mesmo. Além disso, pelos comentários das colegas, observamos que a voz é um objeto importante pelo qual outras pessoas conhecem também o indivíduo.

Como discutimos no primeiro capítulo, isso coloca um grande desafio ao processo de ensino/aprendizagem do ator, e, ao mesmo tempo, reitera a importância sociopolítica da pedagogia da voz. De início, se os padrões vocais habituais estiverem tão intimamente conectados à noção de *self*, conforme temos visto nesta aula, é necessário que o próprio indivíduo elabore a noção de si mesmo para acomodar novas possibilidades de falar e de expressar-se vocalmente. De modo inverso, porém, o próprio processo de experimentação vocal é um modo provocativo para elaborar a noção de si mesmo, capaz de transformar radicalmente o entendimento de que a pessoa tem de si, em termos de como e quando pode falar.

Mas, além disso, como já observamos nessa aula, as pessoas ao nosso redor também reconhecem quem somos de acordo com a maneira que falamos. Dessa forma, a liberação da voz implica não somente as mudanças pessoais do aluno, mas também mudanças de relações com outras pessoas. Se mudanças de voz e da concepção de *self* podem encontrar resistência do próprio indivíduo, é fácil imaginar que também possam encontrar resistência de outras pessoas, que podem ter algum interesse em saber e até definir a identidade do indivíduo.

Como já afirmamos anteriormente, de acordo com Schauer, o modo pelo qual nos expressamos e as coisas que podemos ou não falar são sempre influenciados, de alguma maneira, por outras pessoas. Ao mesmo tempo, porém, por causa das relações recíprocas de influência e do fluxo livre de informação e de energia entre os corpos, a exploração vocal do indivíduo também é uma maneira de provocar transformações não somente na maneira como o indivíduo é visto, mas também para mudar concepções sobre a conduta e direitos de indivíduos e de grupos dentro da sociedade.

9º Encontro: Escala Vogal I⁶²

Data: 9 de maio de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Vogais e Consoantes”, (LINKLATER, 1992, p. 11-29).

Foco: A localização de vogais e consoantes no corpo.

Objetivo geral: Conectar vogais e consoantes com áreas específicas do corpo, imagens e associações pessoais.

Objetivos específicos:

- i. Fazer uma exploração sensorial da palavra para revitalizar a linguagem verbal (Ibid., p. 13);
- ii. Revisar as áreas de ressonância e conectar com os sons da fala, áreas do corpo, imagens e associações pessoais;
- iii. Conectar estrutura física, voz, som, imagem, sensação, pensamento e palavra;
- iv. Explorar vogais como imagens e consoantes como verbos;
- v. Explorar um equilíbrio entre emoção e intelecto na fala (Ibid., p. 15).

Experiência:

Sentir a energia de diferentes sons vocais vibrando com maior intensidade em áreas específicas do corpo, explorando as imagens que cada vogal provoca. Em seguida, usar a

⁶² No primeiro livro, *Freeing the Natural Voice*, Linklater apresenta um trabalho chamado “A Escada da Ressonância” – “The Resonating Ladder” – (LINKLATER, 1976, p. 85-120), que diz respeito à exploração de diferentes áreas vibratórias no corpo, começando com as áreas inferiores da barriga e do peito, por exemplo, até as superiores, do crânio, por exemplo. Ela usa a imagem de uma “escada”, imaginando a subida física por estas áreas do corpo. No segundo livro, *Freeing Shakespeare’s Voice*, ela apresenta um exercício chamado “Escala Vogal” – “Vowel Scale” – (LINKLATER, 1992, p. 23-26) em que ela faz uma exploração sensorial das qualidades de diferentes vogais como se fossem notas de uma “escala” musical.

sensação física das consoantes para sugerir gestos e padrões de movimento, definindo com verbos específicos as dinâmicas que cada consoante provoca.

Materiais:

Fornecer canetas e “roteiros de som” para ser preenchidos pelo trabalho experimental (estes roteiros são apresentados logo abaixo).

O exercício principal:

- Experimentar os sons vocais (roteiro #1), deixando-os conduzir padrões de movimento e imagens associadas com o movimento e com a sensação física e emocional das vibrações em diferentes áreas do corpo. Depois de experimentar cada som, fazer uma pausa breve para anotar as associações, as imagens e os sentimentos que foram percebidos;

Roteiro #1: Variação do trabalho de vogais de Linklater (LINKLATER, 1992, p. 17-18)⁶³				
Vogal⁶⁴		Cor⁶⁵	Localização do som no corpo e foco de exploração no movimento	Associação, imagem, modo e/ou emoção (a ser completado pelos participantes)⁶⁶
Experimentar estas vogais com movimentos estendidos ⁶⁷	MU-U de “muro”: focaliza o som [u]	Púrpura	Pélvis	
	SO-OL de “sol”: focaliza o som [ɔ]	Escarlate	Esterno	
	MA-A de “amar”: focaliza o som [a]	Vermelha	Coração	
	MÃ-Ã (nasalizado) de “mãe”: focaliza o som [ã]	Laranja	Nuca	
	V-i-i de “vil”: focaliza o som [i]	Amarelo claro	Testa	

⁶³ O exercício original de Linklater, em inglês, encontra-se no Anexo II, ao final deste trabalho.

⁶⁴ Referência para os sons em português (CAGLIARI, 2007).

⁶⁵ Onde houve compatibilidade entre os sons do exercício em português e os sons do exercício original de Linklater, mantivemos os mesmos estímulos de cor e de localização do som no corpo, como, por exemplo, a cor púrpura e a pélvis para o som [u].

⁶⁶ No seu exercício, Linklater faz algumas sugestões de imagens, mas também estimula a criação de imagens pelos participantes. Em nosso exercício, essa criação é inteiramente da responsabilidade do participante que deve anotar as mais fortes para incentivar o trabalho imaginativo detalhado e vívido.

⁶⁷ As vogais da língua inglesa têm qualidades de duração intrínseca. Por exemplo, apesar de uma abertura ligeiramente diferente, a vogal [ɪ] de “ship” e a vogal [i:] de “sheep” se diferenciam principalmente pela duração intrínseca. Linklater, então, divide a exploração nesse exercício por vogais longas e vogais curtas. Em português, vogais não se diferenciam por valores de duração intrínseca, no entanto, podemos observar que existem alguns fatores que podem alterar a duração da vogal, como, por exemplo, a nasalização, a posição relativa a outros vogais e consoantes e a posição tônica ou átona numa palavra ou oração (CAGLIARI, 2007, p. 99 e p. 135-136). Dessa forma, revisamos esse exercício para explorar essas qualidades de duração com vogais da língua portuguesa, incluindo a junção das vogais com consoantes e outras vogais. Isso é diferente de Linklater que trabalha as vogais somente nas suas formas puras e isoladas. Ao fazer esse exercício em português, sugerimos experimentar o som da palavra inteira e depois brincar somente com o som vocal sendo focalizado, experimentando a qualidade de duração induzida pelo contexto da palavra.

Experimentar estas vogais com movimentos breves.	NU de “nu”: focaliza o som [u]	Púrpura	Pélvis	
	SÓ de “só”: focaliza o som [ɔ]	Escarlate	Esterno	
	MÁ de “má”: focaliza o som [a]	Vermelha	Coração	
	MÃ de “irmã”: focaliza o som [ã]	Laranja	Nuca	
	VÍ de “vi”: focaliza o som [i]	Amarelo claro	Testa	

- Depois, continuar o experimento com as consoantes (roteiro #2).

Roteiro #2: Variação do trabalho de consoantes de Linklater (LINKLATER, 1992, p. 19-23) ⁶⁸			
Consoante/movimento ⁶⁹			Verbos (a ser completado pelos participantes)
Sonoras– movimentos pesados	Nasais: som e movimento longo	MMM de “mirar”: focaliza o som [m]	
		NNN de “naufregar”: focaliza o som [n]	
	Oclusivas: som e movimento curto	B de “bater”: focaliza o som [b]	
		D de defender: focaliza o som [d]	
		G de “ganhar”: focaliza o som [g]	
	Fricativas: som e movimento longo	VVV de “voar”: focaliza o som [v]	
ZZZ de “zombar”: focaliza o som [z]			
Surdas– movimentos leves	Oclusivas: som e movimento curto	P de “pintar”: focaliza o som [p]	
		T de “tingir”: focaliza o som [t]	
		C de “calar”: focaliza o som [k]	
	Fricativas: som e movimento longo	FFF de “flutuar”: focaliza o som [f]	
		SSS de “sussurrar”: focaliza [s]	

⁶⁸ O exercício original de Linklater, em inglês, encontra-se no Anexo II, ao final deste trabalho.

⁶⁹ Linklater faz uma divisão entre as consoantes sonoras e surdas e também entre as consoantes longas curtas, ou seja, entre as oclusivas, por um lado, e as nasais e fricativas, por outro lado (LINKLATER, 1992, p.19-23). Mantivemos as mesmas divisões da Linklater, acrescentando sugestões de padrões de movimento correlatos com a duração e vocalização do som. Mas a indicação mais importante de Linklater sobre este exercício é a percepção da diferença qualitativa entre as vogais e as consoantes.

Reflexões e observações:

a) *A experiência sensorial da palavra: imagem, pensamento e linguagem*

À medida que aprofundamos nossa exploração da ressonância, sentimos a necessidade de articular o trabalho mais diretamente com a exploração da palavra. Assim, nesse encontro e seguinte, buscamos exercícios do segundo livro de Linklater *Freeing Shakespeare's Voice*, que apresenta uma abordagem centrada na linguagem poética de Shakespeare.

De acordo com as questões levantadas por essa pesquisa, nos interessamos especificamente pelo modo como Linklater explora os aspectos sensoriais da palavra, visando a ampliar a percepção da linguagem verbal para não entendê-la apenas como algo intelectual e desconectado da carne, dos instintos e da emoção. Ela afirma que “pela imersão nas reações sensoriais, sensuais, emocionais das vogais e consoantes – as partes componentes das palavras – começamos a ressuscitar a vida da linguagem” (LINKLATER, 1992, p. 13, tradução nossa).

O plano original do encontro teve que ser dividido, desenvolvendo, primeiro, um trabalho longo e exigente com os dois primeiros roteiros apresentados acima nesse 9º encontro (2h), e, em seguida, um trabalho bem mais breve com o último roteiro apresentado no relato do 10º encontro, abaixo (30min). Várias adaptações foram necessárias para traduzir os sons da língua inglesa para a portuguesa, apresentadas, de forma sintética, nas notas de rodapé referentes aos roteiros de trabalho.

O exercício partiu de uma exploração sensorial e físico-motora do som no corpo, associada a imagens, provocadas pela própria experiência do som. À medida que estendemos essas explorações para pronunciar palavras inteiras, acrescentamos uma camada de significado à experiência sensorial. Como signo bastante preciso, a palavra ficava em jogo com as imagens e movimentos provocados pelo som, transformando a experiência sensorial. Assim, por exemplo, observamos variações, não somente na qualidade do som vocal, mas também nos gestos e deslocamentos das atrizes, de acordo com as palavras que experimentavam. A linguagem torna-se corpo e a palavra ocupa o organismo inteiro. Ao mesmo tempo, por meio desse exercício, notamos como o corpo ocupava a palavra, enriquecendo o sentido e fazendo-a reverberar pela transmissão de energia e de informação entre a estrutura física, a motricidade, a articulação, a respiração, a ressonância, a emoção, a imagem, e os pensamentos gerados justamente pela mesma experiência sensorial.

b) A experiência sensorial da palavra: a diferença entre consoantes e vogais

Observamos também uma diferenciação clara entre as “imagens” das vogais e os “verbos” das consoantes.

De acordo com Linklater, “vogais podem ser vistas como a componente emocional na construção da palavra e consoantes como a componente intelectual”, pois, “por causa da conexão direta e não interrompida com a fonte da respiração, vogais podem ser conectadas diretamente com a emoção” (LINKLATER, 1992, p. 15). Por meio deste exercício, então, ela sugere a possibilidade de explorar um equilíbrio entre emoção e razão, ressaltando, de novo, as conexões complexas entre a linguagem e o organismo humano. Na linguagem estão incluídas conexões intelectuais, mas não somente elas. Ela diz:

Emoção, apetite e impulso criativo estão conectados inextricavelmente no sistema nervoso central. As consoantes fornecem uma experiência sensorial que se transforma em diferentes humores, e podem dar forma às vogais para gerar significados a partir da qualidade emocional que contêm. A fala efetiva estabelece um equilíbrio entre emoção e intelecto. Se o intelecto domina, a fala é seca e enfadonha; se a emoção domina, a plateia pode achar a fala estranha ou suspeitosa, e, geralmente, não consegue captar a mensagem (LINKLATER, 1992, p. 15, tradução nossa).

Assim, com referência à exploração dos consoantes, Linklater destaca:

O mesmo tipo de exploração pode ser feita com as consoantes. A experiência será consideravelmente diferente, porque os sons se comunicam mais externamente pelo corpo, criando modos e efeitos mais do que emoções. As vibrações das consoantes passam pela pele, pelos músculos e pelos ossos aos sentidos, enquanto as vogais têm acesso direto ao plexo solar, fazendo com que elas sejam mais imediatamente emocionais (LINKLATER, 1992, p. 19, tradução nossa).

Elaborando essas ideias na revisão do exercício, criamos uma distinção entre a exploração da imagem no exercício das vogais e de verbos no exercício das consoantes. No início do exercício, trabalhando com as vogais, percebemos que todas as alunas exploravam intuitivamente os sons, os movimentos e as imagens em seu próprio espaço pessoal com os olhos fechados. No entanto, ao passar para o exercício das consoantes, sem ter combinado qualquer mudança, as alunas abriram os olhos e começaram a interagir, experimentando os verbos que foram descobrindo uma com a outra.

Em outras palavras, parecia que as vogais, conectadas às imagens visuais, conduziram a uma exploração lírica, pessoal e emocional, sem contato direto com parceiras, enquanto as

consoantes, conectadas aos verbos, conduziram a uma exploração narrativa, coletiva e ativa e a um contato forte e direto com as parceiras.

c) Metáfora e imagem sensorial: precisão de imagem

O uso de imagens para evitar a manipulação direta do organismo exigiu bastante concentração e no caso de sua falta, muitos exercícios facilmente se tornariam mecânicos, enquanto a mente vagava sobre outros assuntos. Linklater, referindo-se a outro exercício), ressalta a importância da “precisão da imagem e da percepção sensorial de ressonância”, enfatizando que a voz deve ser produzida como resultado natural desse trabalho mental (LINKLATER, 1976, p. 113).⁷⁰

Quando faltava precisão imagética, observamos uma desconexão metafórica entre o pensamento e o corpo que diminuía a eficiência da transmissão de energia e de informação dentro do organismo, deixando a voz sem vida. Assim, buscamos estratégias para ajudar desenvolver o rigor da atividade mental nos exercícios, já que a coordenação do pensamento com a voz e o movimento era um dos principais objetivos do trabalho. Esses roteiros foram uma dessas estratégias.

10º Encontro: Escala Vogal II

Data: 16 de maio de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Vogais e Consoantes” (LINKLATER, 1992, p.11-29).

Foco: A localização de vogais e consoantes no corpo.

Objetivo geral: Continuar a exploração da conexão entre os sons da fala, as vibrações no corpo, e imagens e associações pessoais, mas desenvolver com mais atenção o contato com os parceiros.

Objetivos específicos:

- i. Continuar explorando os mesmos objetivos específicos da aula anterior.

⁷⁰ Esse comentário é feito em relação a outro exercício, mas o aviso é aplicável ao trabalho, em geral.

Tabela #3: Escala vogal, adaptada da escala de Linklater (LINKLATER, 1992, p. 23-25)⁷¹			
Sílaba proposta por Linklater	Tradução da sílaba para sons aproximados em português	Localização	Movimento
ZZOO-OO de “ <i>zoo</i> ”: focaliza o som [u]	ZZUU-UU de “ <i>zulu</i> ”: focaliza o som [u]	Pélvis e pernas	Pernas bambas
WO-Oe de “ <i>woe</i> ”: focaliza o som [əʊ]	UÔ-ÔU de “ <i>vou</i> ”: focaliza o som [oʊ]	Barriga	Sacudindo a barriga
SHAW-AW de “ <i>shoulder</i> ”: focaliza o som [ɔʊ]	SO-OL de “ <i>sol</i> ”: focaliza o som [ɔʊ]	Esterno	Fio estendendo do esterno
Goh de “ <i>gor</i> ”: focaliza o som [ɔ]	GÔ de “ <i>gótico</i> ”: focaliza o som [ɔ]	Centro do peito	Explosão dos punhos
MA-AA de “ <i>marble</i> ”: focaliza o som [a]	MA-AA de “ <i>mar</i> ”: focaliza o som [a]	Coração	Abrindo o coração
FUH de “ <i>funny</i> ”: focaliza o som [ʌ]	FÁ de “ <i>faca</i> ”: focaliza o som [a]	Lábios	Jogando um beijo
HU-UH-UH de “ <i>heard</i> ”: focaliza o som [ɜ]	CA-CA-CA de “ <i>cama</i> ”: focaliza o som [ɐ]	Boca/máscara ⁷²	Cabeça bamba
BA de “ <i>bat</i> ”: focaliza o som [æ]	PÊ de “ <i>pé</i> ”: focaliza o som [ɛ]	Bucheça	Explosão com dedos
DEh de “ <i>deaf</i> ”: focaliza o som [e]	DÊ de “ <i>dente</i> ”: focaliza o som [ɛ] ⁷³	Máscara	Piparotear a face
PE-EY de “ <i>pay</i> ”: focaliza o som [ei]	PE-E-EII de “ <i>peixe</i> ”: focaliza o som [ei]	Olhos	Puxando fios dos olhos
GI de “ <i>give</i> ”: focaliza o som [i] ⁷⁴	GUI de “ <i>guia</i> ”: focaliza o som [i]	Posterior do crânio	Dedões para trás
KI de “ <i>kick</i> ”: focaliza o som [i]	QUI de “ <i>aqui</i> ”: focaliza o som [i]	Testa	Bicando com o dedo
RREE-EE de “ <i>read</i> ”: focaliza o som [i]	RRI-I-I-I de “ <i>riso</i> ”: focaliza o som [i]	Topo da cabeça ⁷⁵	Foguete

⁷¹ O exercício original de Linklater, em inglês, encontra-se no Anexo II, ao final deste trabalho.

⁷² Linklater sugere que o participante explore a sensação desse som somente na boca e não na máscara. No entanto, em português, esse som tende à nasalização, quando seguido por um [m], e, assim, pode ser usado para explorar a máscara também. Sugerimos explorar a boca junto com a máscara, pois a altura da língua é mais baixa para esse som do que para o som [e] que exploramos somente no nariz. É necessário salientar um aviso importante de Linklater: o objetivo desse exercício não é a produção perfeita dos sons vocais, como se fosse um exercício de articulação, mas estimular a percepção e a exploração livre do som, sensação no corpo. Ela fala: “a pronúncia exata... de qualquer um desses sons não é muito importante – o objetivo é uma consciência da diferenciação entre eles” (LINKLATER, 1992, p. 18).

⁷³ Em português, esta vogal tende mais para o som nasal, quando for seguida por consoante nasal [n], como nesse caso. Isso é uma vantagem nesse exercício, porque provoca um aumento da intensidade das vibrações na máscara, que é a área de ressonância sendo explorada nessa parte do exercício.

⁷⁴ Este som não faz parte da escala de Linklater. Foi acrescentado especialmente para focalizar as vibrações da parte posterior do crânio.

⁷⁵ Com os últimos três sons, podemos ver como a diferença da consoante muda a área de vibrações, criando novas variações de timbre.

Experiência:

Usar diferentes sílabas, palavras e movimentos para “mirar” as companheiras.

Exercício principal:

- Passar pela “escala vogal” (adaptada da “escala” de Linklater (1992, p. 23-25), veja roteiro #3, acima). Experimentar as sílabas, as palavras e os movimentos, orientando-os para mirar companheiros. Novas palavras podem ser experimentadas também (mantendo o estudo da mesma sílaba), mas prestar atenção ao modo como o significado da palavra pode e deve alterar a qualidade da ação e do contato com o parceiro;
- Repetir essa escala, aumentando a velocidade até que possa ser feita toda com uma única expiração.

Reflexões e observações:*a) Vertentes de transmissão: contato tangível pela linguagem verbal*

Esse terceiro exercício é apresentado por Linklater como um resumo dos primeiros dois, discutidos no encontro anterior e pode ser utilizado como aquecimento rápido da mente, do corpo e da voz (LINKLATER, 1992, p. 23).

Nessa aula de revisão, observamos muito mais interação entre as atrizes e, assim, o som ficou mais vivo e elas visivelmente mais despertadas. O movimento no espaço era mais dinâmico, houve uma variedade maior de ações e as intenções das atrizes ficaram mais evidentes: foi possível fazer uma leitura de um pensamento, uma intenção ou um estado emocional real na experiência das atrizes e imagens simbólicas começaram a ficar mais nítidas. Por exemplo, a palavra “faca” foi usada com um gesto e o som [a] para “cortar” as companheiras. Nesses casos, a qualidade sonora da palavra e o foco de ressonância, trabalhado desde a experiência com os refletores na quarta aula, começavam a tomar a mesma precisão e energia que os gestos. Mesmo tirando o gesto, podíamos ver as atrizes “cortando” as companheiras por meio da intenção e a energia precisa da palavra “faca”. Portanto, além de ocupar o corpo, a palavra parecia tomar uma forma física no espaço, sendo capaz de agir fisicamente sobre os parceiros, criando um contato vocal tangível.

11º Encontro: O trem de voz

Data: 23 de maio de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 2: O Processo de Desenvolvimento: A Escada da Ressonância” – “Capítulo 12: Alcance” e “Capítulo 13: Os Ressonadores do Crânio”, (LINKLATER, 1976, p. 112-118).

Foco: Vibrações no crânio.

Objetivo geral: Explorar todo o alcance possível da voz e experimentar essas variações na fala.

Objetivos específicos:

- i. Explorar o alcance por meio da imagem de um trem, subindo e descendo as costas (Ibid., p. 114);
- ii. Soltar o tom agudo por meio de uma descida brusca pela coluna (Ibid., p. 113-114);
- iii. “Desenvolver a flexibilidade e a força da voz, em geral” (Ibid., p. 118);
- iv. “Remover inibições, soltar energias poderosas e proporcionar a experiência de vibrações intensas de sentimento e som” (Ibid., p. 118);
- v. “Permitir a expressão das extremidades de emoção com facilidade e energia, sem trauma e sem machucar a voz” (Ibid., p.118).

Experiência:

Usar a imagem de um “trem” (a voz) subindo e descendo pela “trilha” (a coluna) para despertar a ressonância do crânio e experimentar o máximo alcance de tom para falar o texto de Novarina ou Brecht.⁷⁶

O exercício principal:

- Deitar-se no chão de costas e sentir onde a coluna pressiona contra o chão. Sentir também onde não pressiona e onde existem espaços entre as costas e o chão por causa da curva;
- Ampliar a percepção de todas as vértebras, pressionando-as com mais firmeza contra o chão uma por vez, começando com o cóccix e o sacro, subindo pela lombar, o tórax e

⁷⁶ O exercício principal que Linklater sugere envolve a exploração de uma imagem de um elevador subindo e descendo pelo corpo. Linklater sugere que “o sistema elétrico do elevador” esteja no porão (LINKLATER, 1976, p. 112-113), que é uma imagem útil para estimular o apoio respiratório do som. Ela só faz uma referência breve à imagem do trem (Ibid., p. 114). No entanto, escolhemos trabalhar com essa imagem com mais profundidade, entendendo que era mais propícia para estimular a percepção da coluna e era importante para a continuação da nossa experiência. De qualquer forma, durante a aula, exploramos a imagem do elevador também nos exercícios preparatórios.

o pescoço até o atlas. Mesmo se o contato físico não for realmente possível (talvez em baixo do pescoço, por exemplo), empurrar na direção do chão para aproximar cada vértebra o máximo possível ao chão. Imaginar que as vértebras são peças de uma trilha que se assentam na terra, uma por vez;

- Repetir e fazer um suspiro com som para vibrar a vértebra que está sendo pressionada contra o chão. Respirar, sempre, quando for necessário para alimentar o som ou soltar tensão desnecessária. Começar no cóccix e no sacro com sons graves e subir o tom à medida que se sobe pela coluna. Ao chegar ao atlas o som deve alcançar os tons mais agudos. Descer de novo, pela coluna e pelos tons da voz;
- Continuar repetindo, com mais rapidez, imaginando que a coluna é uma trilha e a voz é um trem que passa por essa trilha de uma estação à outra. As vértebras só precisam ser pressionadas contra o chão, se for necessário para melhorar a percepção da coluna em certas regiões, mas é importante visualizar claramente a posição do “trem” em cada estágio da sua trajetória. A voz, como o trem, não pode pular de um ponto para outro de repente, mas sempre anda num movimento suave e contínuo. Ao chegar à “estação” do atlas, a chegada pode ser anunciada por um sinal alto e agudo: “dim, dim, dim, dim, dim”;
- Levantar-se para ficar em pé, dobrando o corpo a partir da cintura, com as costas e o pescoço curvados para frente e a cabeça pendurada na direção do chão. Subir, reconstruindo a coluna, vértebra por vértebra, a partir do cóccix. Enquanto isso, fazer um suspiro com som e sentir o “trem de voz” subindo pela “trilha” da coluna, novamente. Repetir, descendo e subindo pela coluna, vértebra por vértebra. Lembrar-se de que o “trem” não pode pular de uma parte da trilha para outra; precisa passar por cima de todas as peças da “trilha”. O resultado desse trabalho imaginativo deve ser que nem a voz, nem o movimento pulam de um ponto para outro subitamente. Se sentir uma quebra na continuidade da voz, verificar a precisão da imagem;
- Inverter a relação de tom em relação à posição do corpo. Isto é, a “estação grave” fica no atlas e a “estação aguda” fica no cóccix: quando se estiver ereto, em pé, o som será grave e, quando se estiver abaixado, curvado para frente, o som será agudo. Aumentar a velocidade do movimento até que praticamente cair da posição em pé até a posição curvada para frente, mas mantendo a mesma suavidade do som, subindo facilmente por todas as notas da escala, sem pular. Experimentar isso com as expressões “oi” e

“e aí”, subindo e descendo, deixando a inversão da inflexão (descendente e crescente) mudar o sentido da fala;

- Levantar-se e continuar experimentando a subida e descida do som, imaginando a subida e a descida do “trem” pela coluna. Ao mesmo tempo, olhar para uma parceira com que se pode falar essas expressões. Sentir no contato com a parceira, a justificativa para o uso exagerado do alcance (por exemplo, grande alegria ou grande surpresa);
- Experimentar outras palavras e outras expressões;
- Experimentar o texto de Novarina ou Brecht, tudo com tons agudos, tudo com tons graves e com variações exageradas. Sentir como esses experimentos podem mudar o significado do texto ou mudar sua entonação emocional, quando fala, sempre buscando a justificativa pelo contato com a parceiro.

Reflexões e observações:

a) Movimento, postura e voz: a experiência sensório-motora como imagem sensorial

Esse exercício é outro exemplo claro da maneira como Linklater usa a exploração da motricidade e de posturas variadas para proporcionar novas experiências da voz. Nesse caso, a descida rápida pela coluna provoca uma expulsão forte para apoiar a concentração de vibrações no crânio sem esforço muscular exagerado (LINKLATER, 1976, p. 115). Assim, um dos propósitos dessa experiência é justamente apresentar a ideia de que notas altas podem ser atingidas facilmente sem tensão forçada. Nesse sentido, a experiência sensório-motora gera novas possibilidades nos circuitos neuromusculares, e, dessa maneira, torna-se também uma imagem sensorial.

b) Metáforas e imagens sensoriais: a inversão de metáforas conceituais comuns

Em relação a esse último comentário, é importante salientar que Linklater não usa a motricidade e a variação de posturas como um truque apenas para manipular o som pela atividade física. É claro que podemos afetar a voz pulando, sacudindo ou batendo no peito, enquanto falamos; mas a questão é como podemos aprender dessas experiências para provocar mudanças duradouras que deixam a voz livre, além desses momentos de agitação

física? Não seria prático, por exemplo, fazer uma descida rápida pela coluna, cada vez que queremos atingir uma nota aguda.

Ressaltamos, então, que Linklater usa esses experimentos de movimento e postura para gerar novas experiências que ainda precisam ser assimiladas para formar novos mapas nos circuitos neurais do córtex motor. Assim, esses experimentos são frequentemente acompanhados por exercícios de *imaginar* o movimento em vez de executá-lo plenamente no espaço. Dessa forma a experiência do movimento torna-se uma metáfora sensorial, referencial para o organismo em outras situações.

Repetir o som imediatamente, parado em pé, e transferir conscientemente a energia física para energia mental. A energia física gerada por um corpo caindo pelo espaço como resposta à gravidade é grande. A mente pode usar a experiência dessa liberação para gerar energia mental que é tão grande, senão maior, do que a energia física (LINKLATER, 1976, p. 115, tradução nossa).

Reiteramos que Linklater recorre a essa diversidade de metáforas e imagens sensoriais como meio eficaz de conceber o próprio organismo para o ensino/aprendizagem da voz, afirmando que explicações científicas e conhecimento fisiológico técnico podem provocar a manipulação direta do organismo. Assim, em relação ao apoio muscular abdominal que é necessário *fisiologicamente* para sustentar notas altas, ela destaca:

O perigo é que conhecimento [fisiológico] acrescenta ainda mais tensão na forma de apoio abdominal consciente, e, assim, estraga o equilíbrio delicado de energias que não podem ser entendidas no nível involuntário da resposta neurofisiológica. [...] Logo que os músculos abdominais tensionam, empurram ou fazem qualquer coisa consciente para propulsionar o som, eles substituem energia mental por energia física. Energia mental, no caso das notas agudas da voz, geralmente implica energia emocional, então, a substituição é crucial (LINKLATER, 1976, p. 115-116, tradução nossa).

Nesse exercício, além de gerar essa experiência sensório-motora de energia sem esforço exagerado, Linklater usa a descida pela coluna também para inverter uma metáfora conceitual comum em relação às notas agudas: de serem “altas”, fisicamente no espaço, enquanto notas graves são “baixas”. Isso pode levar o ator a levantar o nariz ou tensionar-se para tentar ser mais alto fisicamente para atingir as notas agudas, e, de modo inverso, abaixar o nariz e contrair os músculos do pescoço e do tórax para tentar ser mais baixo para atingir as notas graves.

Com esse exercício, Linklater sugere que essa relação não é a única maneira de conceber a tonalidade, apresentando sua ideia pela experiência sensório-motora de descer pela

coluna para atingir as notas agudas e subir pela coluna para atingir as notas graves. Desta forma, ela problematiza possíveis tensões relacionadas à concepção estereotipada do tom.

Lembramo-nos também de que Linklater encoraja o uso de outras imagens e metáforas para conceber o movimento, em vez de recorrer a explicações científicas. Assim, outro componente importante desse exercício é a imagem do trem. Nesse sentido, mais uma vez, a autora escocesa enfatiza a importância da precisão e da rigorosidade do trabalho imaginativo como o foco principal desse exercício, afirmando que a voz deve ser produzido como resultado natural desse trabalho mental (LINKLATER, 1976, p.113).

12º Encontro: Caretas

Data: 13 de junho de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 2: O Processo de Desenvolvimento: A Escada da Ressonância” – “Capítulo 10: A Voz Média”, “Capítulo 11: Os Ressonadores Nasais”, “Capítulo 12: Alcance” e “Capítulo 13: Os Ressonadores do Crânio” (LINKLATER, 1976, p. 97-118).

Foco: Espaços e movimento dentro da cabeça.

Objetivo geral: Experimentar a atividade motora que acontece dentro da própria cabeça e o modo como esta se relaciona com as vibrações da máscara, do nariz e do crânio, e, também, com a qualidade do contato que é estabelecido com outras pessoas.

Objetivos específicos:

- i. Problematicar possíveis pressupostos que existem quanto à separação entre a “mente” (numa cabeça que pensa e não mexe) e o “corpo” (um tronco com membros que mexem e não pensam);
- ii. Aumentar a percepção de espaços e movimentos dentro da cabeça e a relação desses com as vibrações da máscara, do nariz e do crânio;
- iii. Eliminar bloqueios psicológicos relacionados a noções de beleza;
- iv. Estabelecer um contato lúdico e exagerado com os parceiros;
- v. Reforçar a percepção da conexão entre o sistema sensório-motor, a voz, a mente e o ambiente físico e social.

Experiência:

Falar um texto para um parceiro, fazendo caretas.

Exercício preparatório:

- Experimentar diferentes movimentos do rosto, isolando certos aspectos (mexendo, por exemplo, a pálpebra do olho direito, o lábio superior ou a bochecha esquerda).⁷⁷ Ser sistemático, comparando o lado direito do rosto com o lado esquerdo, percebendo quais movimentos são difíceis ou impossíveis, tentando descobrir as causas disso. Observar também como movimentos do exterior do rosto relacionam-se a movimentos do interior da cabeça, (por exemplo, o movimento do lábio superior relaciona-se ao movimento do véu palatino por causa das conexões entre diferentes grupos de músculos);
- Experimentar movimentos da cabeça e do pescoço, observando como mudanças na relação cabeça/pescoço/ombros altera o espaço dentro da garganta, boca e do nariz;⁷⁸
- Continuar com esses dois experimentos, fazendo um suspiro com som, sentindo como os movimentos alteram os espaços internos e a localização das vibrações da voz. Visualizar as vibrações como cores iluminando o interior da garganta, da boca e do nariz. Deixar a coluna, o tronco e os membros apoiar os movimentos da cabeça e do pescoço, ajustando-se para equilibrar a estrutura física e facilitar a abertura de espaços cada vez maiores. Deixar que os movimentos e os sons se ampliem, tornando-se exagerados e grotescos, mas sempre em relação às imagens internas de espaço e cor. Registrar os pensamentos e estados emocionais que esses experimentos provocam.

O exercício principal:

- Dessa mesma forma, começar a falar o texto de Novarina ou Brecht com um parceiro. Falar com a intenção de fazer “caretas” ao parceiro e descobrir a justificativa para isso (por exemplo, para ser engraçado e fazer o companheiro rir,⁷⁹ para ser condescendente e humilhar o companheiro ou para tirar um inseto do nariz, enquanto fala).

⁷⁷ Linklater oferece várias sugestões nos exercícios para os seios da face (LINKLATER, 1976, p. 99-100).

⁷⁸ Semelhante ao exercício preparatório do 5º Encontro: Vibrações que iluminam o espaço.

⁷⁹ De fato, esse exercício provocou muitas risadas, criando um ambiente lúdico que ajudava os atores a superar inibições e tensões físicas.

Reflexões e observações:

a) Movimento, postura e voz: a motricidade interna da cabeça

Essa aula foi uma invenção baseada nos métodos de Linklater de explorar diferentes movimentos e posturas para provocar novas experiências da voz. Começamos a refletir que os exemplos mais claros desse tipo de exercício envolveram movimentos relativamente intensos e visíveis dos membros ou do tronco, como, por exemplo, a descida pela coluna na experiência do “trem”, no encontro anterior.

Pensando mais sobre isso, percebemos que um dos desafios para o ensino/aprendizagem da voz é que muitos movimentos fundamentais acontecem internamente, o que dificulta a percepção. O movimento da língua, do véu palatino e da garganta é pouco visto, quando outros falam e não pode ser visto diretamente pelo próprio falante. Além disso, esses movimentos acontecem internamente *dentro da cabeça*, e, assim, a concepção da separação entre mente e corpo pode também levar à ideia de que esses não pertencem ao corpo, entendendo que a própria mente pode ser representada metaforicamente como “a cabeça”, algo que fala, mas que não mexe.

Inclusive, percebemos que em nossa busca para conceber a voz como “parte integral do corpo e não apenas da cabeça”, esquecemos que as partes interiores da cabeça também fazem parte da estrutura física do corpo. Dessa forma, com esse exercício, nosso objetivo principal era a exploração da motricidade interna da cabeça, que também é inseparável da motricidade visível do rosto.

Assim, brincamos com caretas para ativar, soltar e tonificar os músculos da língua da garganta e do véu palatino. O exercício revelou-se muito efetivo, e, no final, observamos uma variação mais livre da entonação que servia para explorar de forma mais complexa o sentido dos textos e ressaltar detalhes do pensamento e da relação emocional com o conteúdo dos discursos.

b) Vertentes de transmissão: saltos de conhecimento

Um dos aspectos importante desse exercício é que a “carea” pressupõe o contato com um parceiro, para zombar, assustar ou provocar risada. Ao mesmo tempo, a própria ação implica a distorção deliberada de noções tradicionais de beleza física e sonora. Assim, de

acordo com a brincadeira, a careta mais grotesca, mais exagerada e mais longe dos padrões cotidianos era a melhor. O ambiente lúdico que esta e outras brincadeiras estabeleciam também deixavam as alunas mais dispostas para interagir livremente.

Como o recurso do “suspiro” e da “chamada”, esses momentos de livrar-se do exercício e da problematização focada nos padrões – de simplesmente usar a voz, colocando-a em jogo com as companheiras – sempre foram os momentos mais reveladores, quando conseguimos as mudanças maiores e mais inesperadas dos padrões de inflexão e da qualidade da voz.

Quando sugeriram esses saltos, como, por exemplo, na experiência do “coro de gatos”, a surpresa de todas era evidente e frequentemente provocava comentários espontâneos e reações de risada das colegas, por ser tão diferente. Um elemento comum em todos esses momentos de salto era o contato com a outra, que ficou especialmente evidente neste exercício de “caretas”.

Inicialmente, o experimento começou somente com a exploração de sons estranhos que certamente estendiam o alcance da voz, mas que não carregavam muito sentido, e, assim, era difícil de entender o conteúdo do texto. Aos poucos, porém, as alunas começaram a achar “justificativas” para a variação exagerada de ressonância e inflexão, conectando sentido, som e intenção. Assim, percebemos que a chave era justamente essa “intenção”, que dizia respeito ao contato com a outra pessoa no espaço e o desejo de estabelecer uma verdadeira comunicação com aquela outra, não somente pela voz, mas por todo o organismo, até o olhar.

No entanto, embora esses saltos acontecessem, em geral, nos momentos de estabelecer um contato forte com uma parceira viva no espaço, observamos que todo um trabalho preparatório era necessário para chegar a esse ponto, para verificar e fortalecer as outras vertentes de transmissão com as imagens, desejos e pensamentos; com a percepção sensorial da voz e de todo o organismo; com pessoas, eventos e inquietações reais da vida pessoal. Sem o aprofundamento dessas outras vertentes de transmissão a comunicação com a parceira poderia até ser genuína, mas, ao mesmo tempo, era superficial, pois envolvia uma transferência menor de energia e de informação entre diferentes elementos do corpo e do mundo.

Nesses momentos de salto, existia um perigo também: a tendência de querer reproduzir alguma novidade pela manipulação direta do organismo, tentando, por exemplo, reproduzir certo tom de voz ou de qualidade de ressonância superficialmente, sem entender

que o som da voz, nesses momentos de salto, dizia respeito à experiência daquele momento específico, quando havia uma interação livre e genuína com o meio ambiente.

Isso reforça a ideia de que a “técnica corporal de transmissão” nunca pode ser fechada e que a questão central do processo não é que o aluno aprenda pela exploração livre do ambiente. A exploração livre é fundamental, mas, mesmo assim, é possível que o aluno fixe os próprios padrões que ele mesmo descobre, especialmente quando teve sucesso em algum momento passado. A questão central, portanto, é que o ator aprenda a ser aberto para sempre agir e reagir de acordo com as necessidades do organismo e do ambiente em tempo real.

13º Encontro: Tocando o espaço

Data: 13 de junho de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 4: A Ligação Com Textos e Interpretação” – “Capítulo 18: Textos” (LINKLATER, 1976, p. 184-191).

Foco: Experimentação criativa das possibilidades vocais.

Objetivo primário: Experimentar a “reverberação” no sentido físico do retorno das ondas sonoras e também no sentido de reações orgânicas em outras pessoas, incluindo mudanças de postura, pensamento e emoção.

Objetivos específicos:

- i. Desenvolver a percepção do espaço e dos parceiros;
- ii. Usar o contato com o ambiente para provocar a descoberta de novas possibilidades vocais;
- iii. Desenvolver a variação vocal pela necessidade de estabelecer uma comunicação eficaz entre outros atores e o ambiente;
- iv. Explorar novamente a noção de “dentro e fora”.

Experiência:

Experimentar a voz em diferentes posições do espaço e em diferentes relações com os parceiros de trabalho.

O exercício principal:

- Enquanto o grupo fica sentado no espaço com olhos fechados, circular livremente pelo espaço, falando o texto de Novarina ou Brecht. “Tocar o espaço” como se fosse um

instrumento musical, fazendo que o som da voz reverbere em diferentes materiais como, por exemplo, vidro, madeira, gesso, bem como a carne e os ossos dos parceiros. Experimentar os efeitos de diferentes relações espaciais também, chegando mais perto ou ficando mais à distância. Registrar as diferentes maneiras que a voz e o significado do texto reverberam no espaço físico e nas companheiras;

- Ao terminar o texto, sentar-se no chão e fechar os olhos, deixando todas as outras pessoas fazer o mesmo experimento. Assim, continuar observando, com os olhos fechados, o modo como a voz dos outros reverbera no espaço e dentro de si mesmo.

Reflexões e observações:

a) Dentro e fora: reverberação

Nas últimas aulas, começamos a colocar as novas concepções da voz cada vez mais em jogo para explorar as possibilidades da voz livre em diferentes situações expressivas. No penúltimo capítulo de *Freeing the Natural Voice* Linklater coloca que “idealmente o trabalho vocal deveria encaminhar-se de forma orgânica para ‘interpretação’, ‘fala de textos’ ou simplesmente a ‘fala’ sem aplicação consciente de técnica” (LINKLATER, 1976, p. 184). Dessa forma, o processo baseado em Linklater convergiu completamente para o processo da disciplina e os últimos encontros se tornaram uma espécie de resumo das diversas experiências do semestre, bem como uma aplicação prático-criativa da voz em cena.

Esse encontro fornecia a possibilidade de explorar diferentes modos de contato com o espaço físico e as companheiras do grupo. Nesse caso, experimentamos especificamente a noção de “reverberação”. Inicialmente, isso significava a investigação da energia física vibratória que é transferida para o espaço e para as pessoas em volta, quando se fala. A partir dessa exploração, ampliamos nosso pensamento para observar outras reverberações, como, por exemplo, reverberações emocionais, reverberações de sentido e reverberações de ideias. Esse encontro era outra experiência profunda para problematizar a dicotomia dentro/fora, sugerindo como a voz que é parte do corpo torna-se parte do ambiente também, e, assim, como o corpo do falante permeia tudo que estiver em volta, por meio da voz.

A experiência ficou especialmente provocativa nos momentos de escuta com os olhos fechados, quando percebemos nitidamente que, ao escutar, a voz do outro existe dentro da nossa cabeça. E além do som, por meio da voz, a imagem visual do falante estava recriada

também dentro de nós de forma sensorial. Mesmo com os olhos fechados, poderíamos ver claramente “dentro da cabeça” as atrizes em diferentes lugares do espaço, em pé, sentadas, correndo, aproximando-se ou afastando-se. Dessa maneira, não foi apenas o som, mas todo o corpo do falante que, por meio da voz, estendia-se além da estrutura física do organismo, penetrando o espaço e espalhando-se pelas pessoas do grupo.

b) Vertentes de transmissão: o gesto e a palavra

O exercício proporcionou uma investigação profunda do contato com as colegas, destacando, inclusive, outro meio importante de comunicação: a linguagem gestual. O exercício conseguiu isso, pelo desafio de temporariamente eliminar a comunicação visual quando as outras fecharam os olhos. Isto exigia que as alunas explorassem com maior profundidade meios de transmitir imagens, intenções e ideias apenas pela voz e pela palavra.

14º Encontro: Criar “exercícios” com imagens cênicas

Data: 20 de junho de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 4: A Ligação Com Textos e Interpretação” – “Capítulo 18: Textos” (LINKLATER, 1976, p. 184-191).

Foco: Experimentação criativa das possibilidades vocais.

Objetivo geral: Perceber o corpo-voz nas imagens simbólicas da cena.

Objetivos específicos:

- i. Aplicar experiências vocais e imagens pessoais para criar imagens cênicas;
- ii. Elaborar estratégias para investigar aspectos da voz, a partir das necessidades de uma montagem teatral;
- iii. Desenvolver a percepção dos diferentes focos de trabalho, elaborados ao longo do semestre, dentro de diferentes momentos cênicos.

Experiência:

Usar imagens cênicas para experimentar o corpo-voz, ou, de modo inverso, usar a experimentação físico-vocal para a criação simbólica em cena.

Antes da aula:

- Elaborar material cênico a partir dos textos de Novarina e Brecht. Como indicamos no início desse capítulo, ao longo do semestre, todos os encontros terminaram com um tempo de explorar, individualmente ou em grupo, o grande objetivo da disciplina que era realizar uma reflexão sobre a atuação, a partir dos textos de Brecht e Novarina. As alunas falaram trechos selecionados dos textos de Novarina e Brecht, buscando imagens físicas para contribuir à elaboração do sentido do discurso e da cena. À medida que essas cenas surgiram pela exploração livre das experiências vocais, várias imagens, formas e movimentos dos exercícios foram naturalmente incorporados na construção simbólica. Além disso, novas possibilidades físicas e vocais foram exploradas e acrescentadas no trabalho criativo. Neste momento do processo, as composições individuais estavam sendo tecidas, em conjunto, para criar uma única montagem do grupo, antecipando a apresentação final.

O exercício principal:

- Selecionar imagens e elementos sonoros de diferentes cenas, que abordam de alguma maneira focos do trabalho específico das experiências vocais do curso;
- Compartilhar com o grupo e experimentá-los como um modo de investigar o movimento e a voz, ou seja, usar a imagem cênica para criar um “exercício” vocal, entendendo que os exercícios devem sempre partir de uma exploração imagética.

Reflexões e observações:

a) Metáforas e imagens sensoriais: de imagem sensorial à imagem simbólica

Nessa penúltima aula, concluímos que qualquer “exercício” precisa ser explorado de forma criativa e qualquer trabalho criativo é uma exploração viva da organização do corpo em relação com o ambiente.

Essa proposição era especialmente pertinente ao nosso modo de trabalhar, a partir de imagens sensoriais que podem ser elaboradas no corpo para comunicar com a plateia, tornando-se assim imagens simbólicas. Nesses casos, a imagem no corpo funciona como eixo para explorar simultaneamente diferentes vertentes de transmissão.

Por exemplo, no trabalho criativo com o poema “A Atriz no Exílio” de Brecht (1986, p. 245), uma das participantes criou uma imagem de uma atriz equilibrada em cima de um

cubo de madeira, tentando calçar sapatos de saltos, enquanto falava o texto sobre a preparação para entrar em cena. Assim, usamos essa imagem para criar um “exercício” de equilíbrio para trabalhar o apoio da coluna. Todas as alunas subiram em cubos de madeira e experimentavam o quanto era possível chegar perto da beira do móvel, sem perder o equilíbrio e cair.

A partir desse experimento, pedimos que, ao mesmo tempo, as atrizes cantassem a música de Brecht-Weill, o “Moritat” da “Ópera de Três Vinténs”. Isso exigia que, além de manter o equilíbrio, as atrizes não poderiam travar a respiração. Além disso, a concentração no equilíbrio dificultava a autocritica e o controle da voz de acordo com noções preconcebidas de uma bela voz e isso liberava o som perceptivelmente.

A música foi atualizada pelas atrizes para incluir referências à Polícia Militar e a certas questões políticas que estavam sendo discutidas naquele momento:

Tubarão tem dentes fortes,
Que não tenta esconder;
A Polícia tem navalha,
Que ninguém consegue ver.

Tubarão tem barbatanas,
Que de sangue rubras são;
A polícia usa luva,
Que esconde a vil ação.

Em São Paulo de águas pretas
Some gente – grande azar!
Não é cólera nem é peste:
É a PM a rondar!

Jenny Tália foi achada
Esfaqueada lá no cais –
Quem furou seu peito negro?
A PM? É demais!

E o incêndio na São Remo:
Seis crianças e um ancião –
Entre o povo está a PM
A quem nada indagarão.

E violada foi no beco
A estudante, que é menor...
Qual o preço prometido
Pelo tal bandido-mor?

É a PM.

(Adaptação da “Moritat” da “Ópera de Três Vinténs” de Bertold Brecht e Kurt Weill.)

Todas as atrizes, equilibrando-se em cima dos cubos, criaram uma imagem de pessoas em perigo, que foi ressaltada pela letra da música. Parecia que elas estavam tentando evitar a

caída num mar de tubarões: quem seria a próxima vítima da PM? Havia um perigo real mostrado em cena, de acordo com o desequilíbrio real das atrizes, que não fizeram “interpretações de medo”, mas simplesmente concentravam-se para não cair.

Assim, observamos o funcionamento simultâneo de diferentes vertentes de transmissão: as atrizes, em contato com si mesmas, atentas à organização eficiente do organismo; em contato com a experiência sensorial de perigo e desequilíbrio; em contato com a letra da música e o significado sociopolítico do conteúdo; em contato entre si para se ouvirem e cantar a música juntas e, enquanto isso, criavam uma imagem simbólica, comunicando-se com a plateia. Foi um modo efetivo de promover um uso eficiente da coluna e da voz, e, ao mesmo tempo, contribuía de modo poético à construção da apresentação final.

15º Encontro: apresentação final

Data: 27 de junho de 2013

Tópicos referenciais de Linklater: “Parte 4: A Ligação Com Textos e Interpretação” – “Capítulo 18: Textos” (LINKLATER, 1976, p. 184-191).

Foco: Experimentação criativa das possibilidades vocais.

Objetivo geral: Revisão e aplicação cênica do trabalho de corpo-voz.

Objetivo específico: Desenvolver um pensamento sobre a voz para atores e compartilhar com outros atores.

Experiência:

Apresentar para outros alunos do Departamento de Artes Cênicas, uma montagem de cenas com os textos de Novarina e Brecht, criadas para refletir sobre a atuação.

Antes da aula:

A apresentação foi uma montagem das cenas criadas, ao longo do curso. Assim, a preparação para esse encontro era o conjunto das experiências do semestre, inclusive a elaboração poética das próprias alunas sobre essas experiências, provocadas pelos textos de Novarina e Brecht. Em outras palavras, a montagem surgiu como um resultado natural da exploração sensório-motor das aulas, que implicava, necessariamente, a investigação social e intelectual dos temas do curso.

O exercício principal:

Além de outras camadas de significado, cada um dos textos tratava, de diferentes formas, da questão da voz, da fala e da função do ator em cena, estabelecendo ligações entre o tema da disciplina e as questões dessa pesquisa.

Assim, as experiências vocais que elaboramos com as alunas, ao longo dos nossos encontros, contribuíram para suas reflexões sobre a atuação e a construção poética da montagem e todos os elementos da encenação se orientaram para a investigação dos mesmos assuntos: modos diferentes de falar ou não falar: tom, volume, ressonância, movimento, ocupação do espaço; pensamento, sentimento, intenção; a experiência sensorial da enunciação; a relação de tudo isso com o significado e a relação do significado com o contexto social; a função da fala do ator em cena; a organização da plateia, modos de escutar, modos de silenciar ou de ser silenciada; modos de quebrar o silêncio pelo corpo e a voz. Tudo isso surgiu pela exploração poética dos textos de Novarina e Brecht, em conjunto com as experiências sensório-motoras do corpo e da voz no espaço.

Reflexões e observações:

a) A técnica vocal de transmissão

Nessa última aula, trabalhamos de forma coletiva a ideia de que a voz é muito mais do que um aparelho fonador anatômico. A voz é física, intelectual, emocional e cultural, e, assim, a “técnica vocal” é muito mais do que a habilidade física de produzir tons suaves e musicais.

Na apresentação, as atrizes continuavam explorando ativamente diferentes padrões de voz e fala, junto com todas as possibilidades de movimento, postura, pensamento e imagem. O trabalho foi apresentado para outros alunos dentro de uma escola de teatro, e, assim, colocou a experiência em diálogo com a comunidade artística para reverberar, ser transformada e provocar outras falas e modos de falar.

Os limites entre “exercício” e “encenação”, entre “trabalho técnico” e “trabalho criativo” se ofuscaram. A forma que gostaríamos de descrever a obra final é como uma série de exercícios que tomaram significado simbólico, à medida que exploraram diversas imagens sensoriais e simbólicas em relação aos textos escritos e este significado foi redobrado pelo ato de fazer essa investigação no espaço, junto com uma plateia de atores em treinamento.

A apresentação final tocou uma diversidade de planos, sendo uma verdadeira exploração técnica das possibilidades orgânicas de movimento e voz, bem como um modo de compartilhar essas mesmas possibilidades e, além disso, uma enunciação sobre a função da voz e do ator no teatro. Nesse enunciado, conteúdo e forma foram mesclados no contexto de uma instituição de ensino teatral, e, assim, era tanto uma exploração individual da voz, quanto uma exploração coletiva.

Lembramo-nos de que, neste contexto, “ideias” não significavam apenas conceitos abstratos comunicados por meio da linguagem verbal; além do conteúdo verbal, que também se aprofundava pelas possibilidades metafóricas do discurso, as ideias existiam no organismo como um todo, na estrutura física, nas imagens e nos gestos do corpo, na respiração, no ritmo, na entonação da voz e no próprio modo da interação entre as atrizes e a plateia.

As atrizes jogaram com o corpo em cena para provocar e serem transformadas, experimentar, absorver, subverter, inverter, e *gerar conhecimento* pela experiência coletiva antes de *serem entendidas*.

Nessa ação de conceituação coletiva, o corpo em todas suas dimensões multifacetadas era o eixo da transmissão de diferentes ideias, sentidos e formas de energia. Esse fluxo de transmissão não era unidirecional. Cada indivíduo se entregava a uma exploração da relação entre os aspectos físicos, simbólicos, socioculturais e intelectuais da voz, mas a experiência de cada indivíduo dependia da inter-relação entre todos os corpos que vivenciaram a encenação daquele dia.

Dessa forma, a apresentação final nos revelou de forma nítida aquilo que estamos entendendo como “a técnica corporal de transmissão”, em que o ator ou, em nosso caso, as atrizes tiveram a responsabilidade primordial para instigar e direcionar essa experiência coletiva, observando padrões de relações entre diferentes sistemas do organismo, das palavras do texto, da música, das outras pessoas e do espaço. E assim, por meio da ação do próprio corpo, elas buscaram modos eficazes para facilitar a transmissão de ideias, sentimentos e/ou energia física entre esses sistemas, gerando assim novos significados por meio do fluxo livre entre corpos no mundo.

CONCLUSÃO

A concepção da voz que foi elaborada na apresentação do processo descrito no Capítulo V revelou-se coerente com todo o esquema conceitual que elaboramos, ao longo da discussão nesses cinco capítulos: a voz, o corpo e a técnica teatral não podem ser entendidos de forma fixa e fechada. São fenômenos multifacetados.

A voz surge por meio de uma relação complexa entre funções fisiológicas, processos intelectuais, emocionais e instintivos, bem como processos sociais e culturais. Dessa forma, a “técnica vocal” do ator precisa ter relação com esse sistema vasto e complexo, promovendo a transmissão de informação e de energia entre o organismo e o ambiente, integrando o corpo do indivíduo num processo de coevolução com o mundo para garantir a continuidade de ambos.

Nesse sentido, a enunciação é tanto um modo de conhecer o mundo e de conhecer a si mesmo, quanto é um modo de comunicar-se com os outros. Acontece de modo concomitante com o processo de conhecer. Não existe a possibilidade de simplesmente transmitir uma ideia preestabelecida de dentro da cabeça para fora, de forma unidirecional. Estamos envolvidos continuamente numa rede de transferências de energia e de informação entre uma diversidade de sistemas dentro e fora do organismo, e, assim, a enunciação transforma o pensamento e a experiência anteriores. A enunciação é um meio de conhecer, de provar a ideia, de modificá-la, elaborá-la e colocá-la no mundo, sempre de maneira diferente, para transformar o mundo para que não seja mais aquele que pensamos anteriormente. Uma vez expressas, nossas palavras não podem ser revocadas; elas fazem parte do mundo e qualquer pensamento futuro será influenciado por aquela enunciação, com todos seus significados corporais.

De modo inverso, não existe uma prática que possa ser definida unicamente como “técnica física” para desenvolver habilidades motoras ou vocais de forma desvinculada do pensamento. A atividade sensório-motora é necessariamente um processo de conceituação, e, assim, qualquer experiência gera novas percepções e novos significados. As diferenças surgem, porém, de acordo com a forma como esses processos concomitantes são entendidos, coordenados e elaborados.

Nesse sentido, entendemos a “técnica do ator” como uma “técnica corporal de transmissão”. Essa noção pode ser útil para enfatizar o processo de observação e ajuste constante que o ator precisa explorar para poder sempre responder às necessidades do

ambiente, em tempo real, promovendo a transferência orgânica e eficiente de energia e de informação entre uma diversidade de sistemas do corpo e do mundo.

A validade dessa noção foi constatada pela comparação de obras de Jerzy Grotowski (no período de 1965 a 1969) e de Kristin Linklater (*Freeing the Natural Voice*, de 1976), cujas publicações distintas apresentam um conhecimento profundo, relevante e atual do corpo e, além disso, sugerem caminhos para o ator liberar sua voz de bloqueios ineficientes: físicos, intelectuais, emocionais e socioculturais.

A voz é razão, emoção, instinto, sopro, sucção, carne, língua, dentes, espinha dorsal, digestão, reverberação, ressonância, raiz cultural, nação, um grito de guerra, um choro de bebê, uma declaração de amor, uma palestra, um hino, uma tradição, uma mãe que canta e um pai que fala duro, uma novidade, um velho sentido, uma imagem, um som, uma brisa, um sentimento, um sotaque, um jeito de ser e um jeito de não ser mais assim, uma força de censura e opressão e o caminho à liberdade.

Outono, 2014

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. Rumo a um Teatro Santo e Sacrílego [1964]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundazione Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 98-104.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913-1956*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BUNGE, M. *Treatise on Basic Philosophy*. Vol 4. Dordrecht, Holland: D. Reidel Publ. Co., 1979.
- BUTLER, Judith. Ruled Out: Vocabularies of the Censor. In: POST, Robert C. (Editor) *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos de Fonética do Português Brasileiro*. São Paulo: Editora Paulistana, 2007
- CHOMSKY, Noam. A Review of B.F. Skinner's Verbal Behavior. In: JAKOBOVITS, Leon; MIRÓN, Murry (eds.), *Readings in the Psychology of Language*. New Jerzy: Prentice-Hall, 1967. Disponível em <http://www.chomsky.info/articles/1967----.htm>. Acesso em: 10 jan. 2014.
- DAMÁSIO, António. *O Mistério da Consciência: do Corpo e das Emoções ao Conhecimento de Si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DAMÁSIO, António; DAMÁSIO, Hanna. O Cérebro e a Linguagem. In: *Viver Mente & Cérebro Scientific American*. Ano XIII, n. 143, dez. 2004, p. 42. Disponível em http://www.psiquiatriageral.com.br/cerebro/cerebro_e_a_linguagem.htm. Acesso em: 02 jan. 2014.
- DE MARINIS, Marco. *In Cerca dell'Attore: Un Bilancio del Novecento Teatrale*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- FELDENKRAIS, Moshé. *The Potent Self: a guide to spontaneity*. 1st. ed. New York: Harper and Collins Publishers, 1992.
- _____. *Awareness Through Movement: health exercises for personal growth*. 1st. ed. New York: Harper and Collins Publishers, 1990.
- FLASZEN, Ludwik. De Mistério a Mistério: Algumas Considerações em Abertura. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy*

Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 17-34.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 23 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

_____. *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão. 40 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

GREINER, Christine. *O Corpo*: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. In: *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNISINOS, vol. 3, n. 2, dez. 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992.

_____. O que foi [1970]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 199-211.

_____. Exercícios [1969]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 163-180.

_____. A Voz [mai. 1969]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 173-162.

_____. Teatro e Ritual [1968]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 119-136.

_____. O Treinamento do ator (1959-1962) [1968]. In: _____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p. 107-144.

_____. O Encontro Americano [out. 1968]. In: _____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p. 199-209.

_____. Investigação Metódica [1967]. In: _____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p. 101-106.

_____. A Técnica do Ator [mar. 1967]. In: *Para um Teatro Pobre*, Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011, p. 161-175.

_____. A Técnica do Ator [mar. 1967]. In: _____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, 176-185.

_____. The Actor's Technique [mar. 1967]. In: *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen Drama, 1975, p. 173-184.

_____. Ele Não Era Inteiramente Ele Mesmo [verão 1967]. In: *Para um Teatro Pobre*, Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011, p; 83-90.

_____. Ele Não Era Inteiramente Ele [verão 1967]. In: *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p. 92-100.

_____. He Wasn't Entirely Himself [summer. 1967]. In: *Towards a Poor Theatre*, London: Methuen Drama, 1975, p. 85-94.

_____. O Discurso de Skara [jan. 1966]. In: *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p, 186-198.

_____. O Treinamento do Ator (1966) [1966]. In: *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p. 145-175.

_____. Em Busca de um Teatro Pobre [1965]. In: *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p.13-22.

_____. Vers un Théâtre Pauvre [1965]. In: *Revue Cahiers Renault Barrault*. Paris: Gallimard n.55, 1966.

_____. O Novo Testamento do Teatro [1964]. In: *Em Busca de um Teatro Pobre*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1992, p. 23-46.

_____. A Possibilidade do Teatro [1962]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 48-74.

_____. Farsa Misterium [dez. 1960]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p. 40-47.

_____. Brincamos de Shiva [1960]. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (curadoria). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fundação Pontadera Teatro/SESC-SP/Perspectiva, 2007, p.38-39.

HAUSER, Marc D.; CHOMSKY, Noam; FITCH, William Tecumseh. The Faculty of Language: What is it? Who has it, and How Did it Evolve?. In: *Science's Compass*. v. 298, p. 1569-1579, nov. 2002. Disponível em <http://www.chomsky.info/articles/20021122.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2014.

HOLESGROVE, Thomas. *O Poder da Palavra: O Texto Teatral e a Transformação da Presença Cênica do Ator*. 2009. Dissertação (Mestrado em 2009) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

KAHN, François. Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro. In: *Revista Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, nº 9, 2009, p. 147-157.

KUMEIGA, Jennifer. *The Theatre of Grotowski*. London: Methuen Drama, 1985.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and It's Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

LINKLATER, Kristin. *Freeing Shakespeare's Voice: the actors guide to talking the text*. New York: Theatre Communications Group Inc., 1992.

_____. *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama Book Specialists (Publishers), 1976.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda.; Editora da Universidade de São Paulo, v. II, 1974.

MCCALLION, Michael. *The Voice Book: for actors, public speakers, and everyone who wants to make the most of their voice*. London: Faber and Faber, 1988.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MOTTA LIMA, Tatiana. *Palavras praticadas: o percurso de Jerzy Grotowski: 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NELSON, Samuel H.; BLADES-ZELLER, Elizabeth. *Singing With Your Whole Self: The Feldenkrais Method and Voice*. Maryland: Scarecrow Press, 2002.

NOVARINA, Valère. *Carta aos Atores e Para Luis de Funès*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

PINKER, Steven. *The Language Instinct*. New York, NY: Harper Perennial Modern Classics, 2007.

RISÉRIO, Antônio. *Oriki Orixá*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1996.

SAUL, Luciana. Rituais do Candomblé: uma inspiração para o trabalho criativo do ator. In: *1º Concurso Nacional de Monografias: Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul*. Coordenação de Mauricio Guzinski. Porto Alegre, Editora da Cidade, v. 1, 2007.

SCHAUER, Frederick. The Ontology of Censorship [1995]. In: POST, Robert C. (Editor) *Censorship and Silencing: Practices of Cultural Regulation*. Los Angeles: The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ontologia Sistêmica e Complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade*. 1.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

ANEXO I: CITAÇÕES DE LINKLATER EM INGLÊS

Capítulo I

Capítulo I, páginas 20-21:

The approach is designed to liberate the natural voice rather than to develop a vocal technique. The basic assumption of the work is that everyone possesses a voice capable of expressing, through a two-to-four octave natural pitch range, whatever gamut of emotion, complexity of mood and subtlety of thought he or she experiences. The second assumption is that the tensions acquired through living in this world, as well as defences, inhibitions and negative reactions to environmental influences often diminish the efficiency of the natural voice to the point of distorted communication. Hence, the emphasis here is on the removal of blocks that inhibit the human instrument as distinct from the development of a skilful musical instrument. [...] The object is a voice in direct contact with emotional impulse, shaped by the intellect but not inhibited by it (LINKLATER, 1976, p. 1).

Capítulo I, página 51:

The difficulty, in working on oneself, is to admit new experiences. Most of us have a considerable investment in our conditioning because it has got us this far already, is reasonably reliable and is safe (LINKLATER, 1976, p. 31).

Capítulo I, página 55:

Habits of mind and muscle develop under the limited conditioning of one environment. Without condemning the initial conditioning, rigid extremes will inevitably be modified as new interior and exterior environments are explored (LINKLATER, 1976, p. 145)

Capítulo II

Capítulo II, página 75:

Each person is indivisibly mind and body. Since the sound of the voice is generated by physical processes, the inner muscles of the body must be free to receive the sensitive impulses from the brain that create speech (LINKLATER, 1976, p. 2).

Capítulo II, página 76:

The voice *mechanism* is in the body. The mechanics of voice depend on the breath passing through the vocal folds in the throat to create the vibrations which are ultimately recognised as an individual voice. Breath lives in the lungs and the lungs extend down to the middle of the torso. The breathing *musculature* is woven around the rib cage, continues underneath the lungs in the diaphragm, is connected to the spinal column and roots itself deep into the pelvic floor. It is not a metaphor to say “the body breathes”. The muscles that govern the breath are part of a human being’s most profound, instinctual life force energies (LINKLATER, 1992, p. 4-5).

Capítulo II, página 78:

Such a voice is a built in attribute of the body with an innate potential for a wide pitch range, intricate harmonics, and kaleidoscopic textural qualities, which can be articulated into clear speech in response to clear thinking and the desire to communicate. The natural voice is transparent – revealing, not describing, inner impulses of emotion and thought directly and spontaneously. The *person* is heard, not the person’s voice (LINKLATER, 1976, p. 1-2).

Capítulo II, página 78:

When a baby is born, breath is life. The connection of survival impulses with the baby’s breath and voice is essential to its life, and a baby’s voice communicates essential information long before words are learnt. A baby’s voice *is* emotion: happily gurgling and crowing, yelling angrily, crying – a potent wordless message is sent and received. The baby’s whole body swells and deflates, ripples and convulses with the forces of breath, emotion and sound that inhabit it. That is the “natural” function of our voices. The “selfhood” of the baby is undivided instinct-impulse-emotion-breath-voice-body (LINKLATER, 1992, p. 5).

Capítulo II, página 79:

Today’s adult voice is deprived of the nourishment of emotion and free breathing. Society has taught us that it is wrong to express ourselves freely. Conventional child-raising tells children that it is not nice to shout, that it is ugly and dangerous to get angry, that it is upsetting to others to cry in public and that loud hoots of laughter are disturbing. The adult voice is the product of other people’s voices – “That’s bad”, “it’s weak to cry”, “you’ll frighten the men away with that big voice”, “never use that tone of voice with me”. All too often the breathing musculature has been dislocated from its instinctual connections by physical blows as well as psychological ones (LINKLATER, 1992, p. 5).

Capítulo II, página 81:

Most mental and emotional habits (“I never cry”, “I always think that...”, “I can’t sing”, “I always cry when they play the national anthem”) are formed unconsciously and by people other than oneself, in childhood. There is no choice attached in such conditioning. Behaviour that is suggested or demanded from outside develops the ability to respond to secondary impulses rather than primary ones (LINKLATER, 1976, p. 11).

Capítulo II, página 81:

So much human behaviour is unconsciously controlled by habits conditioned in childhood by arbitrary influences such as parents (or lack of them), teachers, peers or fellow gang members, movie stars, pop stars, that if we come to a point in our lives where we want access to the primitive sources of laughter, sorrow, anger, joy (as an actor must), they may seem to have been civilized or brutalized out of us. Throughout the nervous system impulses have been blocked, rerouted or crisscrossed with countermanding impulses (LINKLATER, 1976, p. 12).

Capítulo II, página 82:

The problem for us is that words seem attached to ideas and detached from instinct. Feelings, attached to instinct and experienced physically have to struggle for verbal expression because words seem to belong not in the body but in the head. The mistake has been the banishment of words from the body. Human communication has become fragmented and weakened, even false. To change this we have to take the risk of indulging in the sensual experience that words can give us when returned to their rightful home in the body. [...] We have persuaded ourselves that print, logic, intellectual ideas and the spoken word are one thing while our bodies and feeling are another (LINKLATER, 1976, p.172).

Capítulo II, página 84:

Someone says “good morning” to you. If it is someone you see daily and have no particular regard for, the stimulus will be minimal, there will be a small impulse to answer and a slight reaction in the breath and the larynx muscles creating just enough vibrations to serve the need for a dutiful response. If it is someone whom you love dearly, whom you are delighted and surprised to see, the stimulus may arouse you emotionally; your solar plexus nerve endings glow with warmth, your breath reacts with vitality and plays vigorously on your vocal folds to make the vibrations dance out through the resonators, serving your need to communicate how you feel. There are infinite variations of external stimuli and internal reactions, and it is impulse, arousing the reflex musculature of speech, that controls their expression (LINKLATER, 1976, p. 8).

Capítulo II, página 84:

The breathing muscles fail to deliver the natural fuel of breath to the vocal folds, but the necessity to reply remains, so a little breath is found under the collarbone, just enough to activate vibration, while the muscles of the throat, jaw, lips and tongue work twice as hard to compensate for the lack of breath power. The resultant tone is thin, and the message it carries is noncommittal. That is one way, out of a thousand more subtle ones, of voiding a spontaneous response (LINKLATER, 1976, p. 12).

Capítulo II, página 84:

Sometimes throat tension, coupled with an unconscious need to sound manly or in control, can push the larynx down so that the sound *only* resonates in the lower cavities, and a monotonously rich, deep voice is developed that cannot find light and shade from the upper part of the range (LINKLATER, 1976, p. 13).

Capítulo II, página 85:

It would take a whole book to chart the brilliant deviations the voice can take to prevent its owner from being known. There are voices which have grown expert in proclaiming a hard, aggressive go-getter in order to shield a frightened, insecure little boy; voices which sigh wispily to disguise the strength of a woman who unconsciously knows that in a man's world she must pretend weakness to achieve anything; voice which are rich and relaxed and deep, signalling confidence and accomplishment where nothing is being done. The false voice can be tuned to exquisite duplicity (LINKLATER, 1976, p. 15).

Capítulo II, página 85:

Most people have lost the ability, and perhaps the desire, to behave reflexively. Except in moments "beyond control", such as extreme pain, extreme fear, extreme ecstasy, nearly all visibly reflex behaviour is short-circuited by secondary impulses. These, in general, are protective, and at best give time to think. When, however, the secondary impulses are so well developed that they blot out the impact of the primary, or reflex impulse, a habit has been formed (LINKLATER, 1976, p. 11).

Capítulo II, página 85:

It is not that spontaneity is right and calculation is wrong, but that spontaneity should be possible, and it seldom is. This is because certain neuro-muscular programming has developed habits of mind and muscle that cuts us off from the instinctual connection between emotion and breath (LINKLATER, 1976, p. 12).

Capítulo II, página 89:

Efficiency of the vocal apparatus depends on the alignment of the body and the economy with which it functions. When the spine is out of alignment its ability to support the body is diminished and muscles intended for other things must provide that support (LINKLATER, 1976, p. 20).

Capítulo II, página 90:

Any posture is acceptable in itself as long as it does not conflict with the law of nature, which is that the skeletal structure should counteract the pull of gravity, leaving the muscles free for movement. The nervous system and the frame develop together under the influence of gravity in such a way that the skeleton will hold up the body without expending energy despite the pull of gravity. If, on the other hand, the muscles have to carry out the job of the skeleton, not only do they use energy needlessly, but they are prevented from carrying out their main function of changing the position of the body, that is, of movement. In poor posture the muscles are doing part of the job of the bones (FELDENKRAIS, 1990, p. 68).

Capítulo III

Capítulo III, página 119:

It is quite possible for the conscious mind to become aware of the function of the involuntary nervous system without interfering, but it is an unfamiliar activity. The tendency may be to observe, correctly, that when you breathe in, your stomach moves out, and when you breathe out your stomach goes in, and to use that observation to start controlling the breath with the stomach muscles. You might start to pull your stomach in, which blows the breath out, and to push your stomach out, which draws the breath in. This is a misuse of perception. The involuntary breathing muscles are subtle, complex, powerful and deep inside the body. Any voluntary controls that you apply will involve muscles that are large, clumsy, external, and at several removes from the lungs. Conscious control of breath will destroy its sensitivity to changing inner states, and severely curtail the reflex connection of breathing and emotional impulse (LINKLATER, 1976, p. 25).

Capítulo III, página 119:

Consciously, all you can do is keep releasing tension from the stomach area, the shoulders and lower belly, and be aware of the breath apparently moving your body, rather than your body moving the breath. Remember that your natural breathing rhythm may not be your familiar breathing rhythm. [...] The outgoing breath is complete inner relaxation. The incoming breath will happen automatically if you

wait. Let the breath release out of you. Wait – but don't hold the muscles – until you feel the need for a new breath. Yield to the need (LINKLATER, 1976, p. 26).

Capítulo III, páginas 119-120:

Keep reminding yourself that you are not doing vocal exercises: you are aiming to free your natural speaking voice. Beyond that, the aim is to free yourself through your voice. Although I can give clues as to how to achieve those aims psychologically, only you know what these might mean for you as an individual. After each exercise find a perfectly simple, personal thing to say, and say it out loud, with an awareness of what you have just been doing “technically”. For instance, sigh with relief [...] and say “that feels good” [...] or sigh out “I wish I knew what I was doing” or “I’m hungry and I want my dinner” or anything that expresses the feeling you have at this moment (LINKLATER, 1976, p. 49).

Capítulo III, página 121:

The ability to relax must be cultivated slowly and with specific intent, otherwise it degenerates into the state of general collapse that Jerzy Grotowski rightly disparaged: “One cannot be completely relaxed as is taught in many theatre schools, for he who is totally relaxed is nothing more than a wet rag” (LINKLATER, 1976, p. 24).

Capítulo III, página 121:

There is, however, a vital difference between relaxing for the state of relaxation, which inevitably includes mental collapse, and relaxing in order to do something. The aim is to remove unnecessary tensions so that the muscles are free to respond to impulse, without the shot-circuiting created by habit (LINKLATER, 1976, p. 24).

Capítulo III, página 122:

It is vital that you cultivate a familiarity with the state of relaxation. If that state is practiced and easily available when little or no demand is being made, there is a chance you will be able to maintain a balance between necessary tensions and unnecessary ones when demand is increased. This is the road to achieving maximum effect with minimum effort. You haven't a chance of singing a high “C” or delivering a speech charged with emotional intensity without undue strain if you haven't mastered relaxation while exploring deep, easy, low-energy sound (LINKLATER, 1976, p. 40).

Capítulo III, página 123:

Although we are trained by our society to seek active control, it is this passive control that really allows us the control we want. In this situation, we are able to concentrate on enacting our intent – our real goal – and not controlling, for example, a soft palate or tongue. The latter is a secondary control that we may feel necessary to achieve our true intent, but it is not what we wish to do for its own sake (NELSON; BLADES-ZELLER, 2002, p. 22).

Capítulo III, página 124:

I cannot over-emphasize that these movements occur naturally on the involuntary level of the nervous system. Their malfunctioning is an almost inevitable outcome of human conditioning. Any work we do is to restore the possibility of the involuntary connection. If, having observed that the soft palate lifts in response to the thought of a high note, you proceed to lift the soft palate whenever you want to sing a high note, you defeat the aim of a free, natural voice. The conscious mind cannot operate those muscles with enough subtlety to preserve the expressive integrity of the natural voice (LINKLATER, 1976, p. 72).

Capítulo IV

Capítulo IV, p. 145:

Be sure, therefore, in dealing with longer “sentences”, however primitive, to sustain the thought, which will automatically make the breath last. You need never try to sustain the breath as such; it will serve the sustained thought [...] and each thought has an intrinsic length. Each new thought has a new breath: Short thoughts have short breaths, medium thoughts have medium breaths, and long thoughts have long breaths. [...] The responsibility for sustaining the breath throughout the sentence is thus regulated to mental activity (LINKLATER, 1976, p. 45).

Capítulo IV, p. 146:

When you “sigh with relief” through each sentence, you involve yourself on a feeling level as well as a mental and physiological one. A sigh of relief is a very easy feeling to induce, and if you commit yourself to that feeling as an integral component in these early exercises, you will be practicing the synthesis of feeling, though, body and voice in simple ways (LINKLATER, 1976, p. 46).

Capítulo IV, p. 146:

If you honestly induce a real feeling of relief at the beginning of each sound, you will release your mind from its habitual reaction to greater demand which is either “I can’t” or “If I try harder, if I push, if I am determined and really work perhaps to the point of suffering a bit, I’ll make it”. Don’t suffer, don’t try, don’t work, just sigh with relief (LINKLATER, 1976, p. 71).

Capítulo IV, p. 148:

This time focus our attention both on the starting point of the sound in your center and on a spot on the ceiling (or in the sky) to which you want the vibrations to travel. Release “haaaaaaa” from the central pool of energy/vibrations and picture an unbroken stream of sound flowing all the way up through your body, through the air to the chosen arrival point. Bring your head up – don’t let the channel close – pick a spot straight ahead of you (a person if possible) and release the vibrations from the warm central store to that arrival point (LINKLATER, 1976, p. 80).

Capítulo IV, p. 148:

Imagine the pool of vibrations has a color. [...] Release a long blue stream “haaaaaaa” of blue vibrations to paint the ceiling blue, or to join the sky. Bring your head up. Release your vibrations of color (perhaps in this position they change color) to paint the wall or the person opposite you (LINKLATER, 1976, p. 80).

Capítulo IV, p. 148-149:

The use of color helps initially to bring some life into the sound. The mind and the imagination are more actively involved and the sound begins to have some content, are not empty vibrations for their own sake. If you begin to use your imagination in this way you may find that different colors evoke different feelings in you. Experiment with them to find how to make use of them best; which are more peaceful, which more stimulating. But make sure you visualize them centrally, connecting with your feeling in the solar plexus or lower (LINKLATER, 1976, p.81).

Capítulo IV, p. 151:

This time imagine you have a store of paint in your breathing area. Perhaps spray cans of paint with buttons in the diaphragm. Head back / chest resonance / paint a great swatch of purple on the ceiling “haaaaaaa”. Head up / mouth resonance / paint a large blob of royal blue on the opposite wall “huh” / then three blobs “huh-huh-

huh". Head forward /teeth resonance /paint a thin line of bright green on the floor from your middle "*heeeeeee*". Reverse the process going from green to blue to purple. Keep the paint coming from your middle. See the colors arrive where you aim them. Notice the resonators as a by-product of your game (LINKLATER, 1976, p. 89).

Capítulo IV, p. 154:

The human voice is very resilient. If you treat it tentatively, always afraid of strain, you will never stretch it or tap its unknown potential, for you will always stay within what is safe and familiar. If you are tentative, you may think you are just being physically careful, but you will also be holding back on essential energies which are the very fuel the voice needs. Carefulness, thus, of the wrong sort, can create a vicious circle. By now it is worth taking the risk of occasionally scraping your throat or getting a little hoarse in order to find new possibilities. You now know enough to restore the voice to a good state if you happen to strain (LINKLATER, 1976, p. 106).

Capítulo IV, p. 155:

For the basic freeing of the voice make a general rule: As you go higher, sigh deeper. [...] If you consciously decide to sigh with more and more relief as you go higher you do three things: (a) you undo tensions that automatically assault the breathing muscles in preparation for the hard work ahead, because you cannot sigh tensely; (b) you deliver a greatly increased gust of breath to help impel and support the pitch; (c) you undermine the pushing, working, suffering and/or "I can't" syndrome by substituting a palpable sensation of relief which has to be applied with pleasure. If you can decide that it is a sigh of pleasurable relief and that each ascending pitch can connect with more and deeper pleasurable relief, then you will generate enormous energy, enormous quantities of breath, and a new attitude to high notes which will make them a great deal easier to produce (LINKLATER, 1976, p. 102).

Capítulo IV, p. 155:

It is necessary to know the difference between a strong physical movement that is active on the voluntary, neuromuscular level, and a strong physical movement that is reactive on the involuntary level. [...] The internal breathing musculature is stimulated by powerful impulses into powerful activity, and the energy thus generated is of a different quality from that produced by effort in the large external muscles (LINKLATER, 1976, p. 116-117).

Capítulo IV, p. 156:

All your inflections will be shaken out, all of your external controls removed. Take advantage of this. Be concerned only with the inner content and let that come from you in new ways that you had not planned at all. You may be surprised to find meanings and feelings which come to you out of the blue as your body frees you from habitual thought patterns and emotional ruts (LINKLATER, 1976, p. 93).

Capítulo IV, p. 157:

It expresses the most ingenuous, open, vulnerable feelings and thoughts. It is there to respond to quivering, naked fears, to innocent surprise, to sudden amazed joy, to naïve open questions that go up at the end (LINKLATER, 1976, p. 108).

Capítulo IV, p. 158-159:

I have laid heavy emphasis on relaxation on the realm of breathing. It takes so long for such deep relaxation to become familiar and for organic awareness to develop as a result, that it is wise to postpone work that increases breathing capacity and strengthening the breathing musculature until it can be done with awareness and sensitivity to ensure the breath stays in touch with inner energy impulse whatever the demand. A larger breath capacity should imply a larger emotional capacity and a more powerful desire to communicate (LINKLATER, 1976, p. 121).

Capítulo IV, p. 160:

The breathing capacity must be enlarged to serve larger emotions. We often respond to larger emotions with greater effort, particularly when acting, and greater effort means muscular tension, which means contraction, which means smaller capacity (LINKLATER, 1976, p. 127).

Capítulo IV, p. 160:

In the first part of this exercise the repetition of four big sighs of relief is intended to accustom the whole breathing capacity to supplying a large demand quickly, and to release quickly without controlling. In the second part more energy is generated and the agility of the breathing muscles is tested. In the third part the agility increases, flexibility is essential and an important reconditioning process is introduced; to remain free of tension while the intensity of emotional energy increases. This, of course, is using the word “tension” with the common meaning of “holding”. Emotional energy stimulates a great deal of activity in the muscles and the

conditioning you must do allows the energy to flow refusing to let any muscle clutch, hold or stop the energy flow (LINKLATER, 1976, p. 132).

Capítulo IV, p. 160-161:

To stimulate an extended use of the breathing [...] enlarge your image of where the sound is traveling to. [...] That is, move the person to whom you are speaking or calling further away; lengthen the sentence or take longer to say it. For instance, instead of “*haa-haa-haa, huh-huh-huh, hee-hee-hee*”, think: “*haaaa-haaaa-haaaa-haaaa-haaaa*” lovingly wallow in the rumbles in your chest: “*huh-huh-huh-huh-huh-huh*”, bounce the sounds briskly around you mouth: “*hee-hee-hee-hee-hee-hee*”, sharply drill your teeth with the vibrations (LINKLATER, 1976, p. 127).

Capítulo IV, p. 162:

The paint is your breath “*ffffff*”. Each new image creates a new breath impulse. There are large images that need large breaths (the horizon, the ship); there are medium-size images that need medium-size breaths (the sails, the sun, perhaps some of the clouds); there are small images that need short breaths (the seagulls, each ray of sun, the dots on the i’s and the crosses on the t’s of your name). All impulses connect with the breath on the inner center and travel out through the torso on “*ffffff*” (LINKLATER, 1976, p. 139).

Capítulo IV, p. 162:

If the thought and the breath change together the voice inevitably starts on a new pitch with every thought and thus there is a natural variety when the voice is connected to changing thought inflections. This central connection is essential to full communication. A change of thought that just affects the head is too shallow; only when the breath is involved deep in the body is the thought organic, and, only then is the actor involved profoundly enough to make communication worthwhile. It is always possible to tell [...] the depth to which an actor is involved in the text by the depth at which the breath is moving the body (LINKLATER, 1976, p. 139).

Capítulo IV, p. 163:

This is only interesting if you keep looking for and playing with your *feeling* response to the images and allow the words to be influenced by that. If you care nothing for the sea, ships and seagulls, then make a picture that you do care about. If you feel depressed by the pictures, then let your depression come out on the breath and affect the words in your mind. If you feel silly, then let the silliness come out on the breath and affect the words in your mind. It doesn’t much matter what you feel as long as you let it out (LINKLATER, 1976, p. 141).

Capítulo IV, p. 165:

Lest the alternative to standards seem to be anarchy, I would emphasize that communication through speech involves not only a speaker but a hearer. If therefore, what is said is incomprehensible, however much it may satisfy the speaker to say it, it fails as communication. Anything that distorts the meaning must yield in the interest of total comprehension, be it a personal rhythm that quarrels with the rhythm of the text; a vocal mannerism that leads attention away from the content of what is being said; an accent of such an extreme nature that the listener is always one beat behind, translating; or a lush beautiful voice whose music is all that can be heard (LINKLATER, 1976, p. 145).

Capítulo V

Capítulo V, p. 181:

Within the last two hundred years the growing influence of print and media has increasingly cut language off from the sensorium. One might say that language has become anemic. The severance creates for the actor a chasm between creativity and verbal communication which poses a major obstacle to playing Shakespeare. When words are mainly experienced in the head and the mouth they convey cerebral meaning. In order to transfer Shakespeare's full emotional, intellectual and philosophical intent from the page to the stage, words must connect with the full human range of intellect and emotion, body and voice. They must be allowed to rediscover old neuro-physiological routes of appetite to bring back taste and texture to speaking, and to spark the animal response mechanisms which fire the creative processes long buried under the layers of "civilized" and "rational" behavior (LINKLATER, 1992, p. 11).

Capítulo V, p. 208:

Emotion and appetite and creative impulse are inextricably connected in the central nervous system. Consonants provide a sensory experience which translate into mood and they can curb and channel the sound in ways that make sense of emotion and intellect. Effective speaking balances emotion and intellect. If the intellect dominates, the speaking is dry and dull; if emotion overcomes the speaker, the audience is embarrassed, suspicious, and usually fails to get the message (LINKLATER, 1992, p. 15).

Capítulo V, p. 208:

The same type of exploration can be undertaken for consonants. The experience will be found to differ considerably, as the sound communicates more externally through the body, creating moods and effects more than emotions. The vibrations of

consonants travel through skin and muscle and bone to the senses, while vowels have direct access to the solar plexus, making them more immediately emotional (LINKLATER, 1992, p. 19).

Capítulo V, p. 215:

Repeat the sound immediately, standing still, and consciously transfer the physical energy into mental energy. The physical energy generated by a body dropping through space in response to gravity is great. The mind can use the experience of such release to generate mental energy that is as great, if not greater, than the physical energy (LINKLATER, 1976, p. 115).

Capítulo V, p. 215:

The danger is that knowledge *adds* still more tension in the form of conscious abdominal support, thus spoiling a delicate balance of energies understandable only on the involuntary level of neuro-physical response. Economy of effort is essential to truthful results. To put it another way, as soon as the abdominal muscles pull in, push out or do something conscious to boost the sound, they substitute physical energy for mental energy. Mental energy, in the case of the high part of the voice, usually implies emotional energy so the substitution is crucial (LINKLATER, 1976, p. 115-116).

ANEXO II: A ESCALA VOGAL DE LINKLATER (1992, p. 17-25)

16 THE CONTENT: LANGUAGE

Fills the wide vessel of the universe.
From camp to camp through the foul womb of night
The hum of either army stilly sounds,
That the fix'd sentinels almost receive
The secret whispers of each other's watch:
Fire answers fire, and through their palely flames
Each battle sees the other's umber'd face:
Steeds threatens steeds, in high and boastful neighs
Piercing the night's dull ear; and from the tents
The armourers, accomplishing the knights,
With busy hammers closing rivets up,
Give dreadful note of preparation.

I shall come back to this passage in later chapters, recommending its use as an exercise for the Shakespeare speaker in accomplishing images and onomatopoeia. But first of all I would like to highlight the anatomy of onomatopoeia as heard here in vowels and consonants.

Say the words *murmur, pouring dark, universe, foul womb, hum*; and now say the words *camp to camp, stilly sounds, fixed sentinels, receive, secret whispers, watch*. The darkness and weight of the first group are in striking contrast to the hissing and cutting sounds of the second. The whispering guards and the dark night acquire a menace through the accumulation of the sounds chosen to represent them. The use of *umber'd* has more dark threat than, for instance, *shadowed* would have had. *Steeds threatens steeds* creates the sound of *high and boastful neighs* more than *horse threatens horse* would. And so on.

How does this work? The following exercise will allow you to experience the physical, sensory, sensual, emotional content of vowels and consonants, and it could change for ever your relationship with them. The aim of the exercise is to find ways to let the sound affect you, even move you, physically, so prepare yourself for this both in mind and body. You can work lying down, standing or sitting. Lying down may provide the most receptive, relaxed conditions, standing the most productive result in terms of energy, and sitting will be pleasant.

PREPARATION

- **Feed** in a deep sigh of relief that opens you all the way down to your pelvis and then let the feeling of relief **fall out** of you without restraint, on a free breath, without sound. Feed in another deeply felt sigh of relief and this time let it release out through your voice and your body on the vibrations of sound.

Picture spaces within you that go from the head down through the chest, the belly, the pelvic cradle and the thighs to the toes.

Vowels and Consonants 17

Feel the breath moving into you and out of you in its own rhythm.

Picture the solar plexus as a warm, internal sun whose rays take the energy of your breath and thought down through your legs and feet, out through your arms and hands, up through your head.

EXERCISE

- **Think** the sound **OOOOO** (as in **MOON**) and give it the autonomy to move around through the spaces of your body. See whether it prefers to occupy any particular area of your body more than another.

Let the **OOOOO** find the vibrations of your voice.

Let the **OOOOO** find the emotion that suits it, the mood it wants, the color that matches.

Let the **OOOOO** move your body as it pleases.

Now expel the thought of **OOOOO** from your body and mind by deliberately blowing it out of you with a strong puff of breath.

- Now **think** the sound **EEEEEE** (as in **SEE**) and let the thought of the sound establish itself where it feels most at home in your body.

Let the **EEEEEE** find your voice.

Let the vibrations arouse whatever associations and/or emotions they want.

Let the **EEEEEE** move whatever parts of your body it pleases.

- Follow the same procedure for **AAAAA** (as in **FATHER**).

Notice that the **AAAAA** demands a wide open throat and an expansive voice to be fully realized. If your throat doesn't want to open, yawn prodigiously and offer the yawn opening to the **AAAAA** sound.

- Take the **OOOOO** again and this time picture it as a **deep purple** sound, living and moving around in the lower regions of your body. Experience the sound sensually. Imagine it as made of **velvet**. Let it move your body.

- Now let the **EEEEEE** inhabit you. Picture it **silver**. Let it glitter and sparkle in you. Allow it to stream up into your head on the highest vibrations of your voice. Let it sound like the **wind**. Imagine yourself ice-skating, calling out on a high, excited **eeeeeee**.

- Open up for the **AAAAA**. Let out whatever feeling is going on in you through that wide, uninhibited channel. Open your arms out wide. Feel your chest becoming expansive, generous. Picture the vibrations pouring

18 THE CONTENT: LANGUAGE

through your heart and out to the horizon. Picture the sound as a warm, rich red.

LET THE BREATH GO INTO YOUR BELLY AND RELEASE OUT FREELY FROM YOUR BELLY WITH EACH NEW EXPLORATION.

THOUGHT/FEELING IMPULSE INSPIRES THE BREATH—BREATH CREATES SOUND—SOUND MOVES THE BODY.

■ Now let three small sounds play with you: **I** (as in HIT), **E** (as in PET) and **A** (as in HAT). These sounds are intrinsically short. Look for the differences in their nature. Do they express different energies? Find their different colors. If nothing comes to you, try a daffodil yellow for **I**, a bright, grass green for **E**, a clear sky-blue for **A**.

Let these sounds fly up into your face and head. Your mouth will be activated, so will your face muscles. **I** will go up above the eyebrows if you let it; **E** likes to ring through your upper cheekbones and **A** snaps out through the roof of your mouth and your cheeks.

Notice what subtle different feelings are aroused and expressed with each of these: perhaps **surprise**, **contempt**, **aggression**, **playfulness**, **delight**, **stillness**.

As these small but energetic sounds activate your body they will probably create **sharp**, **staccato**, **angular**, **quick** movements.

■ The next sound to explore is again a long one and belongs in the middle of your body. Think and then sound **O** (as in HOPE). Feel it in your belly. Let it express whatever emotion it suggests to you. Does it have a color? If nothing else occurs, give it a dark blue.

■ And now explore a sound that is somewhere between the **O** and the **AAAAA**. Think and then sound **AW** (as in WALL). Imagine it trying to emerge from the solar plexus, right at the bottom of the rib cage. It may have a somewhat anguished content. Lengthen it and feel what it wants to say. See if the color orange suits it.

■ Above **AW** but lacking the freedom of **AAAAA** is a short, strong sound that has to fight to burst out of the middle of the chest. It is the short **O** sound that occurs in the word **HOT** (the exact pronunciation of this or any of these sounds is not very important—an awareness of their differentiation is the object.) Its color is perhaps a bright scarlet.

■ For a change of energy explore the sound **EY** (as in FATE). It is long and light and arouses interesting responses when allowed to fly out at though through the eyes. Up there it is a very vulnerable sound, even

Vowels and Consonants 19

naive. It may express **surprise** or **panic** or **wonder**. Perhaps pink is its color.

- Now a short, unformed, neutral sound that pops out **HUH** (as in BUT).
- And finally sigh the vibrations of sound out through a relaxed mouth that is not trying to form any particular shape. An unformed, neutral, rather vague stream of sound will easily pour out. It is grey, misty; perhaps it expresses **relief** or **pleading** or **pleasure**. It moves the body in wavy undulations and flowing soft gestures.

These are the building-block "simple" vowel sounds and you will have noticed that each one has its own pitch. The mouth and throat are like a wind instrument that changes musical pitch by making the aperture through which the breath escapes larger or smaller. Each vowel has a different set of frequencies and its own intrinsic musical pitch. When the musculature of the mouth and throat is free of habitual tensions that distort organic vowel formation, music is a natural component of speech, with the vowel scale covering at least two octaves. When there is tension in the back of the tongue or throat the music flattens and the range diminishes to a monotonous two or three notes.

IT IS IMPORTANT TO REMEMBER THAT THIS MUSIC HAPPENS. IT MUST NOT BE MADE TO HAPPEN OR THE WORST KIND OF PHONY, AFFECTED SPEAKING WILL RESULT.

The preceding exercise is best used for awareness and for generally connecting the voice with sensory, sensual, emotional and imaginative processes. The resultant psycho-physical conditioning serves the refashioning of language use. The enriched enjoyment of vowels should be thought of as consciousness-raising. If pursued for its own sake and used to "beautify" speech the result will be orotund and empty.

CONSONANTS

The same kind of exploration can be undertaken for consonants. The experience will be found to differ considerably, as the sounds communicate more externally through the body, creating moods and effects more than emotions. The vibrations of consonants travel through skin and muscle and bone to the senses, while vowels have direct access to the solar plexus, making them more immediately emotional.

The characters of consonants are multifarious. For the purposes of

consciousness-raising and the heightened enjoyment of the language of poetry, I suggest you go through a series of consonant experiences that deliberately connect consonants with your senses and your imagination.

The gymnasium of the mouth offers, for the exercise of twenty distinct consonants, two lips, a versatile tongue, the upper gum ridge, teeth, the dome of the roof of the mouth and the back of the hard palate. The variegated relationships that these few surfaces provide produce an astonishing spectrum of sounds.

The two large categories which define consonants are "plosives" and "continuant"; i.e., short or long. For example, **B** is plosive, it explodes; **M** is continuant, it lasts longer. Subcategories are defined as nasal, labial, fricative, breathed or voiced. The labels, however, are not important. For our purposes we can trust the involuntary processes that know these sounds organically. Somewhere in the old brain these sounds are stored and when we present the possibility of experiencing thought and language, consonants and vowels respond as though liberated from prison. We may find them restored in better condition than that in which we acquired them as children.

The exercise that follows is much the same as for the vowels, the goal being to recirculate words from *frontal lobe* → *mouth to brain* → *solar plexus* → *body* → *mouth*. This constitutes a neuro-physiological reconditioning, daunting perhaps, were it not also pleasurable. It is a restoration of natural functions and should be performed in a spirit of play. For the process to bear fruit you must be in agreement with its goal, which is to *experience words in the body*, and you must agree to immerse yourself fully in the exercise with a willingness to be surprised by what happens.

This exercise works best standing, ready to be physically active. Try not to be watchful, critical or result-oriented. Be willing to be physically activated by the sound.

PREPARATION

- Shake your body free from tension or lethargy, first generally, then limb by limb.
- Imagine your body is made of the vibrations of sound and shake sound out through each part of your body. Allow a new breath-impulse to each shake-out.

Each part of your body has its own frequency of vibration and will express itself differently from every other part if you tune in and give it freedom of speech. Try not to invent and impose sounds. Let the sounds galvanize the movement, rather than the body generate the sound.

EXERCISE

- Let the *thought* of the *sound* of the consonant **M** enter your mind. Let the thought strengthen and lengthen until you sense it choosing your lips as its means of realization.
Delay the actualization of the sound until you can't resist it any longer.
Yield to the long **MMMMM** and indulge the spreading vibrations as they flow from your lips to other parts of your body.
- Give the sound the power to move your body. Let yourself be activated by the sound. Feel its character. Is it *warm, sensuous, comforting, disturbing, irritating, nice, nasty*?
- Let the sound move you around the room as if it were fuel.
Explore the *sound* of the consonants **N** and **NG** (as in *SONG*) in the same way as **M**, noticing the parts of the mouth these consonants choose—the front of the tongue and the upper gum ridge for **N** and the back of the tongue against the back of the hard palate for **NG**.
- Experience the similarities in mood and character between the three consonants and the *differences*.

Try not to impose ideas on the sounds—let THEM tell YOU who and what they are.

- Go through the same procedure with **B**. Let the *thought* of the *sound* of the consonant **B** ("buh"—not "bee") enter your mind's ear. In slow motion allow the thought to become more and more active until you feel an irresistible reaction in your lips to which you yield.
Try not to *make* the sound, let it *happen* to your lips.
This sound will explode off the lips. It has force.
Let the explosion of energy increase and affect other parts of your body until the **B** sound makes you jump.
- Let the character of this sound affect you. Is it *aggressive, funny, surprising, proud*?
- Your lips may have to acquire extra muscle power to deal with this sound.
- Explore the *sound* of the consonants **D** ("duh") and **G** (the hard *G* sound, "guh"—not "gee") in the same way as **B**.
What are the similarities and *differences* in the character and effect of the sounds?
These exploding sounds need strong muscles in the lips and the

tongue and the ability to respond to them exactly as the mind's ear and the speech cortex request. If you impose your will or invention on them, you will be in danger of pushing and straining in your throat. The formation of each sound is precise, economical and organically understood by your motor cortex. If there is any strain it is contributed by unnecessary effort which could spring from misguided enthusiasm, exaggeration or doing the exercise from outside in rather than from inside out.

The next sounds to play with are those that create friction between the surfaces of the mouth where they are formed—the resulting vibrations easily travel from the mouth through to the body.

- Follow the same initial procedure as for the previous sounds with the thought of the sound of the consonant **V**, letting it lengthen and strengthen until it is irresistibly realized between the bottom lip and the top teeth.
- Let the long, buzzing **VVVVVV** take and move your body, telling you about its nature. Let it arouse sensations, evoke associations.
- Shake the **VVVVVV** out of your body and replace it with **ZZZZZZ**. Let it play on you.
- Shake the **ZZZZZZ** out of you and replace it with the consonant sound in the middle of the word "PLEASURE" (**ZJ**). This last sound will occupy a place between the middle of your tongue and the roof of your mouth.

All the above sounds employ vibrations in order to be realized. They are VOICED.

The last two sets of sounds have **unvoiced** (or **breathed**) equivalents, which means that the same surfaces of the mouth as in the voiced version respond to the thought of the sound, but they handle breath rather than vibration.

- **Think** the sound of the consonant **P**. Eliminate all additional sound. Let it be realized. You will find that it activates the lips in the same way that **B** did but without the vibrations of sound. A small puff of breath will be caught behind the lips and then released, causing a small explosive noise. It is breathed out as a whispered "puh."
- Let its character be made manifest. Let its particular energy move whichever parts of your body seem responsive.
- Be sure not to introduce the vibrations of sound. **P** is unvoiced.
- Follow the exploration of **P**, with **T** (whispered **tuh**), and then **K** (whispered **kuh**).

Each has its own precise characteristics and evokes subtly different responses.

B and **P**, **D** and **T**, **G** and **K** are voiced and unvoiced consonant pairs.

The unvoiced equivalents of **V**, **Z** and **ZJ** (as in **pleasure**) are **F**, **S**, and **SH**.

Allow **FFFFFF**, then **SSSSSS**, then **SHSHSH** the same freedom to play on you, moving you physically, sensorily, sensually, associatively, as you allowed the other sounds to do.

The final pairs of voiced and unvoiced consonant sounds to be explored are **J**, **CH** and **TH** (as in **this**) and **TH** (as in **with**).

The same process of exploration should be undergone for **L**, **R**, **W** and **Y**.

L and **R** are chameleons, changing their nature according to their surrounding sounds. **W** and **Y** are hybrids, half vowel, half consonant. If you say them very slowly you will hear **OO-UH** making up **W** and **EE-UH** making up **Y**. They are liquid, powerful and suggestive.

If you have fully given yourself to this exploration—the exploration of you by the sounds, not the other way around—you will have experienced a wide spectrum of emotions, feelings, moods and sensations. You will also have initiated the re-conditioning process by which words are to be re-routed from brain to body and will have discovered the intrinsic energy of these sounds and how easily they stimulate physical response.

If you have been doing these exercises with another person or several others, you will probably have found that the sounds irresistibly cause interactions. Thus it is clear that even before logical meaning fires the engines of communication, communication of a fairly sophisticated nature can occur. The more alive the brain is to the minutest particles of the matter of speech, the richer the exchange of information.

Here now is a quick, energizing warm-up of vowels and consonants in the body. You will be going through the vowel scale with a different consonant attached to the beginning of each vowel, starting with the lowest sound and working up to the highest. Each sound will be aimed at a different part of your body and your interest should be to let each sound arouse whatever energy, mood, feeling or emotion it wants from you, activating the body into movement as it goes through you.

Use your hands to shape, encourage, stroke, pummel the sounds from your body, as though they too were speaking.

Let the sound **ZZOOO** travel down into your pelvis and legs, moving you and them.

Now imagine a huge mouth opening from your belly and let the sound **WO-O-O-oe** (as in **woe**) emerge, moving you and the middle of your body.

THE CONTENT: LANGUAGE

Picture the solar plexus and the diaphragm attached to the bottom of your rib cage and let out a long-drawn out **SHAW-AW-AW**.

Now put one fist on the center of your chest, over the breastbone, and the other directly behind it between your shoulder blades. With the sense that the sound must break through the bones, let a sharp, strong **GOH** (as in **got**) burst out.

Put both hands on your upper chest and start a long **MMMM** which opens into a wide, warm **AAAAA** as your arms gradually stretch out to the sides. Your heart releases its vibrations out through a wide, generous throat and through the expansion of your arms and hands.

Fingers on your lips and as if blowing a quick kiss: **FUH** (as in **funny**), light and airy.

Now your hands and your mouth are going to release a vague, misty, perhaps rather unsure sound, like a long, unformed sigh: **HU-U-U-H**.

Next, place your fingers on your cheeks and explode a sharp, strong, extrovert **BA** (as in **bat**) from your lips straight out through the middle of your cheeks. Let it be bright and confident and cheery.

From there, move up to your cheekbones. With your fingertips guiding your thought to the hard, resonant bone-ridge on either side of the bridge of your nose, let your tongue-blade flick the syllable **DEh** (as in **den**) forward and up, to spring jauntily, carelessly into the air.

The upward flow of your thought has now reached the level of the eyes. Feel, with your fingers, the bone-structure circling the eye-sockets. Picture the portholes of the eyes. Be aware of the fragility of your eyes and the strong protection that surrounds the "windows to the soul." An almost transparent flow of vibration can stream out at this level on **PE-EY-EY** (as in **pay**), expressing an open vulnerability, perhaps surprise, naïveté, even panic.

Then a quick hop up to a pinprick of sound, spitting off the middle of the forehead: **KI** (as in **kit**).

The final sound at the top of the scale and spiraling out as though through a small hole in the crown of the head is **RRREEE-EE-EE**. This should lift you off the ground with its sheer ebullient energy. It may be silly, ecstatic, trilling or thrilling, but it can hardly be done without a smile on the face and a jump in the air.

Having gone all the way up, go all the way down. Let each sound arouse its different energy and mood. Make sure you allow each sound its true pitch frequency. Let your breath be free and your spirit willing to be acted upon. The sounds that on the page have been lengthened with one or more dashes are long sounds, the short ones on the page play short and staccato in your voice and body.

Here is the sequence, bottom to top and then top to bottom:

Start here and go up

ZZOO-OO	legs & pelvis	WO-Oe	belly	SHAW-AW	solar plexus	MA-AA	lips	FUH	mouth	HU-UH-UH	mid-cheeks	BA	DEh	cheekbones	PE-EY	eyes	KI	forehead	RRREE-EE	crown
---------	---------------	-------	-------	---------	--------------	-------	------	-----	-------	----------	------------	----	-----	------------	-------	------	----	----------	----------	-------

Start again here and go down

end here

To begin with you should allow a new breath impulse for each sound. As you become familiar with this sequence you can put together sound groups as though in sentences:

ZZOO WOE SHAW breath GOH MAAA breath FUH HU-UH BA DEh breath PE-EY KI RREEE breath RREEE KI PE-EY breath DEh BA HU-UH FUH breath MAAA GOH SHAW WOE ZZOOO.

Then graduate to:

ZZOO WOE SHAW GOH MAAA
breath
FUH HU-UH BA DEh PE-EY KI RREEE
breath
RREEE KI PE-EY DEh BA HU-UH FUH
breath
MAAAA GOH SHAW WOE ZZOO

And:

ZZOO WOE SHAW GOH MAAA FUH HU-UH BA DEh PE-EY KI
breath
RREEE
breath
RREEE KI PE-EY DEh BA HU-UH FUH MAAA GOH SHAW WOE
ZZOO

This scale should warm you up through a wide spectrum of sounds and pitches, but if that is all that happens you have missed the point. The sounds are intrinsically connected to energies and moods as nuanced and diverse as the spectrum of the rainbow and the gamut of human nature. This scale provides an aerobics of the inner self and it is your inner self that deserves communication and needs a language