

Gina María Monge Aguilar

**Princípios para o treinamento vocal do ator:
vozes que chamam, perguntam e dialogam**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro -, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins.

São Paulo

2008

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha Catalográfica

Monge Aguilar, Gina

Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam. / Gina Monge Aguilar. – São Paulo: G. Monge Aguilar, 2008.
127f.

Dissertação (Mestrado) – Departamento Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes/USP, 21/08/2008.

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

Bibliografia

1. Teatro. 2. Princípios. 3. Treinamento. 4. Voz. 5. Treino-criativo.
I. Martins, José Batista. II. Título.

Gina María Monge Aguilar

Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e
dialogam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes - Área de Concentração: Artes Cênicas, Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro -, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins (Orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Profa. Dra. Elizabeth Silva Lopes

Instituição: Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr. Luiz Augusto de Paula Souza

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Assinatura: _____

Às vozes que nascem de nós, ao ser humano e dentre eles especialmente a Vilma e Jesús, meus pais, os quais não tiveram oportunidade de estudo, mas me ensinaram o valor de lutar. E a Carlos Morais, sem ele muitas coisas não teriam sido possíveis.

Agradecimentos

Muito obrigada:

A Sara Astica quem me ensinou a paixão pelo teatro. A Roxana Ávila por seus ensinamentos e pelas portas que abriu para mim. A Richard Armstrong cuja ida a Costa Rica mudou minha vida. Ao Janô, quem inspirou minha vinda ao Brasil e continua sendo parte de minha inspiração. A Xiko, o primeiro rosto conhecido no aeroporto e meu amigo até hoje. A Paula Carrara quem me ajudou com minha primeira hospedagem. A Marta e Alejandro, que me deram comida e consolo quando estava chorando num canto da Polícia Federal. Ao professor Vinícius porque com ele estou descobrindo a capoeira e sem a boa energia que recebo dela teria sido muito difícil finalizar esta dissertação. A David e a Evinha, por ter participado de minha primeira pesquisa prática no Brasil. À Terceira companhia de Teatro (Jardín de Pulpos) por me permitir ser Antônia. À Cia. Bananeira e Teatro Inflamável II pelos Cem anos de Solidão, muito bem acompanhada. Ao Daniel por me resgatar do frio e do pranto. Aos alunos de Poéticas da Voz I do ano 2008, por me possibilitar aprender com eles. A Janaina Martins, Meran Vargens, Lúcia Gayotto, Isabel Setti, Sara Lopes, Marlene Fortuna e Carlos Simioni, pela paciência, atenção e amor com que ajudaram para que esta pesquisa fosse possível. A Daniel Alberti por me agüentar durante todos estes meses de pesquisa, por ser amigo, por me compreender, por dividir suas idéias comigo, por discordar, por escutar meus reclamos, minhas tristezas e alegrias antes e depois dos ensaios, por ser inteiramente um companheiro de teatro. A Zebba por suas orientações e por ter acolhido meu projeto mesmo sem me conhecer.

Ao programa **CNPq PEC-PG**, pela bolsa que possibilitou minha vinda e estudo no Brasil.

Finalmente, muito obrigada a todas as pessoas que não mencionei e que ajudaram minha formação como sujeito-artista.

Resumo

AGUILAR, G. M. M. **Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam.** 2008. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

Esta pesquisa tem como objetivo formular, descrever e compreender princípios gerais para o treinamento vocal do ator. Para chegar a estes princípios, partiu-se de experiências, tanto na Costa Rica quanto atualmente no Brasil, do contato com o trabalho de Roy Hart, por meio de Richard Armstrong, e das pesquisas feitas com sete especialistas e professores de voz brasileiros. Após revisão bibliográfica sobre o tema, foram feitas entrevistas individuais com os sete pesquisadores escolhidos, participação em aulas e treinamentos, assim como assistência a espetáculos apresentados por eles. Finalmente, a realização de um processo de treinamento-encenação completou as ferramentas para a postulação dos princípios. Eles confluem em dois pontos fundamentais: voz é energia, que pode ser transformada, por meio do treino-criativo, em poética teatral.

Palavras chave: teatro, princípios, treinamento, voz, treino-criativo

Abstract

AGUILAR, G. M. M. **Principles for the actor's vocal training:** voices that call, ask and converse. 2008. 127p. Dissertation (Master's degree in Drama) – School of Communications and Arts, Department of Drama, University of São Paulo, São Paulo, Brazil, 2008.

This research aims to formulate, describe and understand the general principles for the actor's vocal training. In order to reach such goals, I started up from my own experiences not only in Costa Rica but also in Brazil nowadays; from the contact I had with Roy Hart's work, through Richard Armstrong and through the research done with seven Brazilian voice specialists and researchers. After a bibliographic review on the theme, several interviews have been done, as well as attendance to drama performances performed by them. Finally, the achieving of a training-creation process completed the tools to postulate such principles. They converge into two fundamental points; first, voice is energy; second, it can be transformed through creative-training in theater poetry.

Key words: drama, principles, training, voice, creative-training.

Sumário

1 Introdução	10
2 Primeiro passo, o começo do começo: uma voz que chama	14
2.1 Um pouco dos atores	14
2.2 Sobre a voz	17
2.3 Princípios	19
2.4 Considerações finais	27
3 Segundo passo, do começo até aqui: uma voz que pergunta	29
<u>3.1 Carlos Roberto Simioni</u>	31
<u>3.2 Janaina Träsel Martins</u>	38
<u>3.3 Isabel Setti</u>	51
<u>3.4 Lucia Helena da Cunha Gayotto</u>	59
<u>3.5 Marlene Fortuna</u>	70
<u>3.6 Meran Vargens</u>	80
<u>3.7 Sara Pereira Lopes</u>	90
4 Terceiro passo, um pouco do fim: uma voz que dialoga	104
<u>4.1 Princípios</u>	105
4.1.1 O ator é um sujeito-artista	105
4.1.2 O ator é um pesquisador	106

4.1.3 Treinamento sem julgamento: um contato humano	107
4.1.4 Voz é ação	108
4.1.5 Corpo vocal: energia materializada	108
4.1.6 Relação corpo vocal / sujeito	111
4.1.7 O estabelecimento do poético	114
4.1.8 O jogo como mediador	118
5 Considerações Finais	121
Referências Bibliográficas	123

1 Introdução

Primeiro, o silêncio

Um silêncio no palco é capaz de nos resgatar do barulho que cativa o mundo e nos devolve a eloqüência da fala perante o falar irresponsável dos políticos, o frenesi vociferante dos anunciantes do mercado, a verborragia atroz da televisão e do rádio. Um silêncio tão só, inundando o palco, um poderoso silêncio que irrompe quando o ator dedica um tempo para pensar¹
(DE TAVIRA, 1999, p.77).

Em silêncio vi e escutei os ensinamentos de Richard Armstrong, no ano 2003, na Costa Rica, quando foi convidado a ministrar uma oficina de voz para atores centro-americanos, durante uma semana. Na semana toda, fiquei atrás de uma filmadora, com lápis e papel, atenta a fazer meu trabalho de produção: registrar a oficina. Todas as manhãs e tardes, durante cinco dias, observei atentamente como eram operadas mudanças nos atores, no nível artístico e pessoal, e como, amorosamente, Richard conseguia que cada um deles superasse seus limites. O poder dos ensinamentos de Armstrong foi muito marcante para mim. A partir dessa experiência iniciei estudos sobre treinamento vocal no teatro.

Com sede de conhecimento, comecei a procurar pela Costa Rica materiais sobre a voz do ator. Os achados foram poucos. Existia pouca informação acessível. Em contraponto, os desafios de expressão vocal, que os atores e estudantes me apresentavam, cresciam. Mas não me sentia preparada para formular minhas próprias propostas.

¹Texto original em espanhol. Tradução da autora: *Un silencio en el escenario es capaz de rescatarnos de la alharaca que cautiva al mundo y nos devuelve la elocuencia del habla frente al parloteo irresponsable de los políticos, el frenesí vociferante de los anunciantes del mercado, la verborragia atroz de la televisión y el radio. Un silencio tan sólo, inundando el escenario, un poderoso silencio que irrumpe cuando el actor se toma el tiempo de pensar.*

Sabendo que minhas preocupações achariam eco algures, decidi, sob a recomendação do professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, Antônio Januzelli, me aventurar no Brasil, país onde os materiais e os profissionais relacionados ao treinamento vocal do ator são mais fartos e disponíveis. Apesar de que, mesmo no Brasil, a voz do ator é um campo florescente de pesquisa. Este trabalho parte, portanto, dos questionamentos desse percurso, refletidos na seguinte indagação: quais são os princípios que regem o treinamento vocal do ator?

O objetivo desta investigação é, portanto, formular, descrever e compreender princípios gerais para o treinamento vocal do ator. Parte-se de experiências teórico-práticas, na Costa Rica e no Brasil. Fundamentalmente, do contato com Richard Armstrong, sete especialistas brasileiros e a direção de um processo de treinamento-criação. Não se trata de uma análise comparativa entre os especialistas e sim de um aprendizado a partir do entendimento de suas propostas.

Princípios são as idéias fundamentais que servem de base ao treinamento, com o intuito de estabelecer convênios iniciais, os quais precisam ser respeitados durante o processo.

O fim de estabelecer princípios é o de que, como afirmam Barba e Savarese (1995, p.250), o ator não execute exercícios aprendidos, mas que controle algo mais profundo, princípios que tornem vivo seu corpo no palco. Desta forma, qualquer exercício pode ser usado desde que respeite os princípios propostos. Porque “os exercícios não devem torná-lo mais técnico, mas mais livre”² (BERRY, 1979, p.11).

²Texto original em inglês. Tradução da autora: *Exercises should not make you more technical, but more free.*

Nesta pesquisa, utiliza-se o termo treinamento, mesmo correndo o perigo de a palavra estar usualmente relacionada a práticas esportivas e militares, e não a práticas pedagógicas e artísticas. Parte-se da idéia proposta por Barba e Savarese:

A finalidade do treinamento é tanto a preparação física do ator quanto seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional. Ele lhe dá um modo de controlar seu corpo e dirigi-lo com confiança, a fim de adquirir inteligência física (BARBA; SAVARESE 1995, p.250).

Ressalto “seu crescimento pessoal acima e além do nível profissional”: o treinamento vocal não é feito só para obter melhoras técnicas, mas para possibilitar a expressão do sujeito-ator. Como sugere Féral, não é uma etapa passageira na vida do ator: “o ator deve usar o tempo necessário. Presente desde o início da aprendizagem, o verdadeiro treinamento continua por toda a vida” (FÉRAL, 2000, p.49).

Schechner (apud BARBA; SAVARESE, 1995, p.248) aponta cinco funções do treinamento:

1. interpretação de um texto dramático;
2. transmissão de um texto de representação;
3. transmissão de segredos;
4. auto-expressão;
5. formação de grupo

Adota-se especialmente a proposta de o treinamento ser um meio de auto-expressão e formação de grupo. No capítulo final, amplia-se este conceito, juntando-o à criação, o que chamamos de treino-criativo.

Ao falar sobre princípios para o treinamento vocal do ator, relaciona-se o termo vocal à função comunicativo-expressiva da voz no ato teatral. Isto será ampliado ao longo da

dissertação, tanto nos princípios identificados nos pesquisadores, quanto em aqueles propostos no capítulo final.

Para chegar à identificação dos princípios, foram utilizados vários procedimentos metodológicos: revisão bibliográfica e documental sobre treinamento de ator em geral, e particularmente sobre sua voz; entrevistas com especialistas na área teatral, cujo foco de pesquisa é a voz; acompanhamento de processos práticos coordenados por eles; e finalmente um processo de treinamento-criação, como vivência para elaborar a proposta dos princípios.

O critério de inclusão dos especialistas foi o fato de desenvolverem pesquisas teatrais com foco na voz, e ao mesmo tempo, terem relação com a pedagogia, seja como professores ou ministrando oficinas. Colocam-se nesta pesquisa aqueles que foram localizados e entrevistados até o término de 2006.

A dissertação possui três capítulos, três passos com suas correspondentes subdivisões. “Primeiro passo, o começo do começo: uma voz que chama”, apresenta o trabalho vocal desenvolvido por Alfred Wolfsohn e Roy Hart, assim como as pesquisas de seus sucessores, em especial Richard Armstrong e o Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH). O “Segundo passo, do começo a aqui: uma voz que pergunta”, por meio de entrevistas recorta várias pesquisas desenvolvidas no Brasil sobre o treinamento vocal do ator, tendo como foco os princípios que fundamentam o trabalho desenvolvido por cada um dos profissionais. Finalmente, o “Terceiro passo, um pouco do fim: uma voz que dialoga” formula, descreve e procura o entendimento de princípios considerados fundamentais para o treinamento vocal do ator, surgidos do confronto entre os diferentes pesquisadores e minhas experiências na Costa Rica e no Brasil.

2 Primeiro passo, o começo do começo: uma voz que chama

Uma das motivações desta dissertação nasceu do meu encontro com Richard Armstrong em 2003, em San José, Costa Rica. Tive a oportunidade de assistir durante uma semana o seu trabalho e ver as mudanças radicais produzidas não só nas vozes dos atores, senão neles como sujeitos-artistas. Esse encontro determinou um caminho a seguir.

O contato com Armstrong e a busca de mais informações sobre o Roy Hart Theatre, em particular, e o treinamento vocal, em geral, trouxeram-me ao Brasil. Este capítulo foi escrito à luz de minha experiência com o trabalho de preparação vocal utilizado por Alfred Wolfsohn como iniciador; Roy Hart como continuador da pesquisa de Wolfsohn e Richard Armstrong como Roy Hart Teacher. Cada um desses artistas forma parte de um universo de pesquisa, com suas individualidades.

2.1 Um pouco dos atores

Alfred Wolfsohn nasceu em Berlim em 23 de setembro de 1896. Quando jovem, combateu na Primeira Guerra Mundial. As experiências na guerra mudaram sua vida. Terminada a guerra, ele começou um caminho de busca de sua voz, seus sons e os sons da guerra que ainda permaneciam dentro de si: “Atribui-se como ponto de partida para sua busca da voz que

expresse a alma, a experiência vivida por Wolfsohn durante a guerra” (MOLINARI, 2008, p.21).

Wolfsohn teve aulas de canto, mas não achou uma resposta que o acalmasse:

Recomeçou a investigar a voz. Pensou na voz do bebê; não o quanto o bebê chora, e sim, que a voz presentifica o bebê. [...] Sheila complementa: ele também pensou nos gritos violentos, desinibidos, gritos expressivos dos soldados feridos, morrendo, freqüentemente chamando por suas mães (MOLINARI, 2008, p.25).

Trabalhando com sua voz, Wolfsohn descobriu caminhos para a ampliação das potencialidades vocais do indivíduo e com elas ampliar sua expressão para além da voz. Wolfsohn tornou-se professor de canto. Seus estudantes atingiram avanços que chamaram a atenção.

Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, sendo Wolfsohn de origem judaica, teve que procurar um lugar seguro. Foi para Londres e continuou a ensinar. Dentre seus mais destacados estudantes, encontrava-se Roy Hart, que iniciou estudos com Wolfsohn em 1947.

Roy Hart nasceu na África do Sul em 1926. Era um homem culto. Estudou Literatura Inglesa, História da Música, Filosofia e Psicologia, na Universidade de Johannesburg. Posteriormente recebeu bolsa para estudar na Academia Real de Arte Dramática (RADA). Roy Hart, ao ver que os ensinamentos da academia não eram compatíveis com os de Wolfsohn, deixou a RADA para continuar unicamente com ele como professor. Nesse trabalho, Roy Hart desenvolveu sua voz em oito oitavas. Entrou para o Guinness Book, em duas edições, como a pessoa com maior extensão vocal.

Depois da morte de Wolfsohn em 1962, Roy Hart continuou com o trabalho e o aprofundou, relacionando-o ao teatro. Passado um tempo, ele e os atores com os quais trabalhava em Londres, decidiram oficializar o movimento, com o nome de Roy Hart Theatre. Quando o grupo contava com cerca de quarenta pessoas, partiram para a França e se instalaram no Château de Malérargues. Como o grupo viajou por muitos países da Europa e América, seus componentes tiveram contato com grandes mestres do Teatro, como Peter Brook e Jerzy Grotowski; dramaturgos, como Harold Pinter e grandes compositores, como o alemão Karlheinz Stockhausen. A proposta do Roy Hart Theatre não foi sempre bem acolhida, pois ela confrontava com alguns dogmas e costumes do teatro e do canto tradicionais.

Em 1975, Roy Hart morre junto com sua esposa Dorothy Hart e uma das atrizes, num acidente de carro. Depois disso, o grupo continuou por algum tempo fazendo performances, posteriormente foi dissolvido. Alguns dos atores continuaram com o trabalho, dentre eles Richard Armstrong.

Richard Armstrong fez parte do Roy Hart Theatre desde 1967, época em que o grupo foi criado. Participou da estréia de um dos espetáculos mais conhecidos no Festival de Nancy, em 1969, da instalação do grupo na França em 1974 e 1975, e permaneceu até sua dissolução. Após a morte de Roy Hart e da separação do grupo, sendo Armstrong reconhecido como Roy Hart Teacher, continuou a atuar como pedagogo, diretor musical, ator e cantor. Em 1985, desenvolveu o Teatro Musical em The Banff Centre for the Arts, em Banff, Canadá, além de atuar em importantes institutos e universidades nos Estados Unidos. Como Roy Hart Teacher, ministra oficinas na Europa e na América.

Em Malérargues, França, o Roy Hart Theatre se converteu em local de formação e hoje é o Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH), que todos os anos, oferece oficinas ministradas por Roy Hart Teachers de distintas gerações.

Na trilha de Alfred Wolfsohn, Roy Hart e Richard Armstrong, proponho pontuar alguns dos princípios percebidos nesse trabalho vocal, que têm influído visivelmente na minha investigação como artista e pesquisadora.

2.2 Sobre a voz

A voz de Deus fala apenas da alma, a alma fala apenas da vida, e como alma significa vida, Deus significa vida em si mesmo, o começo e o fim da gigante corrente que flui em eterno movimento, no tempo e no espaço, além do tempo e do espaço, e além de qualquer julgamento³
(WOLFSOHN apud PIKES, 2004, p.37).

A relação que Wolfsohn tem com a voz é uma relação sagrada, no mais íntimo que esta palavra possa expressar para cada um, acorde com suas crenças. Roy Hart diz: “Nós sabemos que todo mundo tem uma voz, não simplesmente uma voz que fala, mas uma voz que é pura energia e vem do corpo inteiro”⁴ (HART apud PIKES, 2004, p.78). Ao dizer todo mundo, desmitifica a idéia de que existam uns poucos privilegiados cujas vozes são capazes de nos tocar. Se a voz é pura energia, ela é capaz de nos atingir e atingir os outros. Para ele, o que falta é desenvolver sua conexão com o corpo.

A voz [...] é o primeiro movimento de expressão do ser humano. Atrás da linguagem ou do canto, há uma multiplicidade de expressões e evocações

³Texto original em inglês. Tradução da autora: *The voice of God speaks but of the soul, the soul speaks but of life, and as soul means life, God means life itself, the beginning and end of gigantic current which flows in eternal movement, in time and space, beyond time and space, and beyond any judgment.*

⁴Texto original em inglês. Tradução da autora: *We know that everyone has a voice, not simply a speaking voice but a voice which is pure energy and comes from the whole body.*

sonoras, das mais puras e sofisticadas às mais estranhas e primitivas, das mais graves às mais agudas. A exploração desse universo é uma aventura que reconcilia o ser humano consigo mesmo. É também uma arte – uma ‘arte biológica’, criativa e libertadora – que oferece um caminho pelo qual qualquer indivíduo pode se desenvolver – artisticamente, emocionalmente e intelectualmente (HART, apud MOLINARI, 2008, p.98).

A voz é proposta como o caminho para fazer uma viagem ao nosso interior, mas também se ressalta a possibilidade dessa viagem se converter numa expressão poética. A voz pode propiciar o desenvolvimento do ser humano em vários campos. Um deles é o artístico e, nele contido, o teatro.

A voz surge da necessidade de existir. Molinari, parafraseando idéias de Wolfsohn a compara com o som do bebê: “Não é ele que canta, mas o canto é que sai dele” (MOLINARI, 2008, p.44). A voz presentifica o sujeito, materializa seu interior, entendendo-se por interior tudo aquilo que não nos é tangível por outro meio e que não é sempre o mesmo, não é uma essência e sim uma existência.

Quando a voz se manifesta, traz consigo a significação do self junguiano, traz o que nenhuma palavra pode expressar por si só, nenhuma melodia, nenhuma coreografia: o que não escolhemos dizer, e sim, o que temos a dizer. É o indizível que se apropria do som vocal para materializar-se em **voz**. (MOLINARI, 2008, p.10, negrito do autor).

É nessa voz que Alfred Wolfsohn acredita residir a força da singularidade, na voz que rompe o silêncio de nós mesmos, destrói o falso sentido da palavra e, escancara a verdade, quando ouvida nela mesma. É a voz que expressa o indizível. Aquilo que a palavra em seu sentido não esgota. Nessa manifestação humana reside o som do indizível e que pode ser um caminho de encontro ao Sagrado. (MOLINARI, 2008, p.68).

Para Wolfsohn, é essa voz a que no teatro faz com que aquele ato seja um ritual sagrado. Faz com que o ator expresse seu ser e o da personagem, no mais humano que ela tem. Oferece à palavra algo mais do que o sentido que normalmente damos em nosso cotidiano.

2.3 Princípios

2.3.1 Conexão da voz com o corpo e com o intangível para presentificá-lo

Na proposta de Roy Hart e seus discípulos, é impossível treinar a voz como um recurso em si. Ela tem uma série de conexões complexas.

É muito mais que trabalhar a voz com o corpo e alma; como concordam outras linhas de teatro moderno, é dizer que a alma se expõe pela voz, e voz é indissociável de corpo e espírito, ou seja, as afirmações não se excluem, mas se ampliam (MOLINARI, 2008, p.50).

A expressão é um termo chave nesse trabalho. O ser humano precisa se expressar, essa expressão pode ser feita pelo meio da arte, o que requer do sujeito uma conexão em que o corpo participe ativamente, para que a voz seja o veículo da alma, ou seja, dos elementos intangíveis que conformam a força da sua vida.

Wolfsohn, a respeito da participação do corpo diz:

Eu descobri que o som da voz humana obtinha sua expressão total exatamente no ponto onde o canto da pessoa – havendo achado o balanço certo entre concentração e tensão – podia expressá-lo corporalment⁵ (WOLFSOHN apud PIKES, 2004, p.42).

⁵Texto original em inglês. Tradução da autora: *I found that the sound of the human voice gained its fullest expression exactly at the point where the singing person – having found the right balance of concentration and tension – could express it bodily.*

Roy Hart, mais do que Wolfsohn, trabalhou numa linha corporal. Ele continuou e ampliou a proposta de Wolfsohn entre a conexão da alma e a voz com o corpo. Um de seus alunos, Derek Rosen disse: “Ele me fez trabalhar muito duro fisicamente para tentar conectar minha voz com meu corpo”⁶ (PIKES, 2004, p.79).

Para alcançar um tipo de voz que é energia pura, Roy Hart propõe trabalhar a energia física, corporal. Reconstruir nosso corpo desmembrado e reconectá-lo com a força da vida (PIKES, 2004, p.110).

Este princípio fica muito bem ilustrado com o depoimento de Paula Molinari:

No CAIRH, pude experimentar um trabalho de desenvolvimento vocal que estabelece uma perfeita sensação da união do corpo, do espírito e da mente consciente com a expressão vocal. É um trabalho emocionalmente muito forte que coloca o indivíduo em contato com si mesmo para buscar possibilidades de expressão (MOLINARI, 2008, p.98).

2.3.2 A voz desacorrentada: conexão de extremos

Quão mais profundo formos em nós mesmos mais reconheceremos as alturas
(WOLFSOHN apud MOLINARI, 2008, p.39).

Esse princípio propõe, por um lado, a busca de uma voz que seja capaz de expressar o indivíduo no que ele é, “an unchained voice”, uma voz desacorrentada, e, por outro, o caminho para consegui-la: a conexão dos extremos.

Algumas das propostas junguianas são vitais para entender a idéia de voz total. Pikes explica:

Para Wolfsohn, o desenvolvimento de dons artísticos depende de aprender como fazer uma ponte entre a separação masculino / feminino. A idéia de Jung de anima e animus – a qual, expressada simplesmente, para um homem

⁶Texto original em inglês. Tradução da autora: *He made me work very hard physically to try and connect my voice to my body.*

é o lado feminino oculto e para uma mulher o lado masculino oculto – tornou-se um tema central do trabalho de Wolfsohn⁷ (PIKES, 2004, p.58).

Negar a existência e a expressão de uma das partes, incluindo também a noção junguiana de sombra, como a energia escura que também é parte das forças da vida, implica negar parte da voz e com ela, parte da força da vida, da alma.

Para conseguir fazer essa ponte, propõe-se uma busca que vincule a voz aos seus extremos.

E, como Orpheus, Alfred Wolfsohn diz que necessitamos descer às profundezas de nosso próprio ser antes que possamos ir às alturas. Só depois disso se torna possível alcançar as alturas, e Wolfsohn usa exatamente isso no trabalho com a voz. Do extremo grave para alcançar o extremo agudo (MOLINARI, 2008, p.26).

Nessa via, a voz é trabalhada com o princípio das conexões entre dia e noite, a polaridade em cima e embaixo, luz e escuridão. Porque elas estão vinculadas à voz.

Exatamente como o dia – em aliança consciente com o sol como gerador de calor e fecundidade – pode ser considerado como o princípio masculino, e a noite, com sua escuridão e profundidade, como o princípio feminino, assim, em paralelo, a voz une estes dois princípios dentro de si mesma⁸ (WOLFSOHN apud PIKES, 2004, p.41).

Os sons alcançados pelo ator ou cantor serão resultado dessas integrações entre opostos. Para Armstrong, podem ser, por exemplo: mente e corpo, bonito e feio, masculino e feminino, músculo e alma (ARMSTRONG, <http://www.richardarmstrong.info/stmt.html>).

⁷Texto original em inglês. Tradução da autora: *For Wolfsohn, development of artistic gifts depended on learning how to bridge the male / female divide. Jung's idea of anima and animus - which, simply put, for a man is the hidden feminine side and for a woman the hidden masculine side - became a central theme of Wolfsohn's work.*

⁸Texto original em inglês. Tradução da autora: *Just as the day – in conscious alliance with the sun as generator of warmth and fecundity - can be regarded as the male principle and the night with its darkness and profundity as the female principle, thus, in parallel, the voice unites these two principles within itself.*

A voz desacomodada, ao conter todo tipo de vozes, inclui aqueles sons não considerados “bonitos”, os quais podem proporcionar um campo interessante de pesquisa. Esses sons são denominados hoje, pelos Roy Hart Teachers, como “broken sounds” (MOLINARI, 2008, p.31).

O trabalho com os extremos, na busca duma voz que possa expressar o artista também em sua integração de alma, animus e sombra, pode percorrer diferentes caminhos, desde que não se esqueça qual o seu princípio. Molinari aponta:

Não é mero exibicionismo vocal; é forma de integrar-se, de totalizar-se, de se ouvir inteiro. Através do que ocorre durante essa busca inocente da voz, afloram conteúdos guardados e não sabidos, que nos integram e nos preparam para compreender a grandiosidade da manifestação do Espírito em nós e a importância de expressar os significados indizíveis (MOLINARI, 2008, p.76).

2.3.3 Relação respiração-som

Eu vivo pela inspiração e pela expiração. Eu canto transformando esta respiração em som, som esse que forma o material para os conteúdos da alma⁹
(WOLFSOHN apud PIKES, 2004, p.41).

Este princípio propõe a colocação do foco na respiração, não para corrigi-la nem julgá-la certa ou errada, mas para dimensioná-la como parte da voz. A respiração permite o silêncio e o som.

Essa relação da voz com a respiração é explicada, a partir da visão de Richard Armstrong, por Ávila e Korish:

Se o ‘som é uma história’, como Richard diz, a natureza do som, da história, está diretamente relacionada à natureza da respiração que produz o som – ‘a pré-história’ no imaginário de Richard. Muita desta abordagem é formulada

⁹Texto original em inglês. Tradução da autora: *I live by breathing in and breathing out. I sing by transforming this breath into sound, the sound which in turn forms the material for the contents of the soul.*

para fomentar a conexão entre o que entra e o que sai¹⁰ (AVILA & KORISH, 2004, p.89).

O momento da inspiração dentro do ciclo respiratório se converterá também no momento da inspiração para treinamento e criação. Nesse instante, o que estava fora, entra para ser re-dimensionado. Toda vez que o ar entra, que é inspirado, prepara o corpo para comunicar algo diferente. No momento da exalação, o ar é transformado em som, não só com o que ele como ar tinha, mas com o que o ator como sujeito e como personagem tinha a expressar. A palavra inspiração é usada em vários exercícios durante o treinamento de Armstrong, incorporando a respiração a um ciclo criativo e dinâmico.

Aqui a alma, segundo Wolfsohn, se concretiza, acha seu espaço no mundo material nas ondas, no som. A realização dos exercícios com foco nesse princípio, apesar dele parecer bastante óbvio, muitas vezes é esquecida. Aproveitar o ar como uma das conexões que o ser humano tem com o mundo de fora e assim se transformar internamente e transformar também esse mundo.

2.3.4 Trabalho através da voz

A voz como músculo da alma, idéia proposta por Wolfsohn, a coloca como um veículo. Para Richard, um veículo de transformação do sujeito. Um caminho de mão dupla em que as mudanças que o sujeito vive mudam sua voz e as mudanças que ele faz na sua voz influem nele.

¹⁰Texto original em inglês. Tradução da autora: *If 'sound is a story', as Richard says, the nature of the sound, of the story, is directly related to the nature of the breath that produces the sound – 'the pre-story' in Richard's imagery. Much of his approach is designed to foster the connection between what goes in and what comes out.*

Molinari expõe: “não trabalhamos **a** voz ou **com** a voz, e sim, através da voz. A voz conduz o Roy Hart Teacher ao íntimo do artista-aluno que o busca” (MOLINARI, 2008, p.10, negrito do autor). Ao mergulhar no interior de cada um e no interior da personagem através de seus sons, é possível fazer audível a identidade do sujeito-personagem, os estados de sua alma. A voz se transforma num veículo de contato do sujeito com ele mesmo, do ator com a sua personagem.

Na preparação vocal do sujeito-ator, os exercícios realizados não são um fim e sim um meio para que ele se conheça, se expresse melhor e estabeleça a comunicação.

2.3.5 A voz desvenda a criação

Ao falar de trabalho vocal, tanto Roy Hart como as pessoas que continuaram suas pesquisas referem-se a um trabalho não só possível para o cantor ou ator, mas para qualquer artista, com a convicção de que em todo ser humano existe um artista.

“O caminho trilhado através da voz busca conhecer e expressar o princípio gerador de toda criação. [...] É o encontro com o mapa da inspiração” (MOLINARI, 2008, p.12). A voz é novamente apresentada como veículo para o desvendar da criação. No campo teatral, o treinamento vocal é proposto não só para os atores, como também para o grupo em geral, sejam estes cenógrafos, sonoplastas ou diretores.

A energia que o indivíduo é capaz de transformar através de sua voz é canalizada para que este cada vez atinja o máximo de sua expressão e mediante isto melhore como ser humano e como artista.

Wolfsohn explica isto com as seguintes palavras:

Exatamente como na união sexual todas as forças do corpo estão em direção a uma meta: expressar a substância que cria nova vida, então nós encontramos a mesma concentração de todas as forças no canto a fim de expressar o som como a nova substância vida-criadora. Exatamente como as forças físicas e psíquicas vêm juntas para criar esta expressão, aquela da qual é criada a ‘EXPRESSÃO’ contém não só uma manifestação física como também um significado psíquico¹¹ (WOLFSOHN apud PIKES, 2004, p.61).

A nova vida, a expressão pode se materializar de diferentes formas artísticas. Wolfsohn fala diretamente do canto, porém seus discípulos continuaram com seu legado, acreditando que a expressão não só viria pelo canto, mas também por outras artes como a escultura, a pintura e a literatura. Uma das alunas de Wolfsohn, Charlotte Salomon, teve uma enorme produção pictórica após o período em que trabalhou com ele.

2.3.6 Flexibilidade

Embora a preparação de uma aula ou ensaio seja fundamental para algumas pessoas, pois ajuda a organizar idéias, a diminuir ansiedades, outras não têm esse procedimento como hábito. Seja uma ou outra, a flexibilidade é fundamental. A escuta do indivíduo e do grupo, o jeito como eles estão aqui e agora, suas necessidades, demarcam muito do trabalho a realizar. Richard Armstrong menciona que “os exercícios que eu faço em aula mudam em função das pessoas presentes, se dissolvem e renascem a cada momento, não existe uma ordem marcada para sua inclusão”¹² (ARMSTRONG, <http://www.richardarmstrong.info/stmt.html>).

¹¹Texto original em inglês. Tradução da autora: *Just as in the sexual union all forces of the body are galvanised towards the one goal: to express the substance that creates new life, so we find the same concentration of all forces in singing in order to express the sound as the new life-creating substance. Just as physical and psychic forces come together to create this expression, thus that which is created the “EXPRESSION” contains not only a physical manifestation but also a psychic meaning.*

¹²Texto original em inglês. Tradução da autora: *The exercises I do in class change in function of those present, dissolving and being reborn at every moment and there is no preset order to their inclusion.*

A este respeito, Noha Pikes explica que Wolfsohn trabalhava sob esse mesmo princípio: “os conteúdos das lições de Wolfsohn variaram enormemente e usualmente em relação a sua opinião das necessidades do estudante num dia particular”¹³ (PIKES, 200, p.46).

2.3.7 Ambiente protegido

Porque finalmente não há nada que possa ser chamado de um mau som, talvez uma má relação ou uma relação menos que consciente com o som; porém os próprios sons dão muita informação¹⁴ (ARMSTRONG, entrevista – 2003).

O trabalho vocal, tal como aqui se expõe, é um trabalho delicado, aborda a intimidade do indivíduo, sua relação com ele mesmo e com o mundo. Tudo isto não é possível sem contar com um ambiente protegido em vários sentidos: com discrição, sem preconceitos sobre o ser humano ou sobre os sons que ele produz.

Roxana Ávila e David Korish, descrevem o trabalho de Richard Armstrong:

Ele começa por quebrar as milhares de barreiras que bloqueiam o ator para expressar sua riqueza interna. Cria-se um ambiente de trabalho de extraordinária verdade e proteção, de tal maneira que em nenhum momento alguém se sente julgado nem observado criticamente¹⁵ (AVILA; KORISH, 2004, p.89).

¹³Texto original em inglês. Tradução da autora: *Thus the contents of Wolfsohn's lessons varied enormously and usually in relation to his judgment of the needs of a student on a particular day.*

¹⁴ Texto original em espanhol. Tradução da autora: *Porque finalmente no hay nada que se pueda llamar un mal sonido talvez una mala relación o una relación menos que consciente con el sonido; pero los sonidos mismos dan mucha información.*

¹⁵Texto original em inglês. Tradução da autora: *He proceeds to break down the myriad of dams that block the actor from expressing his/her inner wealth. By creating a working environment of remarkable trust and protection, so that in no moment does anyone feel judged or even critically observed.*

Parte dessa proteção é abordada por Richard mediante o jogo. O jogo permite que ele trabalhe temas sérios com grande diversão e prazer, o que pressupõe um ambiente seguro (ARMSTRONG, entrevista – 2003).

2.3.8 Relação com o público

Da mesma forma que o caminho do treinamento vocal dirige-se à transformação do ser humano-artista, também se propõe a transformar o público. Molinari aponta que “o caminho que Roy trilhou, apresenta um teatro despreocupado em encantar o público, mas preocupado em transformar o público” (MOLINARI, 2008, p.53).

A transformação só ocorre porque o ator já passou por ela. Não se acredita no virtuosismo em si, senão numa preparação onde a voz seja capaz de tocar o outro. Armstrong afirma: “Às vezes vejo um estudante de canto clássico e posso ver quem é seu professor. Eu não quero ver técnica em cena quero ser comovido, tocado”¹⁶ (ARMSTRONG, entrevista – 2003). Segundo Pikes, Roy Hart conseguiu transformar o trabalho de Wolfsohn em performances únicas, as quais tocavam o espectador de uma nova forma. (PIKES, 2004, p.73). Isto não seria possível sem uma preparação que vise a esse contato humano do artista com ele mesmo e dele com o outro.

2.4 Considerações finais

¹⁶Texto original em espanhol. Tradução da autora: *A veces veo a un estudiante de canto clásico y puedo ver quién es su profesor. Yo no quiero ver técnica en escena quiero ser conmovido, tocado.*

A pesquisa vocal, iniciada por Alfred Wolfsohn, nasceu da necessidade surgida durante a guerra, a necessidade de expressar aquelas vozes da memória das trincheiras desvinculadas daquela situação limite. A necessidade de expressão marca o caminho de seus discípulos.

É fundamental a aceitação das oposições do ser humano que se refletem na voz. Pela voz desenvolve-se a expressão material das coisas consideradas imateriais: alma e pensamento, as forças da vida.

Propõe-se tirar as máscaras da voz e com elas as do sujeito, se expor num ambiente protegido, para depois se comunicar com o público desde um lugar diferente, livre de máscaras. Eis talvez o maior desafio de quem escolhe trabalhar nesta via: saber que no caminho, terá de quebrar suas barreiras, aquelas que não deixam o sujeito vir à tona junto com o artista e vice-versa.

3 Segundo passo, do começo até aqui: uma voz que pergunta

Neste capítulo, serão apresentados os princípios que regem as pesquisas de sete profissionais do teatro brasileiro a respeito do treinamento vocal do ator.

Como exposto na introdução, propõe-se formular, descrever e compreender esses princípios, segundo quatro fontes: artigos e livros escritos pelos especialistas; entrevistas; assistência dos espetáculos “Extraordinárias maneiras de amar”, com atuação de Meran Vargens, “Desde que o Samba é Samba”, com direção de Isabel Setti e “O sopro”, com Carlos Simioni; e a participação em aulas e oficinas de voz de Isabel Setti e Carlos Simioni.

Compõem o conjunto de especialistas:

- Carlos Simioni (ator)
- Janaina Träsel Martins (fonoaudióloga)
- Isabell Setti (atriz e diretora)
- Lucia Helena da Cunha Gayotto (fonoaudióloga)
- Marlene Fortuna (atriz)
- Meran Vargens (atriz e diretora)
- Sara Pereira Lopes (atriz)

As entrevistas foram baseadas nas seguintes perguntas-guia:

- Pedido para fazer uma pequena biografia como profissional do teatro.
- O que é a voz para você?
- Como foi sua aproximação ao trabalho de treinamento vocal?
- Quais foram suas influências?

- Quais seriam para você os princípios básicos para o treinamento vocal?
- Quais as suas estratégias de treinamento vocal?
- Para você o que é jogo?
- Você considera que o treinamento vocal pode-se trabalhar com jogos como base?
- O que é a técnica?
- Técnica e jogo se podem combinar?
- “A voz é o músculo da alma”, o que pensa você disso?
- Qual seria a voz ideal para o ator?
- Como posso chegar ali?

A partir da análise das entrevistas e da revisão dos materiais bibliográficos, agruparam-se as respostas segundo os itens: formação, influências, sobre a voz, princípios e considerações finais.

Apresentam-se, em seguida, as entrevistas.

3.1 Carlos Roberto Simioni

3.1.1 Formação

Carlos Simioni formou-se como ator no curso técnico profissionalizante da Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba, em 1984. Desde o ano 1986, integra o Núcleo de Pesquisa Teatral LUME, da Universidade de Campinas.¹⁷ Como membro fundador do LUME, tem uma importante trajetória nacional e internacional, tanto como ator, quanto como ministrante de oficinas, sendo o responsável pela pesquisa vocal dentro do grupo.

3.1.2 Influências

Para Carlos Simioni, o fato de conhecer Luis Otávio Burnier¹⁸ mudou sua vida no que ao Teatro se refere. Ele o considera como seu primeiro grande mestre. Com ele começou a pesquisa que continua até a atualidade. O LUME tem se influenciado pelas pesquisas de Eugênio Barba e o teatro oriental, sem que se trabalhe diretamente com antropologia teatral ou Teatro Noh, por exemplo, mas com alguns de seus princípios.

Outras duas pessoas que influenciam o trabalho de Carlos Simioni são as mestras Iben Nagel Rasmusen (do Odin Theathre) e Natsu Nakajima (do teatro Butoh¹⁹). Com a primeira,

¹⁷ O Núcleo de Pesquisa Teatral LUME formou-se em 1986, sob a direção de Luis Otávio Burnier. Desde essa época, se dedica à elaboração e codificação de técnicas corpóreas e vocais para o ator, vendo o teatro como uma arte do fazer e o ator como artesão. O LUME atualmente edita uma revista, concebe encenações e ministra oficinas dentro e fora do Brasil.

¹⁸ Luis Otávio Burnier, já falecido, pesquisador de teatro, fundador do LUME, formado na Europa com grandes mestres do teatro e a mímica, como Eugênio Barba e Etienne Decroux.

¹⁹ Butoh é uma arte oriental relacionada ao teatro e à dança, surgida no Japão na década de 1950, e criada por Tatsumi Hijikata.

desenvolve pesquisa há doze anos, junto com outros doze atores do mundo, os quais se encontram uma vez por ano.

É claro também que Simioni, sendo um ator que viaja pelo mundo com vários espetáculos do LUME, recebe influências de outras fontes, já que para ele, o artista é um ser em constante mudança e aprendizado.

3.1.3 Sobre a voz

Simioni afirma: “a voz é um corpo. Não é que a voz vem do corpo. Assim como tem um corpo físico, tem um corpo energético, tem um corpo vibratório, tem um corpo fantasma, tem um corpo santo e tem um corpo voz” (SIMIONI, entrevista – 2007).²⁰

A concepção do corpo-voz influi em todo o desenvolver da pesquisa, já que para chegar à sua ampliação é preciso treinar, tanto quanto se trabalha na construção de um corpo energético. O corpo-voz é inerente à arte teatral. Portanto, é extra-cotidiano. Para Carlos, o corpo-voz é potente, tão potente que é capaz de envolver o corpo físico e os outros corpos: “como ela [a voz] é tão corpo e tão densa, tão dentro de você; você começa levar seu corpo com a voz” (SIMIONI, entrevista – 2007). Na extrapolação desse corpo-voz ele “se alastra como uma onda para o espectador, é o primeiro que atinge diretamente o espectador. É uma onda que entra no espectador” (SIMIONI, entrevista – 2007). A comunicação estabelecida é real e física, é a penetração de um corpo em outro.

²⁰ Entrevista realizada a Carlos Roberto Simioni o dia 03 de maio de 2007 na cidade de São Paulo, SP.

3.1.4 Princípios

3.1.4.1 Construção da estrutura corporal / energética da voz

Para Carlos Simioni “o principal mesmo é o princípio corporal” (SIMIONI, entrevista – 2007). Na pesquisa do LUME, o treinamento corporal é fundamental. No começo, as pesquisas não incluíam a voz, pelo menos não no sentido sonoro. A voz começou a ser utilizada aproximadamente um ano e meio depois de se ter iniciado a pesquisa do treinamento energético. O treinamento desenvolvido pelo LUME tem como fim a dilatação do corpo do ator, que seu corpo abranja o espaço além dele mesmo. Mediante movimentos, o corpo cria energias que o extrapolam. A essas energias, o LUME tem dado diferentes nomenclaturas, como corpo energético, corpo vibratório, corpo fantasma e corpo santo. Cada um dos estados energéticos enuncia diferentes fases pelas quais o ator passa ou pode passar no treinamento, e que estão intimamente relacionadas com o treinamento vocal desenvolvido por Simioni. É nesses corpos que a voz se manifesta.

Carlos Simioni se pergunta como fazer para que a voz tenha uma estrutura corporal / energética em que o corpo seja aliado e não vilão do treinamento vocal. A respeito, ele menciona:

Eu pensei que tem que ter uma arquitetura corporal que permita que os atores tirem da garganta, mas coloquem a tensão em outro lugar. Eu fiquei pensando em matérias de tensão no corpo, no trabalho corporal que é que mais tensiona? É o abdômen que está sempre tensionando. Então, esse abdômen é o princípio básico da voz, do corpo (SIMIONI, entrevista – 2007).

Na construção da estrutura corporal / energética da voz, além do princípio básico de colocar a tensão no abdômen, se encontram outros princípios como: corpo com tônus muscular, ou seja,

o relaxamento total não ajuda para o trabalho do ator; corpo fora do equilíbrio, que ajuda a manter o abdômen ativado e a musculatura tonificada; enraizamento no chão, ou seja, manter os pés bem posicionados e a bacia em direção ao chão.

Um corpo organizado que parte desses princípios permite a libertação de outras áreas que estão envolvidas na produção sonora e que precisam estar flexíveis e livres, tal como a garganta, o peito e os intercostais: “isso te liberta, porque às vezes você se tensiona para se segurar, isso liberta seu peito” (SIMIONI, entrevista – 2007).

Na mesma via do corpo, Carlos afirma:

A precisão de teus movimentos no espaço ajuda muitíssimo porque você direciona a voz para onde você quer, também ajuda a dilatação do corpo, quando você dilata o corpo você o expande e é possível que a voz penetre a musculatura interna (SIMIONI, entrevista – 2007).

Precisão vem junto com um corpo organizado, enraizado, tonificado. Já a dilatação é trabalhada por Carlos por meio do treinamento energético, pelo qual a criação de diferentes corpos - energético, vibratório, fantasma e santo - permite que o ator se expanda, abra espaços e crie energia extra cotidiana, com a qual terá aberto o campo para a voz acontecer. Trabalhar o corpo não só em termos de alongamento ou resistência física, mas de estados energéticos. Eis um princípio da proposta de Carlos Simioni.

3.1.4.2 “Todo trabalho técnico de voz é o trabalho do ator antes da criação”
(SIMIONI, entrevista – 2007)

Se a inspiração fosse a mão divina, teu corpo está preparado para receber a
mão divina
(SIMIONI, entrevista – 2007).

Para Simioni, o ator funciona não só com inspiração e intuição; ele precisa de caminhos técnicos que o ajudem a canalizar sua inspiração e suas intuições. No momento da criação, ele deve estar preparado para se familiarizar com o que vier, sejam movimentos, sejam vozes.

Explica:

Quando ele não tem uma técnica o ator não segura. Você faz uma improvisação, surge uma voz maravilhosa. Primeiro, é muito difícil retomar a mesma voz, você não tem conhecimento de onde ela está. Segundo, você não consegue, mesmo que você retome, não consegue segurá-la por muito tempo, engatar as conexões, porque você está forçando (SIMIONI, entrevista – 2007).

O treinamento da voz do ator deve propiciar a construção de estruturas corporais / energéticas para retomar posteriormente o criado no momento da pesquisa e da improvisação.

Isso não quer dizer que as descobertas do trabalho desenvolvido na pesquisa técnica de preparação não possam ser levadas à cena. Muito pelo contrário, tal como Simioni aponta: “Eu vou pegando tudo o que eu tenho, porque eu treino para isso, para ter um leque de variações e possibilidades de voz. Então é possível desde essa via também: desde a técnica criar personagem” (SIMIONI, entrevista – 2007).

É importante mencionar que o trabalho técnico que Carlos propõe não leva diretamente à criação, mas serve de meio para poder sustentá-la: “Então se você tem um trabalho vocal anterior, você o esquece na criação e o que vier na criação, você tem facilidade de assimilar porque seu corpo está preparado” (SIMIONI, entrevista – 2007).

O princípio propõe ir ao encontro das muitas vozes do ator, levando em conta que, como em todo encontro, é preciso estar preparado para aceitar o que vier e, por ser arte teatral, para

poder revisitar. A fascinação de achar novas vozes só é frutífera quando elas podem ser revisitadas. O treinamento tem de visar a essa continuidade.

3.1.4.3 Preenchimento do espaço ator-espectador como contato energético

Carlos Simioni propõe que o ator, no trabalho com sua energia, manipule com a concretude da voz. A voz é concreta, ela existe, ela é onda sonora, ela sai do corpo do ator para o público, tecendo uma rede de fios. A voz não é efêmera, por um tempo ela permanece e “consegue fazer uma teia de aranha no espaço” (SIMIONI, entrevista – 2007). Esse princípio pode mudar muito a forma de se fazer os exercícios de voz, assim como as improvisações e a criação. Para construir essa teia de aranha, o ator deve ter ações vocais claras, no sentido de intensidade e direção, de tempo, som e silêncio. Propõe-se a produção vocal como uma energia que logra conectar espaços. Se o ator não treina isso, nem sempre vai chegar a fazê-lo no palco. Simioni diz a respeito:

Por que é que eu quero isso? Porque eu acho que esse espaço entre eu e o espectador, o espaço vazio, precisa ser preenchido de alguma coisa, uma das coisas já é a energia do ator, ele já é preenchido, é por isso que chama a atenção do espectador, a outra eu acho que seriam esses fios de voz que ficam pulsando no espaço (SIMIONI, entrevista – 2007).

Ao se trabalhar as energias tanto corporais como sonoras, ao criar estes fios de comunicação, o teatro aponta para ser mais humano. O ator, tanto como qualquer outro ser humano, está envolvido no mundo atual cheio de máquinas, com contatos virtuais e efêmeros. Portanto, a energia que suas vozes podem ter deve ser procurada e aprimorada.

Eu acho que cada vez mais o teatro tem que ser mais energético, nesse sentido que eu falo, porque cada vez mais o ser humano está só com as máquinas, máquinas, máquinas, e vai ser uma necessidade do ser humano ir para o teatro. Não para ver pecinha bonitinha, senão para ter esse encontro humano (SIMIONI, entrevista – 2007).

Portanto, é fundamental em todo treinamento deixar claro que se está treinando para o contato humano.

3.1.5 Considerações finais

Os princípios para o treinamento da voz do ator, propostos por Carlos Roberto Simioni, podem se sintetizar em um grande princípio: a necessidade de o ator trabalhar seu corpo e com ele seu corpo energético, suas energias. É esse o alicerce de todo o trabalho vocal, facilitando novas descobertas. Sua repetição amplia o repertório e rasga o caminho da criação, que será sempre percorrido em duas vias, treinamento-criação, criação-treinamento.

O fim de todo esse treinamento é o de estabelecer contato energético com o outro, desde uma proposta que permita penetrá-lo com a voz e atingir seu ser:

O que eu quero atingir na realidade é: eu adoraria que a minha voz limpasse o corpo do espectador, que ela atravessasse, entrasse e fizesse ele chorar sem motivo. Eu queria que a voz do ator fosse tão poderosa, que entrasse no espectador, essa onda energética, acionasse alguma coisa nele emocional que o fizesse chorar. Por que é que eu digo isso? Chorar não porque ele vai sofrer, é chorar para limpar, desconvulsionar (SIMIONI, entrevista – 2007).

Para chegar nesse estágio, Simioni acredita que o ator precisa de treino, de técnica que sustente a criação, que prepare o ator para receber a “mão divina”, para que essa mão possa atingir o espectador.

3.2 Janaina Träsel Martins

3.2.1 Formação

Janaina Träsel Martins é formada em Fonoaudiologia pelo Instituto Metodista de Educação e Cultura – IMEC de Porto Alegre, fez especialização em voz no Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica – CEFAC em Curitiba. Tem tido, tanto acadêmica como profissionalmente, experiência na área de Teatro. Realizou Mestrado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, com dissertação sobre “A Integração Corpo-Voz na Arte do Ator”. Também possui Doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia – UFBA. Sua tese trata sobre “Os princípios da ressonância vocal na ludicidade de jogos de corpo-voz para formação do ator”. Atualmente, desenvolve pesquisas no campo teatral, trabalhando como pedagoga e preparadora vocal de espetáculos teatrais, além de ter escrito vários artigos em periódicos e publicações em anais.

3.2.2 Influências

Na investigação sobre o treinamento vocal do ator e seu processo de criação, Janaina tem influências e diálogos com diferentes pessoas e áreas. Além da Fonoaudiologia, tem influência do campo da Educação Somática²¹, da Yoga e da Música. No campo teatral, suas maiores influências são de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

²¹No campo de estudos da Educação Somática integram-se as pesquisas de Wilhem Reich, José Gaiarsa, David Boadella, Alexander Lowen, Moshe Feldenkrais e Gerda Alexander.

Segundo Martins, no desenvolver de uma práxis pedagógica que trabalhe a evolução da consciência corpóreo-vocal para a criação artística, todos estes campos de estudos podem ser/estar conectados entre si, sem hierarquização, importa a busca da integração do ser humano em seus aspectos físicos-mentais-emotivos-energéticos.

3.2.3 Sobre a voz

A voz é o som da frequência vibratória da pessoa. É o eco da alma, ela é o som que ecoa nosso ser e nosso estar. Toda nossa história biográfica, cultural, social, a forma com que a gente lida com o meio ecoa na voz
(MARTINS, 2006 – entrevista).²²

Para o ator de teatro, o fato de ser a voz um eco de seu ser é fundamental, já que ele, indistintamente de seu estado anímico ou físico, tem de entrar em contato consigo para depois se oferecer, seja ao colega, seja ao público, seja ao diretor.

O ser humano que vem à tona no treinamento vocal não pode ser anulado, o preparador vocal, ator e/ou diretor, não de estar atentos à energia do trabalho diário, à história do indivíduo e sua relação com o meio.

²²Informações obtidas em entrevista feita no dia 30 de agosto de 2006, na cidade de Salvador, Bahia.

3.2.4 Princípios

3.2.4.1 Técnica vocal e organicidade corpórea

Um dos conceitos mais discutidos ao falar de treinamento vocal para o ator é a técnica. A situação fundamental é que, dependendo de como for abordado este conceito, ele vai refletir no pensamento e no trabalho de quem o utiliza.

Para entender a pesquisa de Martins, tomemos a definição de técnica que ela mesma deu ao ser entrevistada:

A técnica vocal envolve metodologias para a organização do corpo para a arte de vocalizar, baseadas em princípios anatomo-fisiológicos, energéticos, imagéticos, sensíveis e perceptivos, com objetivos de potencializar e dinamizar a energia do ator (MARTINS, 2006 - entrevista).

Essa visão integradora vem sendo uma preocupação para Martins:

Desde o princípio, uma das grandes questões que me chegaram foi justamente essa união da técnica com a organicidade corpórea. Como trabalhar a técnica vocal respeitando anatomia e fisiologia aliada à organicidade corpórea do ator (MARTINS, 2006 - entrevista).

Segundo Martins, o paradigma sobre a técnica vocal para o ator tem se transformado nos últimos anos: de uma ginástica vocal, com exercícios mecanicistas, sem conexão com o corpo, para uma técnica vocal orgânica, na qual a voz é trabalhada a partir do movimento do corpo, das sensações, das percepções, do imaginário, da criatividade. E como não ser assim? O ator, profissional criativo por excelência, há de ser tão profissional e tão criativo na sua preparação como o é na sua performance.

Quando a técnica se vê dentro da organicidade do corpo, se converte numa grande aliada. “Ao estar internalizada, a técnica vocal fará com que o impulso corpóreo-respiratório-vocal surja orgânica e espontaneamente. Assim, o ator poderá lançar-se com todo o corpo em direção ao estímulo e reagir a ele” (MARTINS, 2004, p.72). A proposta de Janaina é justamente procurar os caminhos para que no impulso o ator possa se desenvolver criativamente, tendo um corpo que responda adequadamente as suas necessidades no momento, sem se machucar, nem impossibilitar levar a cabo seu projeto corpóreo-vocal.

Busca-se um equilíbrio entre técnica e organicidade, que permita uma liberação da voz, sem correr riscos de lesões.

Na proposta da via orgânica, os exercícios de voz integram a ciência vocal à arte vocal e a expressão da voz com o corpo, com a respiração, a emoção, a mente, o impulso criativo-energético, a espontaneidade e a criatividade vocal do ator” (MARTINS, 2002, p.81).

Ao falar de orgânico, Martins se refere ao fluxo energético que envolve a totalidade do ser em seus aspectos físico-mental-emocional. A história de cada indivíduo vai deixando marcas no seu corpo, tais como: tensões musculares, inibição do fluxo respiratório, alinhamento da postura inadequado. O que faz com que o fluxo orgânico do corpo sofra desajustes que conduzem a um detrimento da qualidade vocal. Martins explica: “A preparação vocal orgânica é, então, um caminho processual para a liberação da voz, é uma re-aprendizagem, um retorno à capacidade orgânica de expressão” (MARTINS, 2003, p.153).

3.2.4.2 Singularidade do indivíduo/ator

Segundo Martins, não é possível trabalhar a voz do ator sem levar em conta quem é esse ator, esse indivíduo. Refere-se a seus hábitos, sua história cultural e biográfica, assim como a os bloqueios e limitações adquiridos durante sua vida (MARTINS, 2003, p.152, 2004, p.54).

Em outras palavras, as características do indivíduo são afetadas por vários fatores, dentre eles sua história pessoal, estado anímico, de saúde. “Assim, a abertura da voz, além de estar correlacionada com a fisiologia do trato vocal [...] está relacionada à articulação da totalidade corporal, [...] totalidade que envolve o físico, o mental, o emocional e o energético”. (MARTINS, 2004, p.37).

O ator é e está, a unidade físico-mental-emocional-energética é articulada por uma série de variantes, as quais podem facilitar a criação e preparação do ator, como também podem inibir seus processos.

Na sua articulação como artista-ser humano, o ator muda, e a preparação vocal há de se adequar às necessidades que seus estados apresentam, sejam estes do dia-a-dia, tanto como aqueles que ele tem desde há muito tempo. Na procura desta individualidade é que o ator descobre seus caminhos para aprimorar o trabalho corpóreo-vocal criativo.

É fundamental reconhecer que: “cada ator deve buscar no desvendar no seu corpo quais são as formas para dilatar e liberar a sua voz” (MARTINS, 2006 - entrevista).

Reafirmando isto, a posição de Janaina é que o preparador vocal deve estar atento às possibilidades e dificuldades que cada ator apresenta. “E aí a técnica é pessoal porque é para aquele indivíduo. Para cada pessoa você vai aplicar uma metodologia para buscar a organização daquele corpo para a arte” (MARTINS, 2006 - entrevista).

A pesquisadora aplica este princípio da singularidade do indivíduo em todos os momentos do processo criativo, e até como uma ferramenta com a qual trabalhar, sabendo que se o ator é um ator criador, com as suas individualidades pode potencializar e dinamizar sua voz ao serviço do processo criativo. Ela coloca que é “a partir dessas energias sonoras, a partir dele mesmo, a partir desse impulso sonoro que vem de dentro que se estabelece poeticamente o processo criativo” (MARTINS, 2006 - entrevista).

Deduz-se da pesquisa de Martins: nessa via de melhoramento e aprimoramento da voz, focada no indivíduo e nas suas potencialidades e musicalidades, se juntam as técnicas científicas e artísticas, para que finalmente o ator tenha a liberdade de deixar sair seus impulsos sem danificar sua saúde.

“Pina Baush diz uma coisa muito importante: não me importa o teu movimento, me importa o que te move. Eu acho isso lindo, o que te move, esse impulso que vem do interior para o exterior” (MARTINS, 2006 - entrevista). O que te move cada vez é diferente, o impulso cada vez é outro, essa é uma das riquezas do teatro.

3.2.4.3 Percepção corpóreo-vocal

No trabalho vocal, é importante a consciência de como está o foco de ressonância, como está a projeção vocal, como está a articulação, como está a respiração, como está a postura de corpo, como estão os apoios. Estes darão ao intérprete a consciência corpórea, para que possa construir novas maneiras de vocalizar (MARTINS, 2004, p.48).

Na proposta da pesquisadora, se fala de um perceber com o corpo que é vivenciar: o conhecimento, uma vez vivenciado pelo corpo, é muito mais fácil de assimilar. Vivenciar aqui não é simplesmente fazer, senão um fazer que requer de envolvimento de impressões sensoriais, pensamentos, sentimentos, lembranças (MARTINS, 2004, p.49).

Uma atriz com deficiência auditiva manifestou num treinamento de voz sua experiência, dizendo que ela conhece sua voz mais pelo que percebe dela no seu corpo que pelo que escuta. Muitas vezes os atores repetem os exercícios vocais centenas de vezes sem se perceber, sem notar as mudanças que estes produzem no seu corpo, sem gravar estas mudanças na sua musculatura, nem na sua memória. Como resultado, elas não se fazem presentes na hora de improvisar, de criar.

O corpo-voz do ator tem um fim artístico, por isso na sua preparação vocal ele precisa ter seus canais perceptivos abertos. Segundo este princípio, todo exercício de voz teria de se fazer aguçando a própria percepção sobre o movimento, com o fim de ampliar as possibilidades criativas do ator, desde a percepção de sua organicidade. O treinamento “é uma memorização corporal de novas possibilidades vocais, em uma unidade mente-corpo-percepção”, com objetivos artísticos (MARTINS, 2004, p.49).

Como chegar a novas possibilidades, e depois disso, como memorizá-las? Martins responde:

Para que se efetue esta disponibilização vocal que a técnica ativará são necessários o treino e a repetição. De acordo com a repetição sistemática da técnica vocal, vai ocorrendo a internalização de seus princípios. É na repetição que, como enfatiza Feldenkrais, vão se estabelecendo conexões neurais que, quanto mais usadas, mais reforçadas” (MARTINS, 2004, p.49).

A repetição, segundo Martins, possibilita a interiorização de princípios, tendo o cuidado de que esta repetição não passe a ser ginástica vocal mecânica, mas que seja dada pela vivência corporal. O trabalho corpóreo-vocal amplia as capacidades de percepção sensitivas e energéticas, desenvolvendo novas possibilidades poéticas.

3.2.4.4 Ator como criador

Por que o ator é criador? “o ator criador traz sua musicalidade sonora nas suas propostas de criação e o diretor vai ajudando a recriar poeticamente isso, trazendo para a poesia da arte, é um diálogo que está sempre se recriando” (MARTINS, 2006 - entrevista).

Observa-se que o ator já tem sua energia e musicalidade, e as coloca para serem aprofundadas poeticamente no decorrer do processo.

Do ponto de vista desse princípio, a tarefa do diretor e/ou preparador vocal não é só a de pedir certa voz para o ator, nem lançá-lo em um vazio pedindo para improvisar diferentes vozes, senão preparar o caminho, os procedimentos apoiados em princípios claros, para que ele se veja na liberdade e na possibilidade de liberar a voz, a partir de sua energia e musicalidade. No processo, produz-se uma gama maior de possibilidades, além de que, o ator, ao estar trabalhando com uma percepção corpóreo-vocal aguçada, como se falou na seção anterior, vai poder acessar sempre que quiser aqueles registros.

3.2.4.5 Corpo como dinamizador da ação vocal

Janaina liga o corpo como dinamizador da ação vocal à saúde fisiológica do ator. Nesse sentido, é fundamental entender o que é ação vocal para ela: “ação vocal é o movimento do som que corporifica a ação verbal, em uma variedade de tonalidades e intencionalidades. A voz preenche a palavra de melodias, tons, intensidades, ritmos e ressonâncias sonoras.” (MARTINS, 2006, p.185).

Para chegar à ação vocal, o ator precisa de um corpo organizado, a percepção de como a organização está acontecendo, entendendo-se o corpo como concretude física e como objeto/sujeito artístico. Esses dois planos devem trabalhar em parceria. A organização de que se fala envolve o corpo físico e o corpo artístico, sendo que a união é fundamental na diferenciação entre simplesmente falar ou emitir um som e a ação vocal poética.

Martins afirma: “O movimento corporal dinamiza o movimento vocal. Trata-se de um trabalho sobre o físico para corporificar as palavras do texto do ator” (MARTINS, 2004, p.45). Acrescente-se: também para corporificar sons não necessariamente estruturados em palavras. A ação física apóia a ação sonora de onde nasce a ação verbal, que sustenta a palavra.

3.2.4.6 Voz no movimento do jogo.

O teatro é ação. A voz, portanto, deve também sê-lo. O jogo é uma estratégia para treinar a voz em ação.

Para Martins, é fundamental que o treinamento e criação vocal do ator estejam imersos dentro de um ambiente de jogo, o que permite ao ator se engajar organicamente nas suas propostas, sem temor a julgamentos externos nem próprios.

É claro que o ator deve se envolver no treinamento, ele deve estar entregue àquilo que faz e o jogo é um possibilitador disso, segundo Martins: “O jogo acontece quando a pessoa se entrega na pesquisa, quando ela não tem medo de se arriscar a novas possibilidades de movimento vocal-corpóreo” (MARTINS, 2006 - entrevista). O trabalho corpóreo-vocal mediado pelo jogo integra praticamente todos os princípios acolhidos na proposta de Martins.

Para Janaina, o jogo associado a um trabalho corporal intenso promove a organicidade da voz. A chave é descobrir a relação da técnica vocal no movimento do corpo cênico, tendo o jogo como facilitador (MARTINS, 2006 - entrevista). Ressalta-se a idéia de trabalho corporal intenso, no sentido de que o jogo há de se fazer com total engajamento do corpo físico-artístico.

A volta da voz a uma liberdade criativa deve passar pelo jogo, já que ele estimula a liberdade, a qual é fundamental no processo de busca da organicidade vocal (MARTINS, 2003, p.153). É no jogo que o indivíduo se engaja e se deixa atuar, dois componentes fundamentais no trabalho vocal.

3.2.4.7 Voz como energia sonora – Composição das atmosferas sonoras da cena

A voz é energia sonora, é frequência vibratória que preenche o texto com alturas, intensidades, ritmos, melodias. Estas qualidades da voz compõem atmosferas sonoras para as cenas e promovem com que o imaginário do espectador seja ativado também pela sensibilidade sonora (MARTINS, 2006 - entrevista).

Entende-se que a voz dá vida ao texto teatral. A voz é som: som é vibração. Sendo assim, a voz modifica o ambiente, criando uma atmosfera que atinge o espectador fisicamente e energeticamente, e, em alguns casos - sendo o desejado - imageticamente.

A preparação vocal do ator se faz levando em conta que sua voz é capaz de modificar o ambiente, atingir o outro, ela “instiga o espectador à sensibilização sonoro-cinestésica” (MARTINS, 2004, p.107).

Janaína propõe que o ator seja um criador de atmosferas sonoras. Referindo-se à energia que a voz tem e pode transmitir, ela propõe que o ator deve “[...] criar uma atmosfera sonora, uma energia sonora que dinamize imagens, impressões e sensações para a cena [...] [As palavras devem ser valorizadas tanto por seu significado como pela energia que possuem] A voz tem a capacidade de atingir a escuta do espectador menos pelo que possui de racional na mensagem textual e mais pelas sonoridades que a constituem” (MARTINS, 2004, p.148).

Para criar as atmosferas sonoras, o ator tem de trabalhar com a energia e a sonoridade, seja na linguagem falada, cantada, ou na sonoplastia da cena. É importante perceber o poder sensorial que envolve as frequências vibratórias sonoras. Ser capaz de se dilatar para que elas possam atingir seus colegas e os espectadores, para que seu corpo artístico seja capaz de chegar até os outros em forma de vibrações.

3.2.4.8 Unificação da preparação e da criação vocal

Nos princípios anteriores, se falou de preparação e processo criativo. É evidente que a maioria dos processos criativos implica numa preparação mais simples ou mais complexa. Para Martins, essa preparação não está separada da criação. Ela propõe que “tudo é movimento criativo, a preparação ela é por si só uma criação. Um dos objetivos iniciais para a pessoa que trabalha com voz, é pensar na preparação para a criação” (MARTINS, 2006 - entrevista).

Ao encarar a preparação vocal, o preparador, diretor ou ator, não pode se esquecer de que está imerso no teatro, que todo exercício que o ator fizer deve ser permeado pela criatividade e que toda resultante pode formar parte do fato teatral.

Tanto como o corpo do ator é ao mesmo tempo corpo físico e artístico, a preparação é ao mesmo tempo preparação física e artística.

3.2.5 Considerações finais

Percorrendo-se diversos princípios identificados na proposta de Janaina Martins, se pode dizer que: “[...] é um trabalho de pesquisa que integra a expressividade da voz às ações orgânicas do corpo, conduzindo o ator à criação artístico-vocal” (MARTINS, 2003, p.153). A criação artístico-vocal atua conjuntamente com a preparação, cujo objetivo é “...extrair do intérprete sua capacidade para compreender o processo de criação artística e não sobrecarregá-lo passivamente com técnicas. Trata-se de desenvolver a inteligência própria do corpo-voz de criar” (MARTINS, 2004, p.50).

Foram identificados em Martins vários princípios norteadores de seu trabalho. No entanto, como ela afirma, “no trabalho vocal existem princípios em comum, mas os caminhos metodológicos cada um de nós vai recriar, de acordo com as necessidades do ator com quem se está trabalhando” (MARTINS, 2006 - entrevista).

3.3 Isabel Setti

3.3.1 Formação

Isabel Setti, atriz formada pela Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo, é diretora e pedagoga na área de Voz e Interpretação. Atualmente, ministra a disciplina de “Voz e Expressão Verbal” na Escola de Arte Dramática da ECA/USP.

3.3.2 Influências

Inicialmente, muitas das influências de Isabel Setti vieram da EAD, escola na qual se formou. Ela lembra as vozes potentes, redondas e encorpadas, trabalhadas por Mylene Pacheco, professora de voz nessa época. Também menciona o professor Odavlas Petti, com quem começou desenvolver o trabalho de lógica de texto e compreendeu “a absoluta necessidade de refinamento da percepção sensorial e a importância, para o palco, do ‘sex appeal’, como ele gostava de dizer, olhares que tornaram possíveis tantas derivações” (SETTI, 2006 – entrevista).²³

De sua formação em História traz experiências da leitura ideológica, sua compreensão e as conexões que podem ser estabelecidas entre esta, o sujeito e seu tempo. A dança trouxe para Setti o rigor, a relação e leitura com e do espaço, a consciência do corpo e sua possibilidade de transformação. Aqui aparecem nomes como Ricardo Ordóñez, Sylvie Lagache, Sônia Mata, Mariana Muniz e treinamentos como o Tai Chi Chuan.

²³Entrevista realizada no dia 28 de novembro de 2006, na cidade de São Paulo, SP.

Isabel aponta três contatos com pessoas que a influenciaram muito: o encontro com H.J.Koellreuter, Carlos Kater e Theophil Maier. Outro momento marcante para sua pesquisa foi a vinda ao Brasil de Kazuo Ono e sua proposta: “O poder do silêncio expressivo. O homem íntegro: presença, ação cênica, espaço, tempo. Consciência da morte como possibilidade imediata. Expressão do ato de não resistir” (SETTI, 2006 – entrevista).

A música popular brasileira se destaca como uma das importantes influências de Setti: “seus temas, seus ritmos, suas personagens e em sua conexão com o público. Sobretudo, sua capacidade de tocar e deixar-se tocar, a um tempo refletindo e ajudando a constituir a “alma brasileira” (SETTI, 2006 – entrevista). Finalmente, ela aponta seus alunos em sala de aula e ensaio, pois é com eles que compartilha e é cúmplice de muitas descobertas.

3.3.3 Sobre a voz

Voz é o campo de compartilhamento da experiência, matéria viva da relação com o outro. Caminho que se constrói pela necessidade, pela urgência do que preciso comunicar. E pelo modo como me estruturei para expressá-lo (SETTI, 2006 – entrevista).

A elaboração expressiva do ator apóia-se na percepção e amadurecimento da integração entre cabeça, coração e sexo na voz. Traduzidos por Setti como mente, afetos e sensações. Ela aponta:

Se a voz está concentrada em um destes planos é você que está lá, não ela apenas. Se ela é só coração, a pessoa está ensimesmada, difícil desejar e conquistar projeção. Se ela é só cabeça, são os nervos, a agitação da pessoa que se evidenciam. Se é só sexo, ela não tem organização e objetivo. Uma relação entre o brilho do pensamento vivo, o calor do coração e a vitalidade do sexo. Esta é a química da palavra (SETTI, entrevista – 2006).

A voz é fruto do equilíbrio entre diferentes formas de apreensão do mundo, desejos e vontades e da organização do indivíduo para responder à complexidade dos estímulos.

3.3.4 Princípios

3.3.4.1 Integração no trabalho do ator

A pesquisa de Isabel é norteadada pelo pensamento de que existe uma conexão entre as manifestações e as características de cada ser humano. Assim ela expressa:

Considero da maior importância insistir na percepção do indivíduo de que ele é uma estrutura organizada e que a liberação de sua expressividade virá do amaciamento, da articulação, do fluir contínuo das informações que o modificam e o constituem (SETTI, entrevista – 2006).

Setti propõe uma discussão sobre o ensino de teatro nas escolas e universidades, que ainda se estruturam de tal forma que as disciplinas desenvolvidas têm pouca ligação umas com as outras, quando não uma relação fictícia. Isto se torna um problema quando o ator começa a desenvolver trabalhos teatrais em que seu desempenho exige integridade psicofísica.

Sua proposta é a de um trabalho que vincule os recursos psicofísicos do ator de modo que o aprimoramento de um deles ilumine e ecoe nos outros. Por exemplo: o corpo na voz. Desse ponto de vista, o treinamento vocal não pode estar baseado em exercícios que trabalhem apenas com emissões vocais e ignorem outros recursos e relações. Assim também:

Não se pode pensar corpo, ou voz, desvinculando-os do espaço onde se movem e a que dão forma. E, portanto, dos objetivos das ações e da infinidade de alterações e reacomodações a que o indivíduo está sujeito quando interage (SETTI, entrevista – 2006).

3.3.4.2 O ator, um indivíduo

A partir desse princípio, destacam-se dois pontos: o posicionamento do ator como indivíduo que, ao manifestar-se, constrói e ocupa seu lugar no mundo e o reconhecimento de sua necessidade de expressão na relação com seu ponto de vista no momento da ação.

Para Isabel, o trabalho dos recursos vocais do ator está intimamente ligado ao trabalho do indivíduo que se disponibiliza para a ação, e a seu modo de orientar-se no espaço e no jogo das relações. O olhar está no sujeito e em como ele se articula para a expressão.

O que me interessa é a dilatação, não da voz do cidadão, mas do cidadão mesmo, que, estando dilatado, vivo, articulado, certamente conseguirá posicionar-se no mundo e expressar-se ocupando o seu lugar. Quando pensamos em atuação orgânica, em manifestação integral do intérprete em relação a seus objetivos, não pode haver esta fissura entre uma voz bem colocada e um ator em desconforto (SETTI, entrevista – 2006).

Busca-se a integração do intérprete com a poética de cada dia: “o reconhecimento de qual é a linguagem que o expressa naquele momento. Em outro momento, a experiência será outra e assim também o modo de comunicá-la” (SETTI, entrevista – 2006). Aqui Setti reconhece que o ator não é sempre o mesmo, suas necessidades variam com o tempo, sua voz está em constante mudança, tanto como ele o está. Não existe, portanto, um treinamento padrão que funcione sempre para um ator e muito menos que funcione para todos os atores.

3.3.4.3 Palavra, silêncio e escuta

Uma palavra, se te pertence, se é tocada por tua história, revela aspectos de tua trajetória, ela não precisa de uma carga expressiva estetizada. A poesia

está nesta intimidade com a palavra. Se eu me comprometer com aquilo que estou dizendo, se minha fala evidenciar sua raiz em minha experiência, basta dizer, deixar a palavra soar livre (SETTI, entrevista – 2006).

A palavra no teatro, para Isabel Setti, precisa conectar-se com a necessidade, com a urgência daquele que a experimenta, fazendo dela sua ponte até o outro. Assim, sua emissão é um ato pleno e não a repetição mecanizada ou estetizada de uma sonoridade que já perdeu seu sentido, sua vitalidade, sua força. Se, no cotidiano, a mecanização da fala vai dando conta de nossas tarefas também mecanizadas, a palavra poética tem a função de acordar significados e imagens, abrindo-se para a experiência daquele que a recebe.

A experiência do silêncio terá um papel fundamental no exercício da fala poética. Para roubá-la da banalização cotidiana e para constituir o campo de experiência comum com o outro será preciso que o ator desenvolva uma escuta interna que se dá em outro tempo que aquele experimentado em nossos afazeres. “Deixar que ressoe em si o próprio silêncio, o próprio vazio, para conhecer de novo o que parecia conhecido” (SETTI, entrevista – 2006).

Isabel expõe:

Penso que para alcançar potência em minha expressão preciso ser todo ouvidos. Escuta de minha própria necessidade, escuta de todo o entorno e escuta da escuta do outro. Ele está comigo enquanto falo? Estou fazendo sentido para ele? O campo de atenção se constituiu? (SETTI, entrevista – 2006).

Ao falar, o ator tem a possibilidade de experimentar com os sentidos tanto na sonoridade quanto no silêncio gerado pela comunicação. Isto supõe a constituição de um tempo poético. Supõe comunhão.

Se, ao falar, eu acordo tua atenção, recebo-a e me deixo transformar por ela, então sei como dizer o que escolho dizer, porque estamos juntos, porque construímos juntos o presente. Quando falamos deste modo, as conexões vão

fazendo grande sentido e nos sentimos vivos. Há palavra, há pausa, há silêncio tecendo o ato de comunicação (SETTI, entrevista – 2006).

A preparação vocal do ator deve incluir o exercício constante, o refinamento da escuta, pois processo vocal não é só emissão, é ação. Uma voz produzida em escuta provoca respostas. Provoca o imaginário do outro, pois “aquele que fala está a serviço daquele que escuta, acordando percepções latentes” (SETTI, entrevista – 2006).

Este ator não determina significados. Exercita-os, expandindo seu campo. Não conhece as respostas. Faz nascerem as perguntas.

3.3.4.4 Apoio

Setti propõe que o ator na articulação vocal conte com o apoio de sua estrutura física organizada, de sua relação viva com o espaço, da objetividade do que quer ser dito, sem ignorar o apoio no outro, parceiro cênico ou platéia. Esses quatro apoios acontecem simultaneamente:

Não tem um anterior ao outro: eu me enraízo, penetro nesse chão, consciente da estrutura do meu corpo, abro meus espaços, consciente de pertencer ao espaço que envolve a todos, mergulho no olho de quem escolho como apoio, conecto com meu coração, com meu desejo de dizer, e tudo isso resultará numa sonoridade que já não pertence apenas a mim (SETTI, entrevista – 2006).

Para Setti, o corpo do ator precisa estar presente, enraizado, com o peso entregue ao chão e ao mesmo tempo conectado com o espaço. Isso permitirá o equilíbrio energético que sustentará a organização da ossatura e da musculatura. Por outro lado, o contato que o ator estabelece com o outro incentiva a criação desse universo do “entre” do qual Setti fala, o espaço da criação. O que ocorre entre o ator e o espectador, o ato poético. Finalmente, a emissão vocal estará carregada com o desejo que move, que dá corpo à sonoridade.

Se esses quatro apoios estiverem presentes no treinamento vocal, os exercícios que o ator realizar estarão sempre vinculados ao ato criativo, à organicidade da expressão. Mesmo quando seu objetivo seja aprimorar e potencializar a voz, o processo desencadeará a dilatação dos sentidos, da presença e da experiência.

3.3.4.5 Voz como passagem

A voz não é estática, não nasce em um ponto e termina em outro. Ela acontece na passagem pelo ator. Setti explica:

É como se o ator fosse o amplificador de uma sonoridade que ele percebeu, deixou que o percorresse emprestando vibrações e ressonâncias para ampliar seu corpo de forma a fazê-la audível para todos e seguisse seu caminho retornando à latência: é um fluxo energético. É movimento, é passagem, é devir (SETTI, entrevista – 2006).

Se é de movimento que se trata, se é a fluidez que favorece a produção dos sons, se o que se quer é um amplificador sensível e potente; um corpo tenso, com bloqueios musculares, evidentemente interromperá os fluxos sonoros. Um corpo livre favorecerá os caminhos e contornos invisíveis do som.

3.3.5 Considerações finais

Para Isabel, o treinamento vocal do ator deve ser feito com indivíduos claramente identificáveis no coletivo a que pertencem e não com uma massa de pessoas. Se desloca a preocupação na voz à preocupação no sujeito. O trabalho é pessoal, mesmo e até porque acontece no coletivo.

Sua pesquisa foca a voz como um fluxo de energia que percorre o indivíduo, tocando o outro, com apoio do outro, respeitando o tempo necessário para a construção de imagens, para o reconhecimento das sensações, para a produção de sentido por parte de quem realiza e de quem é envolvido pela energia sonora. Nessa via, Setti diz: “Tudo o que eu construo é para compreender o que é que se passa entre o sujeito que fala e o sujeito que escuta, e de que maneira a poesia se instaura entre os dois” (SETTI, entrevista – 2006).

Assim, o ato comunicativo não acontece no sujeito, mas no espaço entre aquele que fala e aquele que escuta. Portanto, na constituição de um campo comum da experiência, campo fértil para as alterações que vão modificando e resignificando palavras e idéias.

3.4 Lucia Helena da Cunha Gayotto

3.4.1 Formação

Lucia Gayotto é fonoaudióloga, mestre em Distúrbios da Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com Especialização em Voz pelo Conselho Federal de Fonoaudiologia. Publicou, em 2002, o livro “Voz – Partitura da Ação”, baseado em sua dissertação de mestrado, além de diversos capítulos em livros e artigos em periódicos. É docente na área de fonoaudiologia e teatro. Faz preparação vocal para diferentes grupos e profissionais independentes de teatro, assim como também tem trabalhado como atriz.

3.4.2 Influências

Na sua busca pelo aprimoramento da voz do ator, embora fonoaudióloga, Lucia Gayotto teve influências do teatro. Ela menciona Stanislavski e Eugênio Barba, como mestres que a instigaram a pesquisar a voz no teatro.

A respeito da dança, Gayotto observou que uma de suas grandes influências foi o trabalho de Rudolph Laban²⁴. Apesar de não seguir exatamente seu método, o considera uma espécie de guia.

Lucia Gayotto diz a respeito de suas influências:

Stanislavski, Zé Celso, Barba, Laban, obviamente as coisas que Grotowski fala, eu não uso treinamento grotowskiano, mas eu uso os pressupostos

²⁴ Rudolph von Laban: Dançarino, coreógrafo, teórico da dança e educador eslovaco. Estudou e sistematizou a linguagem da dança em diferentes aspectos, criação, notação, educação. No Brasil é publicado em português seu livro “*Domínio do Movimento*.” Pela Editora Summus.

teóricos dele, adoro o que Artaud fala da linguagem, acho que é super inspirador (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

Pode-se ver como um pesquisador pode ter diferentes influências e em diferentes níveis: prático, filosófico, teórico e até emocional, e como tudo isso vai deixando marcas no trabalho que ele desenvolve, sem tirar a originalidade da sua pesquisa e deixando até a dúvida de onde veio cada coisa. A respeito Gayotto observa: “Daí eu digo que não sei mais que sou eu e que são os outros” (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

3.4.3 Sobre a voz

Para Gayotto a voz expressa o ser humano: “A voz é um veículo fortíssimo de expressão, tradutor de quem é a pessoa, um dos tradutores de quem é essa pessoa, de que bagagem estrutural ela traz, de que história. Revela muito dos desejos” (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

No seu trabalho vocal, Lucia Gayotto tem fortemente presente a noção de ser humano como um ser “desejante”: “Eu acho que a voz porta um passado, porta um presente e porta um devir. No momento em que você manifesta o que você diz, você sempre porta um desejo e o desejo está relacionado com o que pode vir a ser” (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

A voz tem um poder emissivo/expressivo (GAYOTTO, 2005, p.401), portanto, quem trabalha a voz do ator, não pode esquecer este poder. Qual então a proposta de Lucia Gayotto para o treinamento vocal do ator? Por um lado, um trabalho mais focado no nível emissivo, destinado a que o ator tenha uma voz clara, com boa projeção e saúde vocal, para chegar ao que ela chama de “voz cênica”: “Se uma pessoa é bem clara, se ela é ouvida, estamos pelo menos chegando no ponto zero de onde ela tem que partir, ou seja, você está trabalhando no negativo, está trabalhando onde a pessoa tem que chegar” (GAYOTTO, 2006 - entrevista)

Por outro lado e antes de chegar ao trabalho com o poder expressivo, ela propõe mais duas práticas que se referem ao aquecimento vocal pré-cênico e à manutenção da voz do ator, as quais não estão desvinculadas do trabalho expressivo ou por assim chamar, artístico. Gayotto explica:

Tem um trabalho que é muito mais pautado na estética de uma voz cênica e um que é mais pautado na criação de uma voz da personagem. Podem ir juntos [...] Depois vem o trabalho artístico propriamente dito que tem a ver com direção interpretativa e com pesquisa de uma voz para aquele projeto de teatro (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

3.4.4 Princípios

3.4.4.1 A voz no tempo

Gayotto propõe que a prática de qualquer exercício dirigido à melhora da voz do ator, tanto no âmbito emissivo como expressivo, deve levar em conta os tempos: passado, presente e futuro. Alguns problemas que o ator traz podem estar relacionados não a seu presente senão a sua história, ou, pelo contrário, referem-se aos seus desejos e inclusive às suas ansiedades pelo que está por vir.

Uma inquietação no meu trabalho é não pautar a voz no campo só do presente, sem relacioná-la com o passado e com esse devir. As pessoas muitas vezes percebem a voz como uma estética da qualidade do que se faz no momento da emissão, e não da relação com o pré-expressivo, com o pós-expressivo e como isso se conecta (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

O ator há de saber que seus processos estão conectados no tempo. Ele precisa se posicionar no tempo para saber o que é que ele traz e o que é que ele espera e deseja.

3.4.4.2 As camadas constitutivas da voz

As camadas são diferentes campos relacionados com a voz, os quais se superpõem, sendo que cada um destes se conforma como um todo. Gayotto coloca como exemplo de camadas a composição do corpo físico, a música (melodia, acento e ritmo), os recursos vocais (volume, articulação, ressonância, ênfases, entonação), entre outras. (GAYOTTO, 2005, p.401).

Não é possível realizar um trabalho de treinamento vocal pensando que a voz é um grande bloco constituído por uma peça só. Muito pelo contrário, ela é uma estrutura constituída por muitas peças.

A vantagem de trabalhar sob esse princípio, é que tanto no desenvolvimento do poder emissor quanto do expressivo, o preparador vocal, o pedagogo, o diretor ou o ator têm vários pontos nos quais focar sua atenção e vários caminhos iniciais para a prática, sendo que todos merecem ser percorridos.

Na prática teatral, muitas vezes se tenta abranger a voz como algo já constituído. Porém, sob este princípio, a voz é passível de ser manipulada, enfatizando suas relações específicas com campos específicos, como por exemplo, a música. Mesmo quando o foco está no campo musical, o ator aprimora outras camadas de sua voz como consequência. A especificidade simplesmente permite ao ator ter um foco de pesquisa, o que não implica em que outras camadas sejam abandonadas.

Do ponto de vista da força expressiva o ator conta com mais possibilidades para a criação. Por exemplo, no caso da criação de uma personagem, o ator pode começar a busca da sua voz

através das diferentes camadas, tais como o corpo, a musicalidade, o estado psíquico ou as intenções. Como afirma Gayotto, partindo das camadas constitutivas “[...] chegaríamos na história da vida da pessoa: vasta teia orgânica-afetiva-cultural-social que, gradativamente, nos aproxima do sujeito, de suas condições subjetivas” (GAYOTTO, 2005, p.402).

A vastidão orgânica-afetiva-cultural-social que o ator traz influi no trabalho de aprimoramento de sua voz no campo emissivo/expressivo, já que para ele será mais fácil trabalhar primeiro com algumas camadas diretamente do que com outras, que virão por consequência e/ou posteriormente.

3.4.4.3 A ação vocal

No seu livro “Voz Partitura da Ação”, Gayotto desenvolve um trabalho teórico e prático ao redor do princípio da ação vocal. Ela a conceitua da seguinte forma: “Ouvir a dimensão criadora da voz do ator é um deixar-se afetar por uma **ação vocal** que se constitui, a um só tempo, de **recursos vocais** e de **forças vitais**” (GAYOTTO, 2002, p.20, negrito do autor). Entendam-se os primeiros como tudo aquilo que se dispõe para falar e as forças vitais como aquelas que permitem a expansão da vida. No caso da voz as que fazem com que a voz seja instigada por afetos, vontades e desejos (GAYOTTO, 2002, p.20-21).

Segundo Gayotto, o princípio da ação vocal deve permear todas as práticas do ator, tanto de treinamento como criativo-expressivas, abarcando também as diferentes camadas da voz.

Por um lado, é preciso trabalhar a voz do ator considerando que ela se constitui de diferentes partes, e por outro, no trabalho de cada uma de estas partes deve existir uma ação. Isto porque

“pensando em teatro ou não, a voz tem que ter ação, se ela tem ação ela tem saúde, se ela não tem ação ela não tem saúde” (GAYOTTO, 2006 - entrevista).

O trabalho sob o princípio da ação vocal não pode ser esporádico, ou emergente na criação de um personagem em determinada peça já que:

Para que isto não se torne uma experiência isolada e sim parte da preparação do ator, é preciso que se pratique à luz destas trajetórias e que a ação vocal, em suas partituras diversas, apareça como uma urgência de processo, nos ensaios sempre [...] É vital preparar o ator tendo em vista este pressuposto: a voz deve ser sempre atualizada para ser expressa!” (GAYOTTO, 2004, p.112).

Colocar o princípio da ação vocal em todos os âmbitos de trabalho do ator possibilita que sua emissão sonora se atualize a cada vez, já que se trabalha sobre uma emissão baseada em ações e não em padrões sonoros. “A voz e o corpo são sempre expressos em cena [e no treinamento] como necessidade de ação” (GAYOTTO, 2004, p.110).

Conclui-se que mesmo repetindo um exercício, a ação vocal possibilita que sua realização não seja mecânica, o qual provavelmente não traria muito benefício para o ator.

A ação vocal é a união entre o corpo e seus desejos e necessidades expressivas, onde se cria um diálogo entre o físico e o artístico.

3.4.4.4 O corpo vocal

“**Corpo vocal** – Trata das conexões da voz com o CORPO” (GAYOTTO, 2005, p.402, negrito do autor). Lucia Gayotto afirma um princípio comum no âmbito das pesquisas teatrais: a indissociabilidade da voz e do corpo.

Para Gayotto:

A necessidade de atrelar as práticas vocais a práticas do corpo, em meu trabalho de preparação de atores, vem crescendo e considero, especialmente quando o assunto é expressão, que a voz só é incorporada, como o próprio nome diz, quando experimentada em comunhão com a ação do corpo (GAYOTTO, 2004, p.113).

Seria necessário que todo treinamento e prática teatral percorresse um caminho de mão dupla, do corpo para a voz e da voz para o corpo. “O pressuposto é que a voz, imbricada ao/no corpo, é corpo vocal, o que nos leva a estudá-la, repensar sobre seus universos e conexões, apreciá-la e incorporá-la como tal” (GAYOTTO, 2005, p.403).

O princípio do corpo vocal permite “investigar as implicações das posturas corporais na voz, na consciência e no preparo de movimentos da voz” (GAYOTTO, 2005, p.403).

Não seriam recomendáveis, portanto, aquelas práticas vocais que em todas suas variantes exigem dele uma postura física fixa, dita como a ideal. Nesse sentido, as conexões da voz com o corpo ficariam limitadas a poucas variantes e o ator precisa conhecer, aprimorar e criar sua voz em diferentes posturas e movimentos, para o qual é fundamental o corpo vocal, as diferentes conexões que o corpo faz com a voz em ação.

3.4.4.5 Dinâmicas de movimento da voz

Para Lucia Gayotto, “a necessidade de pesquisar a voz como propulsora da expressão e da criação apontou para esta vertente do trabalho: para investigação da matéria sonora e de seus movimentos” (GAYOTTO, 2005, p.403).

As dinâmicas de movimento da voz, mais do que um princípio, constituem-se em um conceito relacionado aos princípios antes mencionados: a voz no tempo, as camadas constitutivas da voz, a ação vocal e o corpo vocal: “A idéia desse conceito é que a sonoridade seja trabalhada como potência expressiva, em suas dinâmicas corporais e afetivas” (GAYOTTO, 2005, p.404).

Para o desenvolvimento das dinâmicas de movimento da voz, Lucia Gayotto parte de três caminhos: estados psicofísicos, dinâmicas de movimento de Rudolf Laban e termos descritivos de Behlau e Pontes, assim como de Boone (GAYOTTO, 2005, p. 404).

Os estados psicofísicos, segundo Gayotto, podem servir para delimitar faixas de percepção e de estudo (GAYOTTO, 2005, p.404). No caso do teatro, podem dar uma chave sobre o estado da personagem, suas sensações e sentimentos.

Mesmo existindo diferentes modos de expressão de cada estado, Gayotto os divide em dois grupos: estados de expansão e estados de retração. Os estados expressos como manifestações vocais, podem ser combinados com as dinâmicas de movimento de Rudolf Laban.

Em Laban temos os elementos do movimento forte e leve, flexível e direto, rápido e lento, contínuo e entrecortado, os quais se constituem nos fatores do movimento energia, espaço, tempo e fluência respectivamente. (GAYOTTO, 2005, p.405). Gayotto transpõe esses elementos e fatores, originalmente utilizados com o movimento corporal, para o campo da voz, relacionando-os ao mesmo tempo com os estados psicofísicos, já que “uma dinâmica vocal pode alterar um estado” (GAYOTTO, 2005, p.406).

Indo além, Gayotto empresta de Laban o conceito de ação²⁵ propondo que “essas ações encaminham o trabalho com as dinâmicas de voz e seus estados psicofísicos, e conduzem o trabalho para que seja, ao mesmo tempo corporal e vocal” (GAYOTTO, 2005, p.406).

Também se propõe uma pesquisa fonêmica sobre as dinâmicas de movimento das consoantes (GAYOTTO, 2005, p.406), inspirada no trabalho de Irina Promptova²⁶, que grosso modo, diz que “ao serem emitidas, as palavras apontam para características de movimento e isso influi em suas qualidades articulatórias” (GAYOTTO, 2005, p.407). Em outras palavras, pode-se dizer que muitas vezes os fonemas das palavras produzem em quem os emite ou os escuta uma sensação relacionada com o significado que essa palavra tem, relação não obrigatória.

Entende-se, segundo Gayotto, que:

O cruzamento entre os estados psicofísicos e as dinâmicas de movimento de Laban fornece meios para que a voz seja experimentada à luz dos estados afetivos, como potência de movimento e como ação vocal, seja pelas dinâmicas de Laban e suas ações ou pela pesquisa fonêmica vista (GAYOTTO, 2005, p.407).

Por último, temos os termos descritivos, que definem os traços de uma voz, relacionados por Gayotto às categorias de movimento de Laban: energia, espaço, tempo e, ao mesmo tempo, encaixados nos recursos da voz.

Segundo Gayotto:

[...] ao tomar contato com as potencialidades de sua voz, experimentando os encaminhamentos sonoros que os termos designam, o sujeito se sente dirigido, encaminhado por eles, reconhece seus caminhos, pode retornar, refazer e criar novos.” (GAYOTTO, 2005, p.408).

²⁵ “Laban (1978) nomeou de AÇÕES a combinação dos elementos que constituem os fatores de movimento, por exemplo: um movimento LEVE, FLEXÍVEL e LENTO traz a ação de FLUTUAR.” (GAYOTTO, 2005, p.406).

²⁶ Irina Promptova: preparadora vocal do Teatro de Arte de Moscou.

As dinâmicas de movimento da voz propõem para o ator explorar sua expressividade partindo de elementos específicos, ajudando-o na sua criatividade, e não somente jogando-o à improvisação livre, sem que, paradoxalmente, perca liberdade.

A ligação das práticas emissivo/expressivas a elementos específicos como são as dinâmicas da voz, abre um leque de possibilidades para o ator, sendo que o fato de existirem termos específicos ligados a sua prática de improvisação facilita a recuperação do caminho de suas descobertas. Fato fundamental no teatro, onde o ator na sua prática há de evitar a repetição de padrões e, pelo contrário, privilegiar a construção de caminhos que podem ser percorridos recriando-os e não repetindo-os.

3.4.5 Considerações finais

Os princípios que regem a prática e pesquisa profissional de Lúcia Gayotto, estão construídos sobre uma base unificadora: as camadas constitutivas da voz.

Se a voz é constituída de varias camadas, tanto como o corpo, se faz necessário que o treinamento vocal e o trabalho expressivo levem em conta o todo e suas partes. Não significa que a ação vocal deva estar acompanhada de grandes movimentos, nem que todo movimento deva ter um som; mas, que toda ação vocal deva incorporar os impulsos corporais.

Por outro lado, temos a voz no tempo, como um fenômeno produzido por um indivíduo que carrega uma história, que tem um presente e que tem desejos, que tem um porvir sendo que isso tem um reflexo na sua emissão sonora. Não é possível ver o ator só no seu presente, porque seu próprio corpo diz muito do que ele traz e do que espera: se o corpo está conectado

com a voz, não seria possível trabalhar só com o presente, senão também com o sujeito no tempo.

Ressalta-se a importância que Gayotto dá aos princípios de ação vocal e corpo vocal, os quais supõem a presença de uma parceria entre recursos físicos e forças vitais, entre o que o corpo vocal tem e pode desenvolver e o que move o indivíduo, seus desejos e vontades.

Finalmente, a aplicação dos princípios nas dinâmicas da voz, proposta que permite ao ator improvisar tendo um conhecimento perceptivo do trabalho vocal que desenvolve, e abrindo seus horizontes possíveis de pesquisa.

3.5 Marlene Fortuna

3.5.1 Formação

Marlene Fortuna é formada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero de São Paulo, possui especialização em Estruturas Estéticas pela Universidade de Guarulhos, mestrado com a dissertação “A Poética da Expressão Oral no Teatro - O ator um jogador” e doutorado com a tese “Dioniso no Teatro - o ator dionisiaco no mito, no rito e nas ribaltas”, ambos em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente, é Professora Titular da Faculdade Cásper Líbero, na qual desenvolve a disciplina de História da Arte. Na área do teatro, é formada pela Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo, sendo que na sua ampla trajetória como atriz talvez a maior formação é devida aos seus muitos anos de experiência nas ribaltas.

O caso de Marlene Fortuna é especial, se comparado aos outros pesquisadores mencionados, já que seu contato com as Artes Cênicas foi desde muito nova, pois seu pai era dono de um circo. Ela conta: “Eu nasci praticamente no teatro, porque meu pai era ator, poeta, dramaturgo, diretor, a família inteira de artistas. Fazíamos Circo Teatro Itinerante” (FORTUNA, 2006 - entrevista)²⁷.

Sua relação com o teatro continuou na juventude ao entrar na EAD, e em seguida, ao compor os elencos do diretor brasileiro Antunes Filho, com o qual trabalhou cerca de 10 anos.

²⁷ Informações obtidas em entrevista feita no dia 08 de agosto de 2006, na cidade de São Paulo, SP.

3.5.2 Influências

Marlene Fortuna se vê influenciada por múltiplos mestres do teatro, dentre eles o diretor brasileiro Antunes Filho, e de áreas como a Lingüística e a Filosofia.

Nos anos de academia e de prática teatral, Marlene Fortuna organizou pouco a pouco seu conhecimento, dando especial dedicação ao trabalho vocal do ator. Fruto dessa pesquisa, depois de realizar mestrado, publicou no ano 2000, o livro “A performance da oralidade teatral”.

3.5.3 Sobre a voz

Voz sedução. Voz persuasão. Voz empatia. Voz que alquimiza as ‘palavras dormentes’ em ‘palavras viventes’ (FORTUNA, 2006 - entrevista).

Como o foco no trabalho de Marlene Fortuna é a voz, ela diz a respeito: “a voz é o principal, talvez o maior, o solene, o soberano instrumento do ator” (FORTUNA, 2006 - entrevista).

Perante a pergunta o que é a voz?, responde: “Em síntese, o que é a voz para mim? É um diamantezinho que eu preciso lapidar eternamente” (FORTUNA, 2006 - entrevista).

Voz é feitiço, enigma, poder. Voz é alma. Voz, com ela o ator atrai ou separa, une ou cinde, envolve ou rompe. Voz, magia viva, lenta ou rápida, rara. Voz, instrumento nobre do ator. Seu corpo estético-erótico. Sua carne amante e rebelde (FORTUNA, 2000, p.31).

3.5.4 Princípios

3.5.4.1 Treinamento vocal técnico, um passo indispensável

Na proposta de Fortuna, o percurso a seguir para chegar numa poética da voz e da fala do ator há de se começar pelo treinamento técnico, visando alcançar o que ela chama de ponto zero, ou seja, que o ator esteja livre de condicionamentos e vícios adquiridos. Dentro dessa limpeza é que o ator trabalhará a melopéia – conceito do qual se falará adiante - e o relacionamento com a platéia.

Fortuna conta que chegou a essas conclusões a partir da experiência: “aprendi que **o ator é o senhor da emoção, jamais pode deixar-se senhorear por ela**” (FORTUNA, 2006 – entrevista, negrito nosso). E desde seu ponto de vista, a técnica é quem proporciona as ferramentas ao ator para dominar a emoção.

Foi então que começou a ter maior contato com a técnica. Mas uma técnica com um sentido específico, já que muitas vezes a conceitualização do termo leva a equívocos. Ela mesma expõe: “Penso que, para resolvermos esta questão na mente das pessoas, é preciso encarar técnica, como a *teckné* dos gregos: ação repetida, com consciência permanente sobre a ação e o prazer” (FORTUNA, 2006 - entrevista)

Três pontos fundamentais na pesquisa de Fortuna sobre a técnica:

- Repetição: fazer os exercícios uma e outra vez para que o corpo memorize os caminhos a percorrer.

- Consciência: sempre perceber o que está acontecendo com o corpo enquanto faz os exercícios, porém um perceber encaminhado ao autoconhecimento.
- Prazer: em duas vias, o prazer de desenvolver os exercícios focando-os no jogo, e o prazer que virá na percepção dos resultados obtidos.

Fortuna diz: “A noção da técnica que me atrevo a propor, além da idéia de exercitamento e prática conscientes, fundamenta-se como a mediadora entre o ator e sua perspectiva poética: um desafio” (FORTUNA, 2000, p.36). É uma visão da técnica como um passo para chegar na poética do ator, do som e da fala.

Com a técnica, o ator “estará sempre desperto a cavar a própria autolibertação à medida que se avançam os estágios” (FORTUNA, 2000, p.35). No processo o ator passa por momentos específicos, os quais vão se encadeando sempre com o propósito de chegar na poética.

O que Fortuna persegue com o treinamento técnico não é algo estático, mas dinâmico, em ação: “[...] uma técnica tão apurada que o possibilite esculpir não só a voz mas o corpo no tempo e no espaço, acordar memórias, atualizar energias, rediscutir idéias. Ações físico-mentais transformadas em arte” (FORTUNA, 2000, p.24).

A técnica é feita para tirar o ator do uso cotidiano do corpo e a voz, já que não é suficiente fazer uma ação, senão transformá-la em arte. O ator tem de agir poeticamente.

Fortuna propõe que a técnica deve levar o ator ao ponto zero. Lugar onde ele se vê livre de condicionamentos e vícios. É necessário “[...] libertar-se dos vícios do falar adquiridos no cotidiano, para dar vazão à **construção do ponto vocal neutro, estágio considerado ideal**

para o início de qualquer trabalho de oralidade teatral” (FORTUNA, 2000, p.61, negrito do autor).

À busca do ponto vocal neutro Fortuna chama de desequilíbrio vocal, ou seja: “levar o ator a uma **sensação de vazio**, a um **mergulho na escuridão**, a um **zero oportuno**” (FORTUNA, 2000, p.61).

Sendo o ponto zero o primeiro estágio, o segundo seria a passagem “do domínio [técnico] intelectual para o domínio [técnico] orgânico” (FORTUNA, 2000, p.37). O que Fortuna chama de transmutação da técnica fria em técnica quente, da técnica racional em técnica visceral (FORTUNA, 2000: 41).

Por ser a técnica uma experiência particular, é fundamental que o ator veja nela a solução a suas necessidades, não só uma repetição mecânica, e ao mesmo tempo a veja como fonte de autoconhecimento (FORTUNA, 2000, p.36). Vendo-a dessa maneira poderá encontrar prazer, e não um mal necessário, como freqüentemente é tratada.

3.5.4.2 Jogo e prazer, constante no trabalho vocal do ator

O jogo é a própria razão de ser de todo meu percurso, sem ele e sem prazer (mandamento primeiro dos orientais) não há técnica, não há contato empático ator/platéia, difícil eloquência, impossível persuasão (FORTUNA, 2000, p.16).

Para Marlene Fortuna, a técnica, o jogo e como consequência o prazer que ele produz, podem incentivar o ator a não desistir, a se envolver física, mental e emocionalmente nos exercícios que realiza.

Ela assinala que o ator não deve estar preso a resultados estéticos. O treinamento vocal deve existir mesmo quando o ator não está interpretando um papel específico. Ele pode pesquisar sua voz por prazer para conhecer o que ainda não domina.

O ator é um ser em constante aprendizado. O que Fortuna propõe é que este aprendizado seja mediado pelo prazer, pois:

Aprender é um grande prazer e ter o dever de responder pelo que aprendemos é uma responsabilidade. Se lidarmos bem com ambos (aprendizado e responsabilidade), sentiremos mais o prazer. Aprender significa tomar posse de novas informações e de novas formas de correlacioná-las (FORTUNA, 2006 - entrevista).

O treinamento vocal do ator é um assunto sério, implica manter seu físico, sua mente e sua emoção disponíveis para criar, para estabelecer um diálogo com o outro. Desse ponto de vista, “o jogo, por experiência própria, é a maneira mais prazerosa, mais alegre, mais satisfatória de se transmitir a mais hermética das idéias, oferecermos algo aos outros e a nós mesmos. Dessa forma, é a maior alegria na seriedade” (FORTUNA, 2006 - entrevista).

O ator observador e experimentador do que lhe acontece, conquista assim novos mundos, porém com consciência de suas conquistas. “O ato de criação do ator não me parece existir antes ou fora do ato intencional, conquistado de forma lúdica” (FORTUNA, 2000, p.84).

3.5.4.3 À palavra pelo significante e pela imagem, não pelo significado

Sendo que a voz é quem porta a sensorialidade da palavra, e o significante é essa palavra dita, expressa, o ator teria de mergulhar mais nas sonoridades do significante e as imagens que elas podem trazer, do que se emaranhar nas teias do significado.

Marlene Fortuna diz a respeito:

Proponho a fundamentação dos estudos orais do ator, partindo, como já indiquei muitas vezes, do aprofundamento na essência da palavra, também chamado subterrâneo energético, substrato, ou, se quisermos, o tal significante, onde o ator vai especular as causas, objetivos, gêneses, conseqüências, circunstâncias propostas, cronogramas e fluxogramas da expressão (FORTUNA, 2000, p.119).

O ator, sabendo que é sua voz quem vai dar vida à palavra, a explora pela própria sensorialidade, confrontando-a como se não a conhecesse, tanto como o personagem sabe o que vai dizer só quando diz. Como o ator já conhece o texto, deve explorar as palavras tal como se não soubesse seus significados e os descobrisse ao enunciá-las.

Por outro lado, Fortuna propõe uma exploração das palavras pelas imagens:

A voz é portadora da sensorialidade da palavra, eis seu poder. Palavra melhor vocalizada se passar pela **linha da imagem**, como falamos. Chamo energia de retenção a construção cerebral e imagética da palavra. Força de visualização (FORTUNA, 2000, p.123).

A visualização inclui diferentes relações “de sabor, odor, cor, peso e tato, ou seja, as palavras são multissensoriais, sinestésicas, pode-se falar das pulsações táteis da oralidade” (FORTUNA, 2000, p.122). Portanto, o treinamento estaria marcado pela busca do significante da palavra, assim como das imagens, para serem transmitidas posteriormente ao público. A respeito Fortuna aponta: “O hábil ator comunica o dizível, visibilizando-o; é o mesmo dizer: visibiliza o dizível, comunicando-o” (FORTUNA, 2000, p.123).

Uma das estratégias propostas por Fortuna é o ponto zero, não só no sentido de uma expressão vocal sem vícios, mas de uma expressão vocal que cria no momento a partir do vácuo que o desequilíbrio produz, desequilíbrio como ausência do significado pronto e resolvido.

3.5.4.4 Melopéia, poética em ação

A melopéia é “uma espécie de sopro poético, em que o ator, viajando nas asas da sua imaginação criativa, pode soltar seu Dioniso agora, porque foi previamente e na base profundamente apolíneo” (FORTUNA, 2000, p.152). Uma vez que o ator dominou a técnica, e trabalhou com a sensorialidade e a imagem da palavra, criaram-se sustentações para se expressar com a voz.

Segundo Fortuna, para alcançar a melopéia o ator vive num estágio paradigmático, já que não teria de:

[...] distanciar-se de um requinte de interpretação, distanciar-se da perspectiva de chegar à melopéia – síntese do absolutamente humano – interagindo ao absolutamente artístico, inteligente, técnico e ao estetizado de forma poética” (FORTUNA, 2000, p.160).

O ator se posiciona num espaço onde segue sendo ser humano, porém já não é só isso, é artista, suas atitudes, suas ações, tudo o que ele fizer convive com a poética. Ao mesmo tempo, sua humanidade há de ser revelada no contato com o outro, posto que esse encontro só é possível porque existe uma sensibilidade em ambos os lados. Mesmo que aquilo a ser expresso seja problemático ou terrível, é poético.

3.5.4.5 Relação ator/platéia

O ator é um comunicador, para comunicar precisa do outro. A respeito, Fortuna diz: “Penso que esta comunicação etérea que é a do corpo, a da voz, a dos olhos, a dos gestos, não é

nossa, ela é do outro, nós nos comunicamos para quem? Para alguém” (FORTUNA, 2006 - entrevista).

Na busca que o ator faz na sua preparação, não pode esquecer que está se preparando para comunicar e que esse ato implica o outro, o qual deve enfeitiçar. Caso contrário, como afirma Fortuna, será engolido, devorado pelo público (FORTUNA, 2006 - entrevista).

Fortuna propõe que o diálogo que se estabelece entre o ator e a platéia seja assumido pelo ator não como um comunicado a uma multidão, senão sempre dirigido a um particular: “O ator convicto, convicto fala, ao **coração particular**” (FORTUNA, 2000, p.173, negrito nosso).

No diálogo, Fortuna sugere que o ator não deve se poupar na sua entrega. Por isso mesmo, por ser o teatro um ato de doação, deve se preparar tecnicamente a fim de contar com o suporte físico e necessário para sustentar esta entrega. A qual é qualificada por Fortuna como um ato de amor.

3.5.5 Considerações finais

O ator vive em constante movimento, ação, driblando e equilibrando seu ser interior com a forma exterior. Isso é exposto mais claramente por Fortuna, quando aponta:

[...] o ponto de chegada – seu estado maior de fazer artístico – de um ator teatral depende de um equilíbrio bipolar, um diálogo agônico entre o máximo de **verdade interior** incluindo a energia psíquica e a matriz espiritual, peculiar a cada artista – chamo o **de dentro** e o máximo de pesquisa formal – chamo o **de fora** (FORTUNA, 2000, p.21, negrito do autor).

Para Fortuna, o papel do treinamento técnico é fundamental, porém uma técnica vista dentro de um modelo prazeroso, que visa a limpar o ator de seus vícios e depois ampliar suas possibilidades, para conseqüentemente pesquisar sua voz, seus sons e palavras, para o estabelecimento de uma conexão com a platéia, mais do que simpática, empática.

No treinamento e na criação, o ator há de ser três e um. Fortuna fala do ator, do personagem e do mediador/pesquisador. Estão presentes assim diferentes graus de consciência e sensorialidade. Essas três presenças seguirão o indivíduo ator em toda sua carreira artística, cujo aprimoramento não tem fim.

3.6 Meran Vargens

3.6.1 Formação

Meran Muniz da Costa Vargens é formada em Educação Artística com Habilitação em Artes Cênicas pela Universidade Católica de Salvador. Fez especialização em Composição Coreográfica na Universidade Federal da Bahia, Mestrado em *Ma In Theatre Arts Performance* pela University of London, com a dissertação “Voice Work For Actors”. Em 2005, concluiu doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com a tese “O Exercício da Expressão Vocal para o Alcance da Verdade Cênica: Construção de uma Proposta Metodológica na Formação do Ator ou A Voz Articulada Pelo Coração”. Desde o ano 1991, é Professora Auxiliar da Universidade Federal da Bahia. Profissionalmente, tem atuado como atriz, pedagoga e, a partir de 1994, como diretora.

3.6.2 Influências

Para Meran Vargens, quem mais exerce influência no seu trabalho são seus próprios alunos, que no trabalho do dia a dia precisam respostas e soluções a situações específicas relacionadas à voz. Na procura de respostas, no começo de seu relacionamento com o trabalho vocal, ela aponta Lia Mara²⁸ como sua mestra:

Através dela fiz todas as pontes possíveis entre o teatro e a fala como instrumento de comunicação, a voz e a fala nas esferas da saúde vocal, da terapia, da relação entre corpo - voz – mente - coração e expressividade, da fala para o teatro e da fala para a televisão (VARGENS, 2005, p.57).

²⁸Lia Mara foi das primeiras fonoaudiólogas que, quando esta ciência estava sendo introduzida no Brasil, mais especificamente na Bahia, incorporou a fonoaudiologia à preparação vocal de atores.

Seguindo com o campo da voz, Vargens menciona vários dos profissionais do Roy Hart Theatre, como Enrique Pardo e Richard Armstrong, com os quais aprendeu muito do trabalho que faz hoje, e confirmou caminhos que, por intuição, ela estava seguindo. Em sua estada na Inglaterra, teve contato com o trabalho da reconhecida preparadora vocal Cicely Berry. Já no Brasil, Meran menciona ter conhecido os trabalhos de Lilia Nunes, Glorinha Beutemuller, Lucia Helena Gayotto e Eudósia Quinteiro, os quais também a influenciaram.

O trabalho corporal é muito importante na formação de Meran Vargens: “Dois autores fazem a ponte entre voz e corpo na estante: Alexander e Laban” (VARGENS, 2005, p.58). Ela aplica a proposta de Laban para a construção do corpo à voz. Sempre na via do corpo, menciona Teresa Beterra e Feldenkrais, assim como as técnicas de Pilates e Shiatsu. A filosofia oriental é outra influência em seu trabalho, já que propõe uma integração do ser humano.

Referindo-se a suas influências, Vargens aponta: “Eles circundam a minha atmosfera e lanço mão de qualquer um deles no momento em que se fizerem necessários, por razões que muitas vezes só o coração ou o mundo dos sonhos conhecerá a lógica” (VARGENS, 2005, p.63).

3.6.3 Sobre a voz

A voz é como a chama da vela, não existe chama,
ela não é o pavio, ela não é a cera,
ela é a chama e só existe quando acontece
(VARGENS, 2006 – entrevista).

Para Vargens, a voz é um acontecimento, ela não existe antes de ser produzida, é no momento em que é produzida que existe, que é transformada em som (VARGENS, 2006 – entrevista).

A voz não é a soma dos elementos que a compõem, pois ao se juntar esses elementos resulta em algo diferente de seus componentes. Fora disso, Meran também se apóia na idéia de que “a voz é a identidade” (VARGENS, 2005, p.120).

Meran afirma que a voz só existe quando é emitida, mas não acaba no fim da emissão, permanece: “eu tenho a sensação ainda de que ela povoa o ar por muito tempo.” (VARGENS, 2006 – entrevista).

3.6.4 Princípios

Todo processo tem um princípio subjacente.
Através do processo é que se vê o princípio
(VARGENS, 2005, p.34).

Antes de desenvolver os princípios que regem a pesquisa de Meran Vargens sobre o treinamento da voz do ator, é importante ressaltar que sua tese de Doutorado é precisamente a elaboração de uma proposta metodológica para a formação do ator, na qual ela desenvolve uma série de princípios: “Esta metodologia proclama e incentiva a total apropriação dos princípios pelo indivíduo na dimensão da sua identidade e individualidade [...]” (VARGENS, 2005, p.73).

Com uma estrutura bastante precisa, a tese se baseia em três princípios:

1. Voz é resultado;
2. Todo o trabalho de preparação vocal do ator deve ser realizado no contexto da linguagem teatral, lembrando que voz e fala têm endereço;
3. Sob o ponto de vista pedagógico, estamos formando um artista.

Estes princípios detalham-se em seguida, enriquecidos pela entrevista e pelo contato com sua produção artística.

3.6.4.1 Voz como resultante

Para Meran Vargens, a complexidade do indivíduo atinge também a voz, como não sendo um fenômeno simples em termos de conformação. A voz, “ela é resultado de quem eu sou, de onde eu estou, de que corpo físico tenho, da textura de minha corda vocal, do que eu penso, do que eu sinto, de que cultura eu venho, ela é resultado” (VARGENS, 2006 – entrevista).

Sendo a voz resultado, não se trata de trabalhar diretamente a voz, mas os aspectos que lhe afetam: “[...] é bom que ela deixe de ser o foco principal para onde todos os olhares se voltam, como um imperativo. A voz funciona delicadamente e o imperativo para ela pode significar restrição” (VARGENS, 2005, p.76). É necessário trabalhar com o indivíduo e como “pano de fundo” a voz.

A voz como resultado é aplicável também à voz da personagem: “Quando você construir um personagem, vai ser o resultado do que eu vou instalar o quê em mim” (VARGENS, 2006 – entrevista). O que será instalado será o que essa personagem é, sua história, seu corpo, seus sentimentos, seus pensamentos, sua cultura. Não será só uma voz escolhida ao acaso, porém uma voz resultante.

Ao considerar a voz como resultado, um dos pontos mais relevantes para Vargens é o aspecto das raízes culturais do ator: “Deve-se observar, considerar e explorar as raízes culturais do aluno/ator. Isto abre a porta para a expressão. Reforça a identidade, imprime uma nova

perspectiva e autonomia quando se trabalha com aspectos culturais diferentes” (VARGENS, 2005, p.77). O treinamento vocal é um trabalho muito íntimo, nesse íntimo os aspectos culturais participam como formadores do indivíduo.

Meran propõe que, além de se conhecer o universo cultural do ator, agora cabe a ele enriquecer este universo “através do contato direto do ator com indivíduos e comunidades culturais diferentes da sua, mas que partilham o mesmo idioma e contexto político” (VARGENS, 2005, p.79). O contato permite exercitar a capacidade de escuta para poder compreender outras culturas. “A visão é o sentido pelo qual você penetra no mundo, então é como se você se lançasse no mundo através da visão, e a audição é o sentido pelo qual o mundo penetra em você, como o mundo te alcança” (VARGENS, 2006 – entrevista). Para o ator, escutar é também uma forma de entrar em contato com a comunidade, abrindo-se os canais de reconhecimento naquilo que escuta.

Meran resume o princípio da seguinte forma:

[...] o ator perceber a voz como resultado o faz perceber como uma voz **revela** uma pessoa; como a relação do gesto com a fala, o tom, o volume, os ritmos, carregam as intenções e **contam** de alguém. Por isso, esta proposta metodológica sugere dar-se o tempo de exploração do **ator consigo mesmo** e do **ator com o outro da comunidade** (VARGENS, 2005, p.83, negrito do autor).

3.6.4.2 Voz e fala têm endereço, são dirigidas a alguém

A proposta é que todo exercício teatral deve levar em conta que voz e fala tem endereço.

Meran propõe que uma estratégia para não perder de vista este princípio são os jogos, eles geralmente possuem estruturas que promovem estados de atenção em si e no outro.

Se o ator interpreta personagens em conflito, seu trabalho vocal há de ser trabalhado também em situações conflitantes, sejam elas geradas pelo espaço cênico ou pela proposta da improvisação ou do exercício. Discernir, em qualquer situação, “[...] quando a voz tem **endereço** ou quando está sendo ‘repeteco de um **nada** para um coisa **nenhuma**’ ” (VARGENS, 2005, p.86, negrito do autor) é uma sensibilidade que o ator precisa adquirir. A proposta de Vargens não exclui a inserção de exercícios técnicos, os quais funcionam na “manutenção das conquistas alcançadas e o seu aprofundamento” (VARGENS, 2005, p.88). Porém, mesmo o exercício técnico exige endereço.

Esta consciência, de que fala Vargens, faz a conexão entre “voz x movimento x sentimento x pensamento” (VARGENS, 2005, p.91). Nenhuma das áreas é abafada pelas outras. Na estrutura do jogo cênico, é possível trabalhar com liberdade e consciência alerta ao mesmo tempo. “Por isso, é necessário que se criem exercícios observando esta totalidade e construindo pontes entre estas áreas, (voz, movimento, sentimento e pensamento) em suas conexões com a linguagem teatral” (VARGENS, 2005, p.91).

Se falo para alguém, se me comunico com alguém, não importa quão “técnico” possa ser o exercício proposto, ele deve se converter em ação consciente conformada por voz, movimento, sentimento e pensamento; atingindo o corpo físico: “**tudo** age sobre o corpo físico e é preciso fazer com que **tudo** chegue ao corpo físico para alcançar expressão no mundo concreto” (VARGENS, 2005, p.91, negrito do autor).

3.6.4.3 O trânsito da voz, espaço interno e respiração

A voz é um corpo em movimento, em trânsito, ela não é estática, ela circula. Desde o momento que se inala para receber o ar, até o momento de emissão do som e sua propagação pelo espaço, ela não pára.

Meran propõe a necessidade de que o corpo do ator possa ser lugar de trânsito da voz em todas suas etapas (respiração, emissão, ressonância).

Na voz a essência do trabalho pode-se dizer que seja abrir espaço interno para que a respiração tenha espaço para acontecer com maior liberdade e propriedade. (...) Que os impulsos vibratórios possam alcançar seus destinos sem serem desviados por núcleos de tensão. Que haja espaço para o trânsito, para a transmutação, para a transformação (VARGENS, 2005, p.48).

O espaço interno facilita a respiração, ela coloca o indivíduo em contato com o ambiente. Para Vargens, “quando o espaço interno de um corpo está reduzido significa que ele está fazendo pouco contato com o meio” (VARGENS, 2005, p.96). Sem contato com o meio, a circulação do ar dentro do corpo se verá inibida e, por consequência, a voz.

3.6.4.4 Voz como espelho do indivíduo na coletividade

“A solidariedade não pode nascer oprimindo a individualidade” (VARGENS, 2005, p.105). Porque, no caso de ser oprimida, estaria também se oprimindo a voz como extensão de sua individualidade.

O processo coletivo joga um papel fundamental, já que: “através do outro pode-se enxergar com mais propriedade a si mesmo” (VARGENS, 2005, p.106). O outro ajuda, complementa,

incentiva; seja diretamente, seja só com sua presença. No final das contas, o ator é um indivíduo que trabalha inevitavelmente em coletivo.

Para Vargens, o trabalho individual e coletivo deve acontecer quase numa total permissividade, evitando-se os julgamentos: “todo o trabalho realizado com a voz é, em alguma medida, liberador” (VARGENS, 2005, p.108). Os julgamentos que reduzem a avaliação a certo e errado tiram do ator a liberdade para experimentar no jogo. Ao falar de que o trabalho de voz há de ser em alguma medida liberador, Vargens aponta para as possibilidades de tomar um rumo de terapia, já que “é impossível trabalhar a voz sem tocarmos no indivíduo” (VARGENS, 2005, p.111). Perante essa situação, ela propõe dar maior importância às possibilidades poéticas, à força poética que tem o contato do ator consigo e com o outro (VARGENS, 2005, p.90), tendo sempre como foco a pesquisa de interpretação movimentada pelo jogo.

É tanta a relação do ator com sua voz que “quando se dilata a potencialidade da voz se dilata a potencialidade do ser. Quando se tocam nos limites da voz se tocam nos limites do ser” (VARGENS, 2005, p.111).

3.6.4.5 Criação como parte do processo de formação e treinamento do ator

A técnica serve à obra.
Por isso é preciso exercitar o fazer a obra
porque o ator é criador da obra
(VARGENS, 2005, p.114).

A presença do ator no palco é parte de sua formação, de seu treinamento. Segundo esse princípio, não adianta passar anos e anos só treinando fora da cena: a cena é também parte do treinamento. A criação e a repetição diária de um espetáculo proporcionam ao ator

ferramentas para localizar diferentes necessidades, dificuldades e facilidades, tanto no cotidiano do espetáculo, quanto no seu desenvolvimento através dos anos.

3.6.4.6 O querer do indivíduo e sua responsabilidade sobre esse querer

O artesão é responsável por aprimorar sua técnica. O artista tem a necessidade de se expressar com sua obra. O ator é um artesão-artista.

Se o artista quer se expressar, precisa dos elementos técnicos para fazê-lo da melhor forma. Para Vargens, todo treinamento dirigido ao ator deve visar a desenvolver sua capacidade expressiva e artística, como uma coisa que forma parte de sua identidade e pela qual é responsável.

Vargens expõe: “Sempre pergunto: ‘você está querendo mesmo que a gente te entenda?’ Quantos problemas relacionados à articulação têm a ver com este simples fato: o querer inibido, amedrontado, fugidio” (VARGENS, 2005, p.120). A expressão vocal não está só relacionada com funções motoras do corpo, mas com as necessidades de expressão do indivíduo como ser humano e como artista.

Muitas vezes, o que o ator precisa é exercer e reconhecer seu direito de expressão, mas sabendo que é responsável disso.

“Tocar a medula do mundo é encontrar a expressão sincera de cada indivíduo e de cada grupo de indivíduos na nossa sociedade” (VARGENS, 2005, p.130, negrito do autor). Assim,

tanto no plano individual como coletivo, o trabalho vocal deve considerar os desejos que o indivíduo e o grupo portam.

3.6.5 Considerações finais

O ator ou aluno deve se colocar como descobridor das técnicas, aprende-las “como um bebê aprende a andar. Levanta e cai” (VARGENS, 2005, p.123). O papel do professor, preparador, diretor, é de acompanhar e apoiar.

O tempo e a paciência são aliados fundamentais no treinamento vocal e na criação. Isto é importante que seja entendido tanto por quem ministra aulas e dirige, quanto pelos atores. Não há metodologia milagrosa que melhore um problema forjado durante anos, numas poucas horas:

Sempre que um aluno chega para mim angustiado porque percebeu uma limitação na voz e quer resolver logo o problema, faço uma pergunta que eles respondem sem entender muito o sentido: ‘quantos anos você tem?’. E escuto a inquietação de quem quer uma solução imediata na resposta: ‘22’. Aí eu lhe lembro: ‘você levou 22 anos construindo esta tensão ou este padrão, né mesmo? Seja um pouquinho generoso com você. Não dá pra resolver 22 anos de um dia pro outro. Concorde?’ ” (VARGENS, 2005, p.158).

3.7 Sara Pereira Lopes

3.7.1 Formação

Sara Pereira Lopes possui titulação de Livre-docência, com a tese intitulada “Anotações sobre a voz e a palavra em sua função”; e Mestrado com a dissertação “...é brasileiro, já passou de português. Por uma fala teatral brasileira”, ambos na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Também possui Doutorado em Artes, pela Universidade de São Paulo – USP com a tese “Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro”; e graduação em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUC CAMPINAS. Tanto sua formação acadêmica, quanto seu desempenho profissional, estão intimamente ligados às artes, especialmente o teatro e o canto.

3.7.2 Influências

Dentro de suas mais importantes influências e referências, há em primeiro lugar o canto em si, já que sempre teve inquietações a respeito, fazendo aulas e participando de processos artísticos. No âmbito teórico, Lopes menciona que as melhores referências vêm da lingüística, em especial de Roland Barthes: os lingüistas fazem teoria na qual o artista vê a parte prática (LOPES, 2006 – entrevista)²⁹. Sobre o treinamento vocal, considera de grande importância o trabalho da americana Kristin Linklater³⁰, em especial o livro “Freeing a natural voice”. Na

²⁹ Informações obtidas em entrevista feita no dia 24 de julho de 2006, na cidade de Campinas, São Paulo.

³⁰ Kristin Linklater, nascida na Escócia, é preparadora vocal e desenvolve a maioria de seu trabalho em universidades e institutos de teatro nos Estados Unidos, especialmente em Nova York. Assim como realiza workshops em diferentes países. Seu livro mais conhecido é *Freeing a natural voice*, da editora Drama Book Publishers, de 1976.

prática, destaca o trabalho do diretor brasileiro Antunes Filho, por ser alguém que coloca questões sobre o trabalho vocal do ator.

3.7.3 Sobre a voz

Se você pergunta em geral, eu respondo em geral: voz é corpo
(LOPES, 2006 - entrevista).

Dessa definição simples e direta, desprendem-se os conceitos e princípios que norteiam seu trabalho como preparadora vocal, diretora e pedagoga. Ou seja, se voz é corpo, a voz é concretude, tanto como o corpo é.

3.7.4 Princípios

3.7.4.1 A organização dos procedimentos de treinamento da voz exige conceitos e princípios

Sara destaca que são os princípios e os conceitos claros os que teriam de nortear a pesquisa vocal do ator: “Propor princípios muito bem estruturados, e observar como estão sendo executados, é o máximo. Porque cada um começa a desenvolver, em seu próprio corpo, a sua técnica. Cada corpo é diferente” (LOPES, 2006 - entrevista).

O ator pode desenvolver uma técnica pessoal, sem risco de prejudicar sua saúde. O ator que elabora procedimentos de acordo com princípios definidos e conceitos claros abre mais possibilidades à experimentação (LOPES, 2004, p.26). É comum encontrar na prática uma série de procedimentos e exercícios, o que não é tão comum é achar o que é que os respalda.

Sabendo os princípios e conceitos atrás de cada prática, o ator tem mais liberdade de experimentar, variar e até criar novos treinamentos.

Confirmando isso, Lopes diz: “Mais importante de que você ter uma coleção de exercícios, é você ter um conceito muito claro e ter princípios que vão organizar os procedimentos desses conceitos” (LOPES, 2006 - entrevista). Isto ajuda o ator a não repetir os exercícios, mas a refazê-los, tendo sempre no seu corpo a clareza do princípio e conceito que trabalha. A repetição pela repetição mecânica, além de ser entediante, pode ser prejudicial.

3.7.4.2 Vocalidade poética

O conceito da vocalidade poética foi introduzido pelo lingüista Paul Zumthor³¹, Sara Lopes o utiliza como base no seu trabalho com a voz do ator.

Ao falar de vocalidade, Lopes refere-se a um encontro do intérprete com o espectador, sendo o encontro a diferença entre oralidade e vocalidade:

A vocalidade é a voz no momento em que ela acontece entre os atuantes. É só nesse momento; quando estou treinando, quando falo sobre isso, estou falando de uma abstração, estou falando de oralidade; a vocalidade acontece no encontro dos corpos dessas pessoas: as que ouvem e a que fala (LOPES, 2006 - entrevista).

Têm-se então dois corpos: o do intérprete, o qual se projeta com sua voz, e o do ouvinte, o qual é penetrado pelo intérprete e convidado a participar.

³¹Paul Zumthor (1915-1995), de origem suíça, foi lingüista medievalista, poeta, romancista e estudioso das poéticas da voz. Esteve no Brasil nos anos 1977, 1988 e 1993. Alguns de seus livros publicados no Brasil foram: *A letra e a voz* (Companhia das Letras, 1993); *Introdução à poesia oral* (Hucitec/Educ, 1997); *Tradição e esquecimento* (Hucitec, 1997); *Oralidade em tempo & espaço: colóquio Paul Zumthor* (org. Jerusa Pires Ferreira, Educ, 1999); *Escritura e nomadismo* (Ateliê Editorial, 2005).

Por outro lado, temos o conceito de poética. Por que é que a fala para o teatro deve ser poética? O que de poético ela deve ter? De que se fala quando se diz poética? Para Lopes, não é suficiente a existência de quem diz e de quem ouve, mas tudo o que se diz há de gerar impressões, há de despertar a imaginação, mais do que transmitir significados.

“Poética é tudo o que quem ouve puder absorver dessa fala que não seja referencial, que não tenha a ver com o que está sendo falado” (LOPES, 2006 - entrevista). Quando se fala de poética, se fala da “[...] função que tem uma voz de ir além de seu uso utilitário na linguagem, da transmissão de idéias ligadas ao significado das palavras, criando o gesto vocal, gerando impressões, dizendo de si mesma e se comentando enquanto comenta e diz” (LOPES, 2004, p.2).

É por isso que, para Lopes, a fala no teatro não pode ser a mesma do dia a dia, já que esta tem uma função utilitária e a fala poética procura impressionar o outro. (LOPES, 2006 - entrevista).

Vocalidade poética, “como conceito, é a voz que acontece nesse momento e da qual interessa tudo o que não seja conteúdo da mensagem” (LOPES, 2006 - entrevista). Desde este ponto de vista, o treinamento vocal do ator deve estar dirigido a desenvolver e potencializar sua vocalidade poética, presentificando suas falas e explorando suas qualidades vocais, deixando a voz agir e não descrever.

Nas palavras de Lopes:

O trabalho vocal que se estrutura sobre esse conceito, busca a condição que tem uma voz, ao apropriar-se de um texto ou canção, de atualizá-los, por um momento, ao assumir a imediatez e a instantaneidade da performance

mantendo, ao mesmo tempo, a memória do enunciado e da sonoridade, assegurando o espaço da criação (LOPES, 2004, p.6).

Lopes utiliza a contraposição entre fala cotidiana e fala na representação, sendo que na primeira o discurso é primordial, a linguagem domina a voz (LOPES, 2004, p.32), e na segunda ela é ação vocal. Mediante a exploração das potencialidades da voz e da apropriação da palavra, a sonoridade recobre o elemento discursivo, privilegiando o elemento sensorial, tanto para quem diz como para quem ouve.

O ator teria, segundo Lopes, que treinar sua voz, com o fim de desenvolver sua vocalidade poética, seu sentido de presença, sua necessidade de dizer, de comunicar e como a necessidade é satisfeita por meios vocais expressivos que o revelem:

Na voz, há um potencial inato para uma vasta escala de tons, harmonias e texturas. Sua articulação, num discurso claro, responde a um pensamento claro e ao desejo de comunicar. Assim, à voz configurada - e não inibida - pelo pensamento cabe revelar - e não descrever - os impulsos e processos internos da palavra significante para que se faça ouvir aquele que fala, e não apenas sua voz (LOPES, 2004, p.36).

A proposta de trabalho no treinamento do ator diz respeito à construção da vocalidade, a qual abre espaço para o jogo com os significantes, deixando o ator brincar com: “[...] a possibilidade de rupturas, de surpresas, de criação, de novo e de exploração dos sons de uma língua no que esta, em sua ordem – e (diz!) ordem – autoriza e desautoriza em termos de jogos metafóricos e metonímicos” (LOPES, 2004, p.40).

3.7.4.3 Materialidade da voz

“Voz é corpo”. Ao falar de que voz é corpo, se diz que a voz é concreta. De que se fala quando se diz que a voz é material, que é concreta?

Se meu pensamento é uma abstração, se para comunicar meu pensamento falo, o que é a concretude disso é a voz. Voz é concreto, voz é concretude e é mesmo. Os científicos demonstram para você o fenômeno da voz movendo as moléculas no ar. (LOPES, 2006 - entrevista).

Falar de concretude e materialidade da voz não é uma metáfora, é um fato científico comprovado que pode servir amplamente ao ator no seu trabalho vocal. Para Sara, a relação entre voz e concretude é muito marcada no teatro, num teatro entendido como representação: “Representar significa uma relação com o concreto. Ou você presentifica o que está ausente ou você põe no concreto o abstrato. Representar tem esta questão da concretização, da materialidade” (LOPES, 2006 - entrevista).

Deduzem-se três pontos fundamentais que podem guiar o treinamento vocal do ator: se a voz é concretude, materialidade, ela é passível de ser manipulada; com essa materialidade, é possível impressionar o outro, já que é possível alcançá-lo; e finalmente, a partir desses dois pontos, é possível elaborar estratégias para que o ator tome consciência da materialidade de sua voz.

A esse respeito, Sara diz:

Quanto mais a gente estudar a voz como uma coisa concreta, por isso a idéia de que voz é corpo, a gente vai trabalhar com uma coisa passível, primeiro, de ser manipulada e, segundo, com uma materialidade que vai impressionar o outro” (LOPES, 2006 - entrevista).

Entende-se que se o ator visse a voz como concretude, teria mais claro com o que está trabalhando, e não veria a voz como uma coisa efêmera, a qual não sabe de onde vem nem para onde vai, e menos ainda como pode controlá-la.

O artista há que conhecer e dominar seus recursos. No caso do ator, eles estão no seu corpo. Por meio deles, pode tornar visível aquilo que é invisível e concretizar o abstrato. Lopes faz

uma comparação do ator com o pintor, dizendo que os suportes materiais do pintor são a tela e as tintas, e que com elas ele traz à presença o ausente, do mesmo modo que o ator o faz. “Assim, uma voz responde mais propriamente à sua função, na representação, quando se desprende dos significados abstratos contidos na palavra para se ligar à concretude da materialidade sonora” (LOPES, 2004, p.10). Portanto, a função poética da voz do ator é alcançada pela materialidade sonora, a qual atua fisicamente tanto no ator como no espectador.

“Vislumbrar a palavra como coisa possibilita ser capturado por esses ritmos que surpreendem o corpo do artista e, por conseqüência, o corpo do espectador que participa do jogo” (LOPES, 2004, p.48). Essa voz concreta, voz coisa, interfere no corpo humano, porém, como é material, é por ele interferida. O ator aprende com ela, pois ela o abrange fisicamente.

Sob este princípio, a materialidade atinge o espectador fisicamente com suas energias e vibrações.

É o princípio da voz como materialização da ação física, permeando da pele ao sistema nervoso, sendo percebida através dos poros e dos ossos, e não apenas pelos ouvidos; esse atributo que estabelece o contato físico entre seres humanos distantes um do outro: a manifestação de uma interioridade livre para invadir outros corpos, provocando respostas fisiológicas internas, profundas (LOPES, 2004, p.12).

Lopes pergunta: “Como é que a gente começa a trabalhar essa idéia de concretude? Fazendo com que você tenha consciência do quanto o corpo é o gerador da voz” (LOPES, 2006 - entrevista).

É comum escutar o professor de voz, preparador vocal o diretor pedir para o ator: “Me toque, me alcance com sua voz”, e também é comum ver o ator esticar seu pescoço num esforço por sentir que seu corpo está mais perto de seu objetivo. Mas, se ele compreender que sua voz é material, será que precisa de tanto esforço físico de alongamento de pescoço para estar mais perto? Não será que, tendo essa compreensão, o ator realmente tente tocar com sua voz, sem ser isto uma imagem, senão uma realidade física, ondas sonoras se espalhando pelo espaço e perturbando-o, até chegar no outro e lograr perturbá-lo também? É esse o intuito deste princípio: que o ator, em todo seu trabalho, saiba que seu corpo se expande além de sua pele e que a voz é um meio para fazê-lo, um meio concreto.

3.7.4.4 Percepção da interferência do corpo na voz

Uma vez que o ator descobre sensorialmente esta interferência em cada exercício, jogo ou interpretação que ele realizar, coloca-se aberto para perceber o que acontece com seu corpo, formulando-se estratégias de criação a partir dessa percepção.

Para Lopes é primordial:

Deixar que as pessoas percebam, o quanto o corpo interfere na voz. A gente tem a tendência, como a voz é aquela que é portadora, o veículo do pensamento, de tentar proteger a voz da interferência do corpo. Fazer com que as pessoas percebam o quanto o corpo interfere e modifica a sonoridade, isto é uma estratégia muito clara (LOPES, 2006 - entrevista).

Trata-se de apurar sua sensibilidade, descobrir as mudanças físicas (sejam provocadas por mudanças fisiológicas ou psíquicas) e como elas interferem na sua voz, “porque aí cada coisa se movendo em você tem a ver com sua voz” (LOPES, 2006 - entrevista).

Um problema é que a maioria dos mecanismos da produção vocal não são aparentes: “[...] é necessário uma estrutura imaginária para entender o que acontece: um processo mental que combina imagens e sensações, dotando a voz de concretude e plasticidade, disponível à interferência proposital em sua elaboração (LOPES, 2004, p.14).

Mesmo que o reconhecimento se dê lentamente, é importante que o ator possa relacionar sua estrutura corporal a sensações, emoções e, mediante o movimento, liberar sua voz, reveladora das relações entre pensamento, emoção e fisicalidade (LOPES, 2004, p.11). Como a fisicalidade pode ser manipulada pelo ator, ele a aproveita no trabalho vocal, se focando na tridimensionalidade do corpo e em como o esforço dividido nesse corpo tridimensional (ossos, músculos, órgãos) pode garantir um trabalho vocal mais saudável. O ator ganha em expressividade ao estar consciente da ligação de sua voz com seu corpo, deixando que seu som seja o reflexo dele por inteiro e não só de uma parte.

Lopes exemplifica:

Se eu disser para você que o corpo é um elemento tridimensional. Quando eu respiro o corpo enche para seis lados. Se você apreende isso, vai ser seu corpo que vai respirar, nunca mais o seu nariz e o seu pulmão. Para que é que você tem costelas soltas se não é para elas se movimentarem, para que é que você tem coluna que sobe e desce? porque seu corpo tem que respirar por inteiro (LOPES, 2006 - entrevista).

O contato do ator com sua fisicalidade lhe permite descobrir como é que aquele corpo, o seu, funciona. Como é que sua estrutura física, suas possíveis movimentações, influem em sua voz.

Se o corpo se reflete na voz, os estados de tensão vão se refletir, atrapalhando os recursos do ator. Se o corpo estiver com tensões desnecessárias, a percepção pessoal vai se ver dificultada,

já que a escuta da voz, segundo Lopes, não só se faz pelo ouvido, mas pela sensação do som.

A partir do ouvir sensível, o ator pode realizar os ajustes necessários.

O ator deve estar consciente das relações entre seu corpo e sua voz, nos campos fisiológico, mecânico e fonético, permitindo-se comunicações para que a criação do som e da palavra parta de processos físicos, os quais se conectam com o sistema nervoso e emitam energia, tanto para quem faz como para quem escuta e sente.

Para isto Lopes propõe:

Visualizar a ossatura para construir sua imagem como estrutura de sustentação do corpo, é um procedimento que libera a musculatura para os movimentos, desde os mais simples e evidentes até os mais complexos e sutis. Recuperar, alongando, os espaços que a tensão rouba entre as articulações, especialmente entre as vértebras, inicia o redimensionamento corporal que pode ser percebido como sensação nascida de uma alteração física real. O peso do corpo se apóia no chão, direcionando a gravidade, numa dispersão aberta e equilibrada, tendo os pés como raízes que se espalham e aprofundam para sustentar a pélvis, o sacro e o encaixe das coxas. Esta é uma boa base para o som desenvolver grande extensão, sobretudo se a coluna vertebral estiver realmente aberta, em constante energia ascendente, adaptando-se à troca de peso da respiração, muscularmente equilibrada e neurologicamente sensível, pronta para responder (LOPES, 2004, p.15).

3.7.4.5 Identidade e individualidade da fala

Lopes lembra que cada pessoa tem uma identidade física, psicológica e sócio-cultural. Muitas vezes o ator se queixa de que sua voz está ruim. Ela explica que não é a voz a que está mal: é o ator que tem alguma coisa por resolver.

A voz é experiência. Isto significa que a expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada às circunstâncias de sua educação, da classe social e grupo cultural a que pertence, das vozes que o influenciaram e através das quais aprendeu a falar, do lugar onde se criou e onde vive, de sua

constituição física, emocional e psicológica, de seu universo imaginário... E se voz é experiência, na vida, ela também o será na arte. O reconhecimento desse fator torna-se uma chave para o trabalho vocal do ator e a exploração de suas possibilidades (LOPES, 2004, p.60).

Sobre as possibilidades, Lopes menciona: “A gente tem um limite, é o limite que você tem com sua musculatura. A voz não será outra coisa senão aquilo que você é” (LOPES, 2006 - entrevista). Como o limite é o que o indivíduo é e como ele está, não será possível a existência de uma voz padrão ou ideal para o ator. A possibilidade será a de aprimorar as potências desse corpo.

3.7.4.6 Influência da língua na fala e no treinamento

É fundamental que o ator leve em conta o papel que a língua pode ter no treinamento vocal. Inclusive cada língua apresenta uma fonética própria associada a uma mobilidade específica dos órgãos diretamente relacionados com a produção da voz.

O mesmo corpo apresenta variações segundo a língua que o ator utilize. Não é possível tentar adotar procedimentos técnicos de trabalho vocal, sem que eles passem por um processo de recriação e adaptação de acordo com a língua; não só pela língua em si, mas pela história sócio-cultural que essa língua carrega, e por consequência, que o ator traz.

Referindo-se à adoção de modelos importados, Lopes diz:

Esta forma de atualização pelas tendências estrangeiras, que aqui rapidamente adquirem o status de moda, não chegaria a causar prejuízos se, ao aportar em terras brasileiras, não promovessem perdas irreparáveis com o esquecimento e abandono de valores anteriormente existentes, substituídos sem qualquer critério, quase sempre em detrimento de elementos emergentes de brasilidade (LOPES, 2004, p.76).

Entende-se que toda aplicação de um procedimento estrangeiro deve passar por um processo de fazer. Trata-se de inventar e reinventar esse mesmo fazer, adaptando-o às necessidades e particularidades sócio-culto-lingüísticas da região na qual se trabalha.

3.7.4.7 O jogo como estratégia fundamental no trabalho da vocalidade poética

“O jogo é o que acontece aqui e agora, não é prato requentado” (LOPES, 2006 - entrevista). O jogo exige do ator sua inteira presença, colaborando para sua percepção psicofísica.

Se a voz é uma atualização, é no jogo que a presentificação será possível, tanto no jogo de cena como nos jogos dos procedimentos do trabalho vocal. “É o jogo que permite as coisas novas acontecerem, é o jogo que permite que você ao mesmo tempo que faz, se observe e seja capaz de extrair daquilo o motivo para voltar, retomar” (LOPES, 2006 - entrevista). Para Lopes, o jogo permite a volta a algo feito para ser feito no presente, sem perder a energia inicial. E isto só pode acontecer quando o ator tem conhecimento de si.

Este conhecimento se apura na técnica e no jogo, de forma integrada:

Técnica e jogo não podem ter divisão. Eu não acredito nessa divisão. Não existe uma técnica. Quando é que vai existir técnica? Quando um corpo, individualmente, se apropriar de princípios e procedimentos, aí este indivíduo tem técnica. (LOPES, 2006 - entrevista).

3.7.5 Considerações finais

A voz e a fala são constituídas por um conjunto de relações complexas entre diferentes elementos e são resultantes do equilíbrio de essas relações.

Falar, nesse caso, demonstra as relações entre emoção, impulso instintivo, resposta sensorial, ação física e vocal. Este quadro de trabalho é complementado por uma inteligência racional que molda tudo isso em formas que constituem sentidos e significados. Este pensamento não deve estar sufocado pela emoção, nem disfarçado por defesas, nem confundido por impulsos anárquicos (LOPES, 2004, p.45).

A série de princípios que norteiam a pesquisa vocal de Sara Pereira Lopes permite que o ator, durante seu processo de criação, conte com liberdade, trabalhe no seu presente e com as suas possibilidades corporais, sabendo que, ao apurar sua percepção e atentar sobre suas descobertas, será capaz de ampliar suas possibilidades e levar para a cena não os procedimentos técnicos, mas sim um corpo/voz que gere e transmita imagens, domine o espaço e presentifique as ações (LOPES, 2004, p.87).

Sintetizando:

O que se aprende, então, é estar disponível a um processo constante, pessoal, de elaboração e re-elaboração de um repertório técnico individual, ancorado na adoção de procedimentos que se organizam pela apreensão de princípios e fundamentos, apoiados na absorção de um conceito sobre a voz, que se estabelece a partir da definição de sua função como elemento integrante da atuação (LOPES, 2004, p.11).

A experiência do segundo passo, cujo fim era a compreensão das propostas de cada um dos pesquisadores, conduz ao terceiro passo. Entre os princípios para o treinamento vocal do ator de cada um dos pesquisadores, encontraram-se diferenças e semelhanças, tanto em termos de conceituação, como de visão geral sobre o treinamento. Seria importante, em algum outro momento, realizar uma análise comparativa entre essas pesquisas. Sem embargo, o intuito desta dissertação, como já foi mencionado antes, não é o de fazer a análise comparativa, e sim um exercício de compreensão e aprendizado, a partir do qual possam ser propostos princípios que regem o treinamento vocal, apresentado a seguir.

4 Terceiro passo, um pouco do fim: uma voz que dialoga

O primeiro gesto sempre é o da percepção: o de ouvir, o de ver, o de cheirar, o de degustar, o de tocar, o de pressentir, o de adivinhar, o de acreditar... e seus contrários³²
(DE TAVIRA, 1999, p.75).

Vim para o Brasil em busca de vozes com as quais dialogar. Richard Armstrong, na Costa Rica, me fez pressentir o poder da voz. O mergulho em diversos universos de pesquisa ampliou os questionamentos. Aliado à prática teatral, inspirou um treinamento vocal vinculado à criação.

Meran Vargens aponta a necessidade de criar como parte do treinamento. Os processos de apresentação trazem para o sujeito-artista novas necessidades a serem trabalhadas. Algumas têm a ver com seu desenvolvimento dentro da peça, outras com a descoberta de problemas a superar, tanto para essa peça em específico como para ele mesmo, enquanto sujeito-artista. A esse respeito, Grotowski afirma: “Percebi que a montagem conduzia a uma conscientização, ao invés de ser produto de uma conscientização” (GROTOWSKI, 1971, p.5).

O treinamento é um mediador para que o ator libere sua criatividade e amplie suas possibilidades expressivas. A esse tipo de treinamento chamamos “treino-criativo”, treinamento para criação e criação como treinamento. O treino-criativo é um conjunto de práticas que permite o trânsito constante entre treinamento e criação, possibilitando o auto-conhecimento e a propriocepção, para que seja possível a expressão do e no humano, do e no artista.

³² Texto original em espanhol. Tradução da autora: *El primer gesto siempre es el de la percepción: el de oír, el de ver, el de oler, el de saborear, el de tocar, el de presentir, el de adivinar, el de creer...y sus contrarios.*

A proposta é que o treino-criativo não seja só efetuado pelo ator e sim pela totalidade do grupo, sendo que, em alguns momentos, cada um dê ênfase à sua área de atuação.

Quando se treina, o objetivo é ter um corpo, mente e energia, preparados para a criação artística. Mas não se pode perder de vista que esse treinamento já é criação, ele é que vai dar os elementos a serem aprofundados na criação. O treino-criativo junta as necessidades técnicas às necessidades expressivas do artesão-artista, possibilitando ao ator ser um pesquisador.

Apresentam-se, em seguida, os princípios propostos para o treino-criativo, que, como foi apontado, surgiram a partir do diálogo com outros pesquisadores, de diferentes referências teóricas e de um processo de treinamento-criação, que culminou com o monólogo “Strangenos”, o qual dirigi, com a interpretação do ator Daniel Alberti Perez.

O diferencial aqui é o ingrediente da experiência pessoal vivida, no próprio corpo e com o outro, na criação artística.

4.1 Princípios

4.1.1 O Ator é um sujeito-artista

Meran Vargens utiliza os termos “artesão-artista” para falar do ator. Para ela, o artesão domina a técnica e o artista tem a necessidade de expressão. Por outro lado, Marlene Fortuna fala do de fora (apolíneo) e do de dentro (dionisíaco). Lúcia Gayotto atribui ao ator dois

poderes, os quais precisa treinar: o poder emissivo e o poder expressivo, guiados pelas forças vitais. Podem-se sintetizar essas idéias na figura do “sujeito-artista”, na qual ao ator artesão associa-se a técnica, o poder emissivo, o de fora, o apolíneo; ao ator artista, a necessidade, o poder expressivo, o de dentro (forças vitais), o dionisíaco.

O treinamento vocal não é isento das dicotomias humanas. Grotowski afirma não existir contradição entre o de dentro e o de fora, chamado por ele “técnica interior” e “artifício”. Ele diz: “acreditamos que um processo pessoal que não seja apoiado e expresso pela articulação formal e pela estruturação disciplinada do papel não é uma liberação, e redundará no informe” (GROTOWSKI, 1971, p.3). Defende, portanto, a junção dos dois caminhos.

Sob esta concepção, o treino-criativo do ator deve se encaminhar para o aprimoramento técnico, dirigido à satisfação das necessidades expressivas, e ao crescimento do sujeito-artista.

4.1.2 O ator é um pesquisador

Marlene Fortuna propõe que o ator seja ao mesmo tempo, ator, personagem e mediador/pesquisador, o que dirige o treino-criativo para as descobertas, mas do que para as soluções prontas. Para realizar essas descobertas, o ator precisa, pelo treino-criativo, “esvaziar” os vícios e costumes adquiridos com o tempo, pois eles o dificultarão de perceber o resultado de suas experimentações.

O ator pesquisador faz perguntas e procura as respostas no seu corpo, na sua organicidade. Não é o pintor que acrescenta tinta na tela, é o escultor, que tira o que sobra da madeira para deixar aparecer a obra. Traduzido para a voz, busca-se facilitar o processo para ele achar os

sons de seu corpo, constituídos pelas relações atuais com ele mesmo, o outro, o espaço e o tempo.

4.1.3 Treinamento sem julgamento, um contato humano

Tanto Meran Vargens e Janaína Martins, quanto Isabel Setti, são bastante enfáticas em propor que a atmosfera de trabalho no treinamento vocal deve ser como diria Meran, “praticamente permissiva”, no sentido de não julgar o indivíduo nas suas manifestações. Isso não abre a porta para a desordem, mas sim para uma aceitação do sujeito-artista.

Deve-se criar uma atmosfera, um sistema de trabalho pelo qual o ator sinta que pode fazer absolutamente tudo, que será entendido e aceito. Muitas vezes é no momento exato em que compreende isto que o ator se revela (GROTOWSKI, 1971, p.166).

Portanto, o julgamento não cabe no trabalho com o sujeito-artista.

Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de “nascimento duplo e partilhado”. O ator renasce – não somente como ator mas como homem – e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro (GROTOWSKI, 1971, p.11).

O relacionamento entre diretor (ou professor) e ator (ou aluno), não pode ser frio. Deve ser disciplinado, mas não frio. Mexer com a voz e o corpo do sujeito é mexer com o sujeito, com seus pensamentos e emoções, como afirma Grotowski, precisamos compreender que o outro “é uma criatura sofredora, e não alguém a ser condenado” (GROTOWSKI, 1971, p.32).

O contato com o outro reflete minha humanidade, minhas falhas, meus pontos fracos e fortes. O trabalho no teatro é um encontro com o outro que como diz Grotowski (1971), ajuda a superar minha solidão.

4.1.4 Voz é ação

Um ponto comum entre a maioria dos pesquisadores entrevistados é que a voz é uma articulação de vários componentes: movimento, sensação, sentimento e pensamento que se manifestam em maior ou menor medida e que se manifestando mediam a expressão do e no sujeito-artista. Feldenkrais propõe:

Nossa auto-imagem consiste de quatro componentes que estão envolvidos em toda ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento. A contribuição de cada um deles varia para qualquer ação particular, tanto quanto varia a pessoa que a executa, mas cada componente está presente, em alguma medida, em qualquer ação (FELDENKRAIS 1977, p.27).

Se esses componentes também estão envolvidos na voz, deduz-se também que a voz é ação.

Voz para o sujeito-artista é ação. Portanto, o treino-criativo deve conter, em alguma medida, movimento, sensação, sentimento e pensamento. Ou seja, deve conter o corpo.

4.1.5 Corpo vocal: energia materializada

Se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque já o meu sopro não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque meu gesto não era mais a
minha vida
(DERRIDA, 1971, p.122).

A conexão corpo-voz foi enfatizada pela maioria dos pesquisadores. O termo corpo vocal utilizado especificamente por Lúcia Gayotto, resgata-se aqui, entendido como a conexão do corpo físico com o corpo voz, um interligado no outro, conformando um corpo no sentido de

soma. Segundo Roberto Freire *soma* seria “a totalidade viva da pessoa, num todo abrangente da energia vital materializada em algo pulsante, dinâmico, metabólico e finito” (FREIRE, 1988, p.21).

O treinamento do ator precisa organizar a energia materializada do corpo, junto à energia materializada da voz, numa relação dinâmica. Barba e Savarese apontam: “No nível visível parece que eles estão expressando a si mesmos, trabalhando com seu corpo e sua voz. Na realidade, eles estão trabalhando sobre algo invisível: a energia” (BARBA; SAVARESE 1995, p.81). Isso acontece porque matéria é energia e energia é matéria, manifestas em diferentes estados, que fluem de um a outro.

A disposição corporal possibilita que a energia corpóreo-vocal flua e responda às transformações necessárias à expressão. Para alcançar essa fluidez, propõe-se trabalhar três pontos.

4.1.5.1 Alongamento do corpo vocal e trabalho com articulações

O corpo vocal precisa de espaços que facilitem as transformações energéticas mediante as contrações e descontrações, sístoles e diástoles. Espaço entre as articulações, espaço para o ar entrar e sair, para o som ressoar. É necessária a flexibilidade para reagir aos diferentes estímulos. A respiração é um exemplo, como aponta Feldenkrais: “A reorganização da respiração é bem sucedida na medida em que, indiretamente, nós aperfeiçoamos a organização dos músculos do esqueleto para uma melhor movimentação e posição” (FELDENKRAIS 1977, p.58).

4.1.5.2 Tridimensionalidade

Como Sara Lopes, propõe-se que o sujeito-artista tenha a percepção clara de que seu corpo é tridimensional e que sua voz também se espalha pelo espaço de forma tridimensional. Assim, ele começará perceber que a voz parte de seu corpo inteiro, frente, trás, lados, acima, embaixo. O corpo vocal se conecta em todas as direções. O trabalho de alongamento e articulações deve estar apoiado na tridimensionalidade.

4.1.5.3 Apoios do corpo-vocal

O ator precisa de apoios. O contato dos pés com o chão, como propõe Setti, um abdômen ativado como insiste Simioni, proporcionam ao ator um apoio para que possa tirar tensões de outras partes que não precisam estar tensas. As tensões musculares desnecessárias refletem-se na voz. Durante o alongamento e o trabalho com articulações, é preciso ter a percepção de como mudam os apoios, de como o corpo se organiza com as mudanças de posição e de se, nessa dinâmica, os apoios prejudicam ou beneficiam a expressão.

O princípio do corpo vocal aponta a que, sendo a voz energia materializada, precisa de espaços e apoios corporais para existir, pois está em permanente trânsito e transformação. Esse princípio nos leva a um treinamento que possibilite esse dinamismo, deixando o corpo vocal entrar no fluxo pessoal e grupal no tempo e espaço presente.

Alongamento, tridimensionalidade e apoios aludem a movimentos e sons realizados como ações (compostas de movimento, sensação, sentimento e pensamento). Por exemplo: no alongamento, coloca-se a respiração como um dos focos, já que as contrações e descontrações que a respiração requer ajudam a alongar e alongar ajuda a que esta dinâmica tenha mais fluidez. Relacionar exercícios de vibração de língua e lábios, próprios do aquecimento vocal clássico, ao trabalho com articulações, ajuda a juntar a ação corporal com a ação vocal. Aqui podem entrar algumas imagens ou personagens que carregam uma qualidade. Por exemplo, para trabalhar as articulações dos braços, o ator pode se colocar como dançarino de flamenco, para trabalhar o quadril, pode dançar a samba ou funk. Esses apoios em imagens e personagens são sumamente importantes. Eles sugerem outras imagens, que sugerem ações, que sugerem idéias, que trazem outras imagens e personagens que constituem o treino-criativo, porque “mesmo durante estes exercícios de aquecimento, o ator deve justificar cada detalhe do treinamento com uma imagem precisa, real ou imaginária” (GROTOWSKI, 1971, p.87). Esse percurso é feito com o fim de re-estabelecer a conexão do corpo com a voz em ação.

4.1.6 Relação corpo vocal / sujeito

Na nossa maneira de pensar, voz e fala são resultantes de toda uma individualidade. Cada pessoa tem uma resultante sonora, a sua voz, a sua fala específica e única e que, ao ser trabalhada, pode modificar os componentes desse todo do indivíduo (QUINTERO, 1989, p.16).

A relação estabelecida entre o sujeito-artista e sua história é marcada pela maioria dos pesquisadores, como Lopes, Setti, Vargens, Gayotto e Martins. O corpo vocal é resultado de uma série de informações, situações e estados do sujeito em si: seu físico, seus pensamentos,

suas sensações e emoções, as relações culturais e sociais que o sujeito-artista tem com o mundo. Partindo dessas relações, apontam-se algumas especificidades.

4.1.6.1 Relação do corpo vocal com a história do sujeito

História num sentido amplo. Desde a história genética, seu tipo muscular, até o ambiente cultural no qual se desenvolve. As vivências físicas, emocionais, intelectuais e culturais influem no sujeito física, emocional, intelectual e culturalmente. Em outras palavras, o que eu vivo, seja qual for o âmbito, é capaz de deixar suas “marcas” em mim. Algumas vezes as marcas possibilitam minhas dinâmicas corpóreo-vocais, outras as dificultam.

4.1.6.2 Relação do corpo vocal com o presente do sujeito

Cada dia de treinamento, criação, apresentação, o sujeito-artista chega com dinâmicas energéticas diferentes. Sintonizar sua energia presente com o espaço, com o trabalho do dia, com o corpo dos outros, é fundamental. Conhecer suas necessidades faz com que o treino não seja sempre o mesmo. O momento de reconhecimento é muito importante, pois nos conecta com nossa humanidade oscilante, faz-nos re-pensar e re-criar cada dia, assim como re-criamos nossa interpretação.

Posição, sensação, sentimento, pensamento, bem como processos químicos e hormonais, combinam-se para formar um todo que não pode ser separado em suas várias partes. Este todo pode ser altamente complexo e intrincado, mas é um sistema integrado naquele dado momento (FELDENKRAIS 1977, p.59).

É necessário o sujeito-artista, tal como aponta Feldenkrais, estabelecer conexões com seu aqui e agora, onde começa sua conexão com o espaço de trabalho, deixando aos poucos as preocupações do dia-a-dia. O professor Antônio Januzelli chama isso de laboratório da chegada.

4.1.6.3 Relação do corpo vocal com o desejo do sujeito

O que o sujeito-artista quer, os seus desejos, influem no seu estar. Tanto o que deseja comunicar como os resultados que deseja obter. O desejo move o ser humano. Se o sujeito-artista está fazendo um treinamento por fazer, sem uma busca de satisfação de seu desejo de aprender, de melhorar, de descobrir novos recursos expressivos, e até de se transformar, ele não está no treino-criativo, está na repetição.

Efetivar as relações de sua voz com seus desejos faz o sujeito-artista descobrir dificuldades individuais, padrões de movimento, posições fixadas e travas musculares, sempre pelo meio do treinamento e não numa análise intelectual. Perceber as marcas corpóreo-vocais que dificultam as transformações energéticas não é um trabalho fácil, sobretudo porque o fim é artístico e não terapêutico.

As relações do corpo-vocal com a história do sujeito, seu presente e seus desejos, são integradas no treinamento durante os exercícios, de forma que ele mesmo possa descobrir suas dificuldades e potencialidades, através de uma pesquisa corpóreo-vocal. É preciso que o diretor, professor ou preparador estejam conscientes dessas relações e saibam ler, de alguma

forma, o que o ator traz de si cada vez que chega no ensaio ou na aula. Essa percepção modifica o trabalho de cada dia e, mais amplamente, durante o processo de treinamento.

O ator também precisa ter presente que as personagens, com as quais vai compartilhar seu corpo, terão suas próprias relações e conexões. Assim ele pesquisará ao longo do seu treinamento quais são estas relações e conexões, e não chegará impondo o que ele acha que aquele personagem é. É necessário que ele articule a realidade de seu corpo vocal à realidade da personagem, respeitando-se as diferenças e as conexões, para assim respeitar o ser a quem ele dará vida tanto quanto a si próprio.

4.1.7 O estabelecimento do poético

O ator que não sabe calar, nunca aprenderá a falar; o ator que não sabe estar na quietude, nunca conhecerá o movimento³³

(DE TAVIRA, 1999, p.71).

Um ponto comum entre os pesquisadores é que o treinamento visa ter como um de seus princípios o estabelecimento do poético. Entende-se por poético a busca pela intimidade em cada uma de nossas conexões corpóreo-vocais com o silêncio, a palavra, nós mesmos, o espaço e o outro. Dar-se o tempo de conhecer o outro e de se reconhecer nele. Dar-se o tempo de ser transformado e transformar, por meio duma penetração energética, ou seja, um corpo com outro corpo.

³³ Texto original em espanhol. Tradução da autora: *El actor que no sabe callar, nunca aprenderá a hablar; el actor que no sabe estar en la quietud, nunca conocerá el movimiento.*

4.1.7.1 Conexão com o espaço

A intimidade à qual nos referimos pede de nós um relacionamento especial com o espaço em que trabalhamos. O diálogo com a luz, com o chão, com as paredes, com o teto, se estabelece no momento em que nos vemos imersos nesse universo, o qual cada dia será construído. Cada dia será uma luz, um chão, um teto diferentes. Setti chama isso da poética do dia-a-dia. O sujeito estabelece relações com o espaço: apoios, ressonâncias, sensações, visualizações; e mesmo no treinamento dialoga com ele, na medida em que converte o corpo em instrumento sensível para possibilitar a inter-relação entre o mundo interior e exterior, entre o de dentro e o de fora, como diria Marlene Fortuna. Se não há intimidade com o espaço, ele me agride. Grotowski sugere: “Sempre ajam, falem, discutam e façam contato com coisas concretas” (GROTOWSKI, 1971, p.175).

4.1.7.2 A descoberta de novos “eus”

A pesquisa vocal não deve ser feita simplesmente como uma pesquisa pelo virtuosismo, mas mediante uma conexão pessoal com o que de si o ator expressa em cada som. O fato de ampliar os recursos vocais não é simplesmente produzir sons novos, senão se reconhecer neles. Normalmente, se tem a tendência a produzir certo tipo de sons que expressam só uma parte do que a pessoa é. “Para o ator [...] a voz é uma extensão dele mesmo e as possibilidades são tão complexas quanto o próprio ator”³⁴ (BERRY, 1979, p.16).

³⁴ Texto original em inglês. Tradução da autora: *For the actor [...] the voice is an extension of himself and the possibilities are as complex as the actor himself.*

Cada uma das conexões poéticas que o ator estabeleça com novos sons, também as estabelece com novos “eus”. O ator, enquanto cresce como ator, cresce como sujeito e vice-versa. A voz é um meio de crescimento encaminhado à expressão poética.

4.1.7.3 O poético na palavra

Sara Lopez diz que no teatro é preciso dar o valor à palavra como se lhe dá no canto, não tanto pelo seu significado, mas pelo seu significante, pelos seus sons. Fortuna enfatiza a idéia da relação entre palavra e imagem.

No treinamento vocal, é preciso a busca da conexão da palavra com a sua própria intimidade, ou seja, com os seus sons, com as imagens que evoca, com a sua articulação entre vogais e consoantes. Se o sujeito-artista não procura os meios de como achar estas conexões, também não achará essas conexões quando precise dizer um texto existente ou mesmo criado por ele. Parafraseando a Cicely Berry: uma vez que a palavra é expressa no mundo, nada permanece igual, não pode permanecer igual. Mesmo quando diz a palavra mais banal, o artista precisa mergulhar na intimidade dela, porque nesse mergulho é possível achar coisas nunca antes percebidas.

4.1.7.4 Poética do silêncio

O som não existe sem silêncio, tanto como o movimento não existe sem quietude. O silêncio é um componente do som como a quietude o é do movimento. Sobre isso Barba e Savarese apontam:

Uma ação pára e é retida por uma fração de segundo, criando um contra-impulso, que é o impulso da ação sucessiva. A maneira de evitar modelos

esquemáticos e os estereótipos é criar silêncios dinâmicos: energia no tempo (BARBA & SAVARESE, 1995, p.212).

Mesmo no silêncio, o corpo vocal se encontra em movimento, é dinâmico. Cada silêncio é um de uma série de sons que constituem uma voz, porque ela é corpo, se constitui no corpo e ele é dinâmico. Há um paralelo com o que Feldenkrais diz: “Do ponto de vista dinâmico, cada postura estável é uma de uma série de posições que constituem um movimento” (FELDENKRAIS 1977, p.99).

É preciso que no treino-criativo, o silêncio seja um ponto principal. O entendimento de que o silêncio tem sua poética é importante para estabelecer intimidade com ele. Ele é ação, energia, suspende um momento no tempo. Há tantos silêncios quantos tipos de sons.

4.1.7.5 Conexão com o outro

O outro pode ser o colega, pode ser o público, pode ser um objeto, um grupo de pessoas, e até mesmo outra parte de si próprio. A conexão estabelecida com esse outro faz do gesto, da palavra, do som, do silêncio uma poética, um espaço “entre” de criação, como chamaria Isabel Setti. É nesse “entre” que a poética se constrói. Perceber, ouvir, ser penetrado, faz com que possamos ser percebidos, ouvidos e penetrados. “Ouvir com precisão é um dos fatores mais importantes para usar a voz completamente, pois a precisão com a qual nós ouvimos se relaciona diretamente com como nós respondemos vocalmente”³⁵ (BERRY, 1979, p.123).

³⁵ Texto original em inglês. Tradução da autora: *Listening accurately is one of the most important factors in using the voice fully, for the accuracy with which we listen relates directly to how we respond vocally.*

Um treinamento feito só para si vai conduzir o ator a estar em cena só e não para estabelecer a poética das relações. Setti insiste em que esse “entre” é onde os sentidos são construídos, onde as sensações emergem. Agir sabendo que a voz é capaz de preencher esse “entre” com uma série de fios, como propõem Simioni e Vargens, que vão permanecer ainda por um tempo no espaço, muda a forma e especialmente o tempo do sujeito-ator em sua relação com o outro.

O treino-criativo se potencializa quando todas estas conexões fluem, gerando um espaço poético de comunicação, intimamente conectado com a profundidade de cada estado, de cada movimento, de cada som, de cada relação.

4.1.8 O jogo como mediador

Geneticamente, o jogo é uma parte integral da vida e isolá-lo como o fez o homem moderno, é destruir o espírito verdadeiro, natural e seu derradeiro valor para o homem e a sociedade (COURTNEY, 1980, p.37).

A adoção do jogo como estratégia foi claramente proposta por Sara, Meran, Marlene e Janaína Martins. Todas elas o colocam como um dos melhores caminhos para se trabalhar o treinamento vocal.

O jogo não é só uma estratégia para o teatro, mas para muitos outros campos do saber. Por meio dele somos capazes de nos articular como seres humanos.

Platão sublinha que é pelo jogo que se entende ou se chega ao logos, ao conhecimento. É, pois, inicialmente fazendo o jogo muitas vezes sem sabê-lo, mas vivendo-o para depois compreendê-lo (ao penetrar em outro jogo), que se ascende à categoria do conhecimento e, portanto, de si (CORDEIRO, 1993, p.25).

Existem muitas teorias sobre as funções do jogo e seu papel no desenvolvimento do ser humano. Mitchell e Mason, por exemplo, na sua teoria do jogo como auto-expressão dizem que “[...] trabalho pode ser jogo, e o jogo em si tem seu objetivo próprio [...]; o jogo, porém, é diferente, pois sugere crescimento, aperfeiçoamento de habilidades e progressão em direção a um objetivo” (COURTNEY, 1980, p.214). Eles apontam três pilares fundamentais no treinamento vocal: crescimento, aperfeiçoamento e progressão, tudo com direção a um objetivo, no caso, a expressão poética.

O jogo junta o processo de criação com a pedagogia e o treino-criativo, supondo que todo processo de criação, além de outro objetivo visa ao aperfeiçoamento do criador. Ele é uma estratégia para a vivência e auto-expressão poéticas.

No treino-criativo, é necessário que o sujeito-artista se encontre em estado de jogo. O jogo o ajuda a viver no presente, a estar num estado de prontidão, a ter seu corpo e seus sentidos ativos. “Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz este estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar” (SPOLIN, 1999, p.17). Dessa forma, todas as partes do indivíduo funcionam juntas como uma unidade de trabalho, dentro de um orgânico maior, que é a estrutura do jogo.

O jogo supõe a existência do outro, mesmo que não seja outra pessoa. Anatoli Vassíliev, diretor e pedagogo russo, afirma que “o jogo é sempre um <<jogo com>>: com uma situação, um personagem, uma idéia, ou o evento principal”³⁶ (VASSÍLIEV, 1999, p.71). Facilitar ao sujeito-ator regras claras, limites específicos, paradoxalmente, o deixa mais livre. No jogo isto

³⁶ Texto original em francês. Tradução da autora: *Le jeu est toujours un <<jeu avec>>: avec une situation, un personnage, une idée, ou l'événement principal.*

é possível, desde que esse “jogo com” esteja presente em todo momento, mesmo quando se está treinando sozinho.

O jogo prepara o ator para sua vida de artesão-artista, para saber confrontar o ato de comunicação que é o teatro, o despe de truques e o obriga a estar presente com todas suas virtudes e defeitos facilitando seu crescimento. Jogar nem sempre é fácil, mas é necessário.

5 Considerações Finais

O caminho percorrido mostra que todos os princípios propostos nesta pesquisa confluem para um ponto vital: corpo e voz são energia, a qual pode nos atingir e nos penetrar como pode atingir e penetrar o outro e dentro do outro se transformar. As estratégias para alcançar essas transformações podem ser variadas.

O caminho da transformação energética para uma transformação energético-poética é veiculado, no treino-criativo, com o trabalho corpóreo-vocal, produzindo-se mudanças não só no artista, mas no ser humano. Antônio Januzelli, nos seus ensinamentos, enfatiza continuamente este caminho do ator para o homem e do homem para o ator, e daí para a personagem: “O trabalho do ator começa com a investigação sobre a sua própria natureza, e o estudo que faz da personagem será o estudo do seu eu em relação [em jogo com] às forças que os unem” (JANUZELLI, 2003, p.82).

Esse caminho de mão dupla não pode ser um acúmulo de técnicas, e sim uma pesquisa individual e grupal que, no treino-criativo, se apóia no jogo sem se esquecer que “O teatro é uma ação engendrada pelas reações e impulsos humanos, pelos contatos entre as pessoas. Trata-se de um ato tão biológico quanto espiritual” (GROTOWSKI, 1971, p.42). Assim como não podemos isolar a voz do corpo, não podemos isolar o sujeito do artista.

Nesta pesquisa, resultado do aprendizado com os outros, da sua influência e de como isso foi transformador para mim, foi importante perceber quanto o conhecimento se faz no coletivo. Os vários pontos comuns achados entre os pesquisadores, que muitas vezes nem têm conhecimento um do outro, fazem pensar que vivemos um momento importante, em que

parece existir um universo comum de onde saem propostas sobre o treinamento vocal, que podem fazer do teatro uma arte cada vez mais humana, mais combativa ao mundo automatizado.

Precisamente por essa percepção, é importante esta frase de Grotowski:

Não tenho a pretensão de que tudo o que fazemos seja inteiramente novo. Estamos sujeitos, conscientemente ou inconscientemente, a sofrer influências das tradições, da ciência e da arte, até das superstições e sugestões peculiares à civilização que nos moldou, da mesma forma que respiramos o ar do continente que nascemos. Tudo isto influencia nossa empresa, embora às vezes possamos negá-lo (GROTOWSKI, 1971, p.10).

Estas foram minhas reflexões como sujeito-artista. Considero que o mais importante são as questões surgidas a partir do trabalho, o que me instiga a continuar na busca de respostas.

Quem reflete sobre a condição do ator, na realidade reflete sobre a condição humana, num sentido radical: o do ser humano enquanto pessoa. O que já é um dizer perigoso nestes tempos difíceis para a subjetividade. Pensar no ator é de alguma maneira, pensar naquele que diz a personagem, aquele que ao dizer nos diz de nós mesmos, enquanto pessoas. Aquele de quem dizemos, nos diz³⁷ (DE TAVIRA, 1999, p.70).

Por último, o silêncio.

³⁷ Texto original em espanhol. Tradução da autora: *Quien reflexiona sobre la condición del actor, en realidad reflexiona sobre la condición humana en un sentido radical: el del ser humano en tanto persona. Lo que es ya un decir peligroso en estos tiempos difíciles para la subjetividad. Pensar en el actor es, de algún modo, pensar en aquel que habla el personaje, aquél que al hablar nos habla de nosotros mismos en tanto personas. Aquél de quien hablamos, nos habla.*

Referências Bibliográficas³⁸

Livros

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Editora Hucitec Unicamp, 1995.

BARQUERO, Zamira. **Iniciación en la técnica de la voz hablada y cantada**. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica, 2001.

BERNHARD, Cristiana Lima. A fonoaudiologia no teatro. In: PICOLOTTO, Léslie. **Trabalhando a voz**. São Paulo: Editora Summus, 1988.

BERNHARDT, Sarah. **El arte teatral**. Buenos Aires: Ediciones Anaconda, 1950.

BERRY, Cicely. **Voice and the actor**. IV edição. New York: Editorial Macmillan, 1979.

CANUYT, Georges. **La Voz**. Buenos Aires: Editorial Hachette, 1945.

CHACÓN, Lourenço. **Cantigas de roda**. Campinas: Editora da Unicamp, 1986.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. In: _____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971. Páginas 107-146.

DE TAVIRA, Luis. **El espectáculo invisible**. Paradojas sobre el arte de la actuación. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1999.

ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

FELDENKRAIS, Moshe. IV Edição. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Editora Summus, 1977.

FÉRAL, Josette. La téâtralité en Avignon. In: PAVIS, Patrice. **Vers une théorie de la pratique théâtrale**. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 2000. Páginas 317-337.

_____, Josette. **Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras**. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2004.

FICHE, Natália. Movimento da voz. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2004.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Editora Annablume, 2000.

FREIRE, Roberto. **A alma é o corpo**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

³⁸ Referências de acordo com o Sistema Autor-Data da ABNT.

GAYOTTO, Lúcia Helena; SOUZA, Luiz Augusto de Paula. Expressão no teatro. In: KYRILLOS, Leny. **Expressividade. Da teoria à prática**. São Paulo: Editora Revinter, 2004.

_____, Lúcia Helena. **Voz partitura da ação**. 2da edição. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GOULD, María. **A vocal journey**. Toronto: Editorial The Writing Space, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

_____, Jerzy. **Teatro Laboratorio**. Barcelona: Tusquets Editores, 1980.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. Estados Unidos da América: Roy Publishers, 1966.

KOUDELA, Ingrid. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**. New York: Drama Book Publishers, 1976.

LYOTARD, Jean-François. The tooth, the palm. In: MURRAY, Timothy. **Mimesis, masochism & mime**. The politics of theatricality in contemporary French thought. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

MARTIN, Jacqueline. **Voice in modern theatre**. New York: Editorial Routledge, 1991.

MARTINS, Janaina Träsel. Integração corpo-voz na arte do ator. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. **Voz em cena II**. Rio de Janeiro: Editora Revinter, 2004.

MOLINARI, Paula. **Conhecer e expressar o indizível: O legado de Alfred Wolfsohn**. São Paulo: Editora Faccamp, 2008.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

_____, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

PIKES, Noah. **Dark Voices: the genesis of Roy Hart Theatre**. Louisiana: Editora Spring Journal, 2004.

QUINTERO, Eudisia Acuña. Atores e fonos - um ponto de encontro. In: PICOLOTTO, Léslie. **Trabalhando a voz**. São Paulo: Editora Summus, 1988.

_____, Eudisia Acuña. **Estética da voz. Uma voz para o ator**. São Paulo: Editora Summus, 1989.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad. Pontes de Paula Lima. II Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____, Constantin. **A criação de um papel**. Trad. Pontes de Paula Lima. VII Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____, Constantin. **A preparação do ator**. Trad. Pontes de Paula Lima. II Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VASSILIEV, Anatoli. **Sept ou huit leçons de théâtre**. Paris: P.O.L éditeur, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Editora Schwarcz, Ltda, 1993.

Artigos

FÉRAL, Josette. Você disse “training”? **Revista O Teatro Transcende**. Blumenau / FURB, No. 12, p. 49-58. 2003. Tradução: José Ronaldo Faleiro.

GAYOTTO, Lúcia Helena. Dinâmicas de movimento da voz. **Revista Distúrbios da Comunicação**, São Paulo, Edição 17, p. 401-410, dez. 2005.

MARTINS, Janaina Träsel. A relação entre o texto escrito e a vocalidade no teatro: contribuições a partir de Paul Zumthor. **Revista Urdimento**, Florianópolis, p. 141-148. 2004.

_____, Janaina Träsel. O treinamento vocal do ator na contemporaneidade: A relação técnica vocal e organicidade vocal. **Revista O Teatro Transcende**, Blumenau / FURB, p. 80-82. 2002.

_____, Janaina Träsel. Princípios da preparação vocal orgânica do ator. **Anais do III Congresso da ABRACE**, Florianópolis, p. 152-153. 2003.

_____, Janaina Träsel. Processo de criação e composição de ações vocais do ator: relato de uma experiência cênica. **Anais do IV Congresso da ABRACE**, Rio de Janeiro, p. 184-185. 2006.

Teses e dissertações

BULHÕES, Marcos. **Encenação em jogo**. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CORDEIRO, Paulo. **Uma abordagem piagetiana do jogo**. 1993. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

DE CARVALHO, Andréa Egydio. **O jogo do gesto: o aprendizado do teatro através da percepção corporal**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GONÇALVES, Theda Cabrera. **Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz.** 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

LOPES, Sara Pereira. **Anotações sobre a voz e a palavra em sua função.** 2004. Tese (Livre docência) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MARTINS, Janaína Träsel. **A integração corpo-voz na arte do ator.** 2004. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

VARGENS, Meran. **O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator ou a voz articulada pelo coração.** 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

Entrevistas

ARMSTRONG, Richard. **Entrevista Talleres de entrenamiento actoral “Aprendiendo a Aprender”.** Alajuela, Costa Rica, 2003. Tradução e entrevista Roxana Ávila. Gravação em VC e transcrição.

FORTUNA, Marlene. **Entrevista a profissionais da voz.** São Paulo, 08 ago 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

GAYOTTO, Lucia. **Entrevista a profissionais da voz.** São Paulo, 06 nov 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

LOPES, Sara. **Entrevista a profissionais da voz.** Campinas, 24 jul 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

RANGEL, Juliana. **Entrevista a profissionais da voz.** Bahia, 31 ago 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

SETTI, Isabel. **Entrevista a profissionais da voz.** São Paulo, 28 nov 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

MARTINS, Janaina Träsel. **Entrevista a profissionais da voz.** Bahia, 30 ago 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

VARGENS, Meran. **Entrevista a profissionais da voz.** Bahia, 31 ago 2006. Entrevistadora Gina Monge Aguilar. Gravação em fita 90 min e transcrição.

Meios eletrônicos

ARMSTRONG, Richard. **“The voice is the muscle of de soul”.** Disponível em: <http://www.richardarmstrong.info/stmt.html>. Acesso em: 06 de abril, 2008.

AVILA, Roxana; KORISH, David. Intensive Actor Training in Costa Rica. **NTQ Reports and Announcements.** Cambridge, Edição 20:1, Fevereiro, 2004. Páginas 87-90. Disponível

em: <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=191721>. Acesso em: 23 de outubro, 2007.

CABRAL, José. Horizontes intercambiantes ou a idéia do jogo como redenção. **Revista M/C**. Disponível em: http://www.media-culture.org.au/past_vol_3.html. Acesso em: 03 jul 2006.

KRENZ, Artur. **Jogo e educação na República de Platão**. Disponível em: <http://www.bu.edu/wcp/Papers/Educ/EducKren.htm>. Acesso em: 03 jul 2006.

OLIVEIRA, Renato. **Platão e a filosofia da educação**. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~wfil/platao.htm>. Acesso em: 03 jul 2006.

Outros

QUINTERO, Eudosia Acuña. **Manual de terapia corporal como base da estética da voz e fala**. Carapicuíba: Pró-Fono departamento editorial, 2000.