

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

LETÍCIA CHIOCHETTA

A criação da cena teatral à luz de  
Alfred Wolfsohn e Roy Hart

SÃO PAULO  
2013

LETÍCIA CHIOCHETTA

A criação da cena teatral à luz de  
Alfred Wolfsohn e Roy Hart

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

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

São Paulo  
2013

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

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Chiochetta, Letícia

A criação da cenateatral à luz de Alfred Wolfsohn e Roy Hart / Letícia Chiochetta. -- São Paulo: L. Chiochetta, 2013.  
91 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: José Batista Dal Farra Martins  
Bibliografia

1. Teatro 2. Voz 3. Alfred Wolfsohn 4. Roy Hart 5.  
Formação do ator I. Martins, José Batista Dal Farra II.  
Título.

CDD 21.ed. - 792

Nome: CHIOCHETTA, Letícia.

Título: A criação da cena teatral à luz de Alfred Wolfsohn e Roy Hart.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha orientadora inicial do mestrado, Yedda Riberá, por ter acreditado em meu projeto de pesquisa e me incentivado a olhar além de alguns limites estabelecidos. Onde você estiver, receba o meu muito obrigada.

Ao Zebba, que me aceitou como sua orientanda posteriormente e, com profissionalismo e competência, soube conduzir a minha jornada e contribuir com seus apontamentos sempre pertinentes.

À professora Nélida Lima, por ter me apresentado o trabalho de Wolfsohn e Hart.

Aos *Roy Hart Teachers* Linda Wise, Noah Pikes, Margaret Pikes, Pascale Ben, Kaya Anderson, Enrique Pardo e especialmente à Paula Molinari, pelo imenso aprendizado.

Ao CAIRH, pelo material disponibilizado.

À bolsa CAPES, pelo investimento e apoio a esta pesquisa.

Um agradecimento mais que especial para Daniele Marques, Denisse Marambio e Michel Mauch, por terem participado do grupo de pesquisa realizado especialmente para esse trabalho. Em especial à Dani, que além de sua participação no grupo, me ajudou muito em todos os momentos que precisei.

Agradeço imensamente às pessoas mais importantes de minha vida: minha família. Obrigada pai e mãe, minhas irmãs Mariele e Nayara, e minha tia-mãe Luci.

À Wânia Storolli e Susie Becker, pela generosidade e colaboração quando necessário. E às demais integrantes do Grupo Live, do qual faço parte, pelo borbulhar de ideias sempre estimulantes e enriquecedoras.

Ao Janô e ao Tutto, pelas considerações oportunas no momento de minha banca de qualificação e pelo incentivo em prosseguir.

Aos professores e colegas do CAC/USP, pela imensa contribuição em meu aprendizado e por colaborarem com meu amadurecimento acadêmico e pessoal.

Igualmente a todos os meus queridos amigos, cada um especial e importante a sua maneira.

E, por fim, agradeço à voz que conduz minha fascinante jornada pela vida.

“One must go into oneself first, to be able to be outside oneself”

Alfred Wolfsohn

## RESUMO

CHIOCHETTA, Letícia. **A criação da cena teatral à luz de Alfred Wolfsohn e Roy Hart**. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

Esta pesquisa teórico-prática realiza um estudo do pensamento e dos princípios de trabalho de dois importantes artistas e pesquisadores da voz ainda pouco conhecidos no universo das Artes Cênicas no Brasil: o alemão Alfred Wolfsohn e, seu discípulo, o ator Roy Hart. Wolfsohn desenvolveu, após uma experiência traumática de guerra, uma pesquisa aprofundada sobre a expressão humana através da voz. Já Hart aplicou, à sua maneira, os ensinamentos de Wolfsohn no campo teatral. Esta dissertação de mestrado efetiva ainda uma investigação prática à luz dos fundamentos propostos por esses artistas. Sua contribuição pode ser útil para que o ator vislumbre possibilidades de trabalho exploratório sobre si mesmo, partindo do alicerce corpo/voz enquanto unidade expressiva, além de colaborar com a formação integral do ator.

Palavras-chave: Teatro. Voz. Alfred Wolfsohn. Roy Hart. Formação do ator.



## **ABSTRACT**

CHIOCHETTA, Letícia. The creation of theatrical scene on the light of Alfred Wolfsohn and Roy Hart. 2013. 91f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

This research makes a theoretical and practical study of thinking and working principles of two important artists and researchers of the voice still little known in the world of Performing Arts in Brazil: the German Alfred Wolfsohn and his disciple, actor Roy Hart. Wolfsohn developed, after a traumatic experience in the war, a thorough research on the human expression through the voice. Hart applied, in its own way, the teachings of Wolfsohn in the theatrical field. This dissertation also realizes a practical research in the light of the grounds proposed by these artists. His contribution can be useful for the actor to have a glimpse of the possibilities of exploratory work on him/herself departing of the body/voice foundation as an expressive unity, as well as collaborating with the actor's whole formation.

Keywords: Theatre. Voice. Alfred Wolfsohn. Roy Hart. Actor's formation.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>ALFRED WOLFSOHN</b> .....	<b>19</b>
2.1	<b>Experiência e vida</b> .....	<b>20</b>
2.1.1	<i>Awe</i> .....	<b>25</b>
2.2	<b>Pensamento e prática</b> .....	<b>27</b>
2.2.1	<i>Potencialidade vocal</i> .....	<b>28</b>
2.2.2	<i>Voz e psique</i> .....	<b>28</b>
2.2.3	<i>Proximidade com Jung</i> .....	<b>30</b>
2.2.4	<i>Sonhos</i> .....	<b>32</b>
2.2.5	<i>Canto vital</i> .....	<b>32</b>
2.2.6	<i>Método de trabalho</i> .....	<b>35</b>
<b>3</b>	<b>ROY HART E O ROY HART THEATRE</b> .....	<b>37</b>
3.1	<b>A voz é o músculo da alma</b> .....	<b>37</b>
3.2	<b>Onde está o indivíduo? Onde está o artista?</b> .....	<b>41</b>
3.3	<b>Esquizofrenia consciente</b> .....	<b>43</b>
3.4	<b>Roy Hart Theatre</b> .....	<b>46</b>
3.5	<b>Roy Hart Teachers</b> .....	<b>52</b>
<b>4</b>	<b>A CRIAÇÃO DA CENA TEATRAL</b> .....	<b>54</b>
4.1	<b>Processo de preparação</b> .....	<b>54</b>
4.1.1	<i>Desbravando o ser através do corpo/voz</i> .....	<b>56</b>
4.1.2	<i>O onírico e o simbólico</i> .....	<b>65</b>
4.1.3	<i>Das profundezas às alturas</i> .....	<b>68</b>
4.2	<b>Processo de criação</b> .....	<b>71</b>
4.2.1	<i>A criação de A voz de Orfeu</i> .....	<b>71</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>79</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>85</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A voz criadora surge como um som que vem do nada, que aflora do vazio [...] “Esse som saído do Vazio é o produto de um pensamento que faz vibrar o Nada e, ao se propagar, cria o espaço. É um monólogo em que o corpo sonoro constitui a primeira manifestação perceptível do Invisível” (SHENEIDER apud WISNIK, 1989, p. 38).

Em diversas mitologias o som é a primeira força criadora do universo. Segundo Wisnik, “frequentemente o deus que profere o mundo através do som é um deus hermafrodita, que contém em si o princípio ativo e o passivo, o solar e o lunar, a impulsão instantânea e o repouso” (WISNIK, 1989, p. 38). Neste contexto mítico, a voz é a dimensão humana dessa ressonância cósmica e, através de um canto profundo, o homem ascende ao “mundo divino na medida em que se investe da energia plena do ser, ganhando como homem-cantor a imortalidade dos deuses-cantores” (WISNIK, 1989, p. 39).

O universo mitológico há muito tempo já apresenta o caráter unificador e primordial das sonoridades na natureza e nos seres vivos. A voz humana, objeto de estudo desta dissertação, é compreendida como este poderoso elemento constituinte do ser, indissociável de suas emoções e do fluxo de movimento que compõem o indivíduo. Anteriormente à sua estruturação em linguagem, voz é som. É um signo repleto de significado.

Se alguém ouve um signo que não conhece – por exemplo, o som de uma palavra de que ignora o significado – deseja conhecê-lo, isto é, deseja saber que ideia evoca este som. (...) Mas é necessário que saiba já que é um signo, ou seja, que aquela palavra não é um som vazio, mas um som que significa alguma coisa (SANTO AGOSTINHO apud CAVARERO, 2011, 50).

Ou seja, “o som da palavra é mais importante que o seu *querer-dizer*” (CAVARERO, 2011, p. 103, grifo da autora). A voz humana é em si presença, verdade e singularidade: expõe e revela o ser; desnuda a alma.

A voz, de fato, não camufla; pelo contrário, desmascara a palavra que a quer mascarar. A palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem a emite (CAVARERO, 2011, p. 40).

A relevância da sonoridade humana em nossa cultura, no entanto, há muito tempo é subjugada por uma supervalorização do logos. De acordo com Barbeitas, na apresentação do livro *Vozes plurais*, de Adriana Cavarero, na Grécia de Platão o som era considerado perigoso e perturbador.

O processo de descarte da voz se conclui já em Aristóteles, que define a linguagem em função de sua capacidade semântica e que estabelece o limite entre homem e animal exatamente pelo fato de o primeiro possuir a linguagem (*phoné semantiké*), enquanto ao outro restaria apenas uma voz (*phoné*) sem poder de significação, mera sinalizadora de afecções (BARBEITAS, 2001, p. 10, grifo do autor).

Relegado a um plano inferior, o valor expressivo do som foi atenuado pelo pensamento racional. Da mesma maneira, a potencialidade da voz foi coagida — enquanto sonoridade — pelos modelos comportamentais estabelecidos. A repressão do som pode ser vista como a repressão do ser. A construção de padrões vocais e comportamentais juntamente com a estruturação da linguagem conduziu a uma limitação da capacidade de expressão humana. Na criança, instintiva e autêntica, há uma grande riqueza e expressividade tanto na voz quanto no corpo. Espontaneidade esta que é forçosamente refreada e padronizada no decorrer do processo de formação de indivíduo adulto.

Enclausurado por uma cultura opressora, o homem abafou sua natureza animal. O gesto não realizado, o som não emitido, a palavra não pronunciada, a emoção não vivida acumularam-se em uma comprida sacola que arrastamos atrás de nós, como colocado por Robert Bly. O autor defende que todas as características humanas reprimidas, desde a infância até a vida adulta, compõem essa imensa sacola:

Quando colocamos uma parte de nós na sacola, essa parte regride. Retrocede ao barbarismo. Imagine um rapaz que lacra a sacola aos 20 anos e espera uns quinze ou vinte para reabri-la. O que ele irá encontrar? É triste, mas toda a sexualidade, selvageria, impulsividade, raiva e liberdade que ele colocou na sacola regrediram; não apenas seu temperamento se tornou primitivo como elas agora são hostis à pessoa que abre a sacola (BLY, 1998, p. 31).

A sacola é uma metáfora da sombra. Ou seja, é aquela parte socialmente rejeitada, que escondemos e nos envergonhamos de possuir, mas que jamais deixará de existir, pelo simples fato de compor a natureza humana. Em situações de

limites extremos, como na guerra, o homem é capaz de libertar toda essa potência enclaustrada que, como um vulcão em ebulição, arremessa suas lavas pelo espaço.

Foi por meio de uma impactante experiência nas trincheiras, vivenciando o desespero que beira à morte, que o alemão Alfred Wolfsohn (1896 – 1962) percebeu a verdadeira potencialidade da voz humana. O período que passou no campo de batalha deixou marcas indeléveis e o conduziu, posteriormente, à elaboração de sua filosofia de trabalho através do desenvolvimento vocal. Wolfsohn acreditava que a voz era a primeira e mais importante expressão direta da alma e que cada pessoa contém em si um potencial muito maior do que acredita possuir. Iniciou então uma investigação aprofundada sobre a psique humana. “Ele estudou psicologia e explorou todo o mistério da criatividade humana. O resultado foi o seu conceito radical de que a ‘voz’ humana é o maior e mais revelador meio de comunicação humana”<sup>1</sup> (BRAGGINS, p. xi, 2002, tradução nossa).

Essa dissertação promove uma observação atenta sobre dois artistas e pesquisadores da voz humana que ainda são pouco conhecidos no campo acadêmico das Artes Cênicas no Brasil. Porém, que foram precursores de uma investigação minuciosa no universo das artes — especialmente da música e do teatro — sobre a expressão humana através da voz.

Alfred Wolfsohn, sobre quem se discorre no primeiro capítulo, elaborou um processo de desenvolvimento vocal e humano que parte da descoberta de si mesmo a partir da exploração vocal. Em suas aulas de canto nada convencionais, conquistou uma considerável ampliação da extensão vocal de seus alunos, fato que despertou a atenção da comunidade artística e também científica. No entanto, essa era apenas a consequência de uma investigação que almejava possibilitar o autoconhecimento e, então, a expressão artística através da voz.

Um de seus mais destacados discípulos foi o ator sul-africano Roy Hart (1926 – 1975), que, após o falecimento de Wolfsohn, deu continuidade a seu trabalho e criou o *Roy Hart Theatre*. O segundo capítulo apresenta a trajetória desde destacado ator — que teve importante papel no desenvolvimento da uma nova

---

<sup>1</sup> Todas as citações diretas que foram traduzidas de outro idioma terão o original reproduzido em notas de rodapé, porque consideramos importante a possibilidade de cotejar o texto traduzido com o original. Texto original: “He studied psychology and explored the whole mystery of human creativity. The result was his radical concept that the human ‘voice’ is the greatest and most revealing means of human communication”.

perspectiva de trabalho vocal para a cena — além de acompanhar a evolução de seu grupo e o reconhecimento público da pesquisa e do trabalho artístico desenvolvido pelo *Roy Hart Theatre*.

No terceiro e último capítulo, descreve-se a experiência de pesquisa e criação teatral à luz das ideias propostas por Wolfsohn e Hart. A investigação teórico-prática realizada especialmente para esse trabalho de mestrado foi conduzida em dois momentos: processo de preparação e processo de criação.

No processo de preparação, apresentam-se os principais aspectos trabalhados pelo grupo, as inquietações surgidas e as descobertas realizadas durante a pesquisa. No processo de criação, descreve-se a concepção de cada cena de *A Voz de Orfeu*, exercício cênico desenvolvido pelo grupo. A prática aqui descrita não deve ser compreendida como um exemplo de aplicação das ideias desses artistas à criação cênica ou como um modelo a ser seguido, mas como o relato de uma experiência, percebida em sua singularidade. Somente assim poderá contribuir para inspirar novas pesquisas e descobertas artísticas.

E, finaliza-se esta dissertação com as minhas considerações sobre o trabalho realizado, apresentando o parecer tanto dos atores que participaram desta experiência, como de outros que igualmente utilizam as ideias de Wolfsohn e Hart como estímulo para a criação da cena teatral.

O embasamento teórico utilizado para a realização desta dissertação provém da literatura e dos vídeos e áudios disponíveis sobre Alfred Wolfsohn, Roy Hart e o *Roy Hart Theatre*<sup>2</sup>. Alguns textos e vídeos consultados foram cedidos especialmente para este trabalho pela biblioteca do *Centre Artistique International Roy Hart* (CAIRH), *La Mémoire*, localizada no sul da França. Outras referências que guiaram esta pesquisa foram as aulas particulares, os workshops, os diálogos e as entrevistas realizadas com diversos *Roy Hart Teachers*.

Mantive contato regular por dois anos com a *RHTeacher* Paula Molinari, com quem realizei aulas particulares e workshops. Participei ainda de workshops com os *RHTeachers* Enrique Pardo, no Brasil; Linda Wise, no Chile; Margaret Pikes, na França; além de Kaya Anderson, Pascale Ben e Noah Pikes, no CAIRH. As entrevistas realizadas ocorreram no ano de 2012, durante o período dos cursos, com exceção de Paula Molinari, que respondeu a entrevista por e-mail.

---

<sup>2</sup> A maior parte deste material pode ser adquirida pelo site [www.roy-hart.com](http://www.roy-hart.com), e inclui livros, artigos, fotos, palestras, CDs e DVDs.

Pelo trabalho de Wolfsohn e Hart possuir forte conexão com a psicologia junguiana, foram consultados ainda como material teórico diversos livros de psicologia, principalmente aqueles referentes à obra de Carl G. Jung, além de textos do próprio psicanalista suíço. Contudo, não há intenção de se desenvolver, nesta dissertação, uma pesquisa aprofundada na área de psicologia. Os conceitos aqui apresentados são utilizados apenas como respaldo teórico, com o intuito de estimular o ator a desenvolver uma pesquisa investigativa sobre si mesmo.

Desde já, é preciso deixar claro que em toda a dissertação a palavra voz se refere ao corpo e vice-versa. Aqui, se compreende o corpo através de um conceito ampliado: um corpo que envolve todas as dimensões do ser humano, ou seja, um corpo físico, sonoro, psíquico, social e cultural. Compreende-se o corpo enquanto unidade complexa, múltipla, contraditória, viva e presente.

A ideia de corpomídia, proposta por Helena Katz e Christine Greiner dialoga com esse pensamento:

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

Desta forma, o corpo, inevitavelmente inserido no meio ambiente, somente se constitui no movimento e no contato com todas as esferas de seu entorno. Não é estático, ao contrário, está constantemente em formação, em evolução, em transformação.

Em uma breve observação histórica, percebe-se que a ótica cartesiana, que separa o homem em corpo e mente, começou a ser questionada a partir do início do século XX por pensadores como Maurice Merleau-Ponty. O filósofo opõe-se ao dualismo de René Descartes, considerando o corpo como “uma estrutura física e vivida ao mesmo tempo” (GREINER, 2005, p. 23). Ou seja, o indivíduo já não pode mais ser compreendido fora de seu contexto social ou então analisado em partes. Essa visão integrada do ser humano torna-se foco de inúmeros estudos mais recentes, entre os quais se destaca o trabalho do neurocientista Antônio Damásio, que fundamenta a relação indissociável entre emoção e razão, e os pesquisadores

Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, que cunham o termo “ação incorporada”, para sustentar a ideia de que a percepção e a ação são inseparáveis da cognição vivida.

Na análise do pensamento de Alfred Wolfsohn e, por decorrência no de Roy Hart, percebe-se que o entendimento dado à voz, refere-se à voz que é corpo e a este corpo que é um todo integrado e em constante mutação. Molinari reflete sobre a dimensão dada à voz nesse trabalho:

É muito mais que trabalhar a voz com o corpo e alma; como concordam outras linhas do 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).

As citações de Wolfsohn e Hart utilizam apenas a palavra voz, que deverá ser lida através desse entendimento de unidade física. Já na descrição da pesquisa teórico-prática desenvolvida especialmente para esta dissertação, utiliza-se a expressão corpo/voz, com o intuito de colaborar com a internalização desse princípio no trabalho do ator, pois percebe-se que a compreensão conceitual desta ideia ocorre com muito mais facilidade do que o seu entendimento na prática teatral.

As propostas de pesquisa vocal desenvolvidas por Wolfsohn e, posteriormente, por Hart, podem ser consideradas precursoras no âmbito das artes, principalmente nas artes cênicas. No entanto, importantes teóricos do teatro, como Antonin Artaud, já articulavam anteriormente ideias a respeito de uma nova forma de utilização do texto e da voz em cena. “Trata-se de substituir a linguagem articulada por uma linguagem de natureza diferente, cujas possibilidades expressivas equivalerão à linguagem das palavras, mas cuja fonte será buscada num ponto mais recôndito e mais recuado do pensamento” (ARTAUD, 2006, p. 129). Suas concepções inspiraram de alguma forma o trabalho de Wolfsohn e corroboram sua crença em uma expressividade humana visceral, proveniente do mais profundo interior do ser.

A percepção de que a voz é a expressão do essencial que há no humano, igualmente aproxima o pensamento de Wolfsohn ao de pensadores contemporâneos, como o *performer* Richard Schechner. Para ele, “usar a voz não precisa ser a expressão de uma outra coisa, usar a voz é em si mesmo um ato essencial” (SCHECHNER, 2009, p. 362). Roy Hart irá busca o que o diretor e crítico



teatral espanhol José Monleón chamaria de “expressão total”, que seria entendida “não como uma artificial soma de linguagens, mas como uma consequência da translucidez e vontade de comunicação que acompanha a investigação e o descobrimento de si mesmo” (MONLEÓN, 1971, tradução nossa).

Hoje, embora existam diversos artistas que desenvolvem pesquisas na área de voz — especialmente no universo da *performance* — a investigação da potencialidade vocal é ainda muito pouco explorada. No teatro, a voz é raramente utilizada como elemento propulsor da criação, enquanto material que possibilita a descoberta de si mesmo e a construção da cena.

O pensamento e a prática de Wolfsohn e Hart, que percebem a voz enquanto expressão da totalidade do ser humano, propõem justamente essa investigação pessoal tão necessária ao ator e mesmo ao artista em geral. A pesquisa exploratória pessoal do ator não é novidade no âmbito teatral, pois desde os escritos de Constantin Stanislavski, um dos maiores mestres do teatro, já há uma busca pelo caminho da descoberta individual, tendo este inclusive denominado sua obra *O trabalho do ator sobre si mesmo...*<sup>3</sup>.

A proposta de Wolfsohn e Hart se diferencia, no entanto, por sua abordagem de exploração a partir da voz. Há uma busca por este corpo/voz ou, como também poderia ser chamado, por esta voz/corpo. O trabalho sugere uma investigação por meio de um processo de livre expressão corporal/vocal na busca por desvendar novos espaços, conhecer lugares até então incógnitos em nós mesmos e descobrir corporeidades/sonoridades, ampliando assim a capacidade de expressão do indivíduo para que, então, seja possível utilizar toda a potencialidade e criatividade em prol da produção artística.

Esta pesquisa busca ampliar as perspectivas da pesquisa corporal/vocal na formação do artista teatral, contribuindo com o processo de formação do ator e sugerindo formas de conduzir processos criativos a partir da unicidade e potencialidade do humano. Portanto, estudar as ideias de Wolfsohn e Hart é uma forma de enriquecer a investigação teatral hoje desenvolvida pelos pesquisadores de teatro brasileiros e abrir caminhos para que ela seja difundida e aplicada, em

---

<sup>3</sup> *El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias* é o nome dado a sua obra na tradução para o espanhol realizada por Salomón Merener.

benefício da formação do artista teatral e para o aperfeiçoamento dos processos de construção cênica.

## 2 ALFRED WOLFSOHN

A I Guerra Mundial foi um dos acontecimentos mais impactantes e arrasadores da história humana. E este foi o marco transformador da vida de Alfred Wolfsohn. De 1914 a 1918, pela primeira vez, o homem enfrentou uma batalha de trincheiras, impulsionado pelo surgimento de potentes armas de fogo. O desenvolvimento tecnológico contribuiu para o aprimoramento da ofensiva armada e, por conseguinte, cooperou para deslocar a dimensão humana a um nível de inferioridade e mesmo de submissão ao poderio bélico. O pequeno e frágil corpo humano encontrava-se dependente e subordinado à máquina.

O impacto desta barbárie foi devastador. Walter Benjamin assinalou o empobrecimento da experiência humana ao notar que os combatentes retornavam silenciosos dos campos de batalhas. “Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 1994, p. 115).

Para Wolfsohn, a guerra não se revelou menos destrutiva. No entanto, esta experiência foi determinante para o posterior desenvolvimento de sua completa filosofia, como ele próprio reconhece: “Para mim, isso foi de extrema importância para o desenvolvimento de meu conceito de voz humana”<sup>4</sup> (WOLFSOHN apud PIKES, 1999, p. 32, tradução nossa).

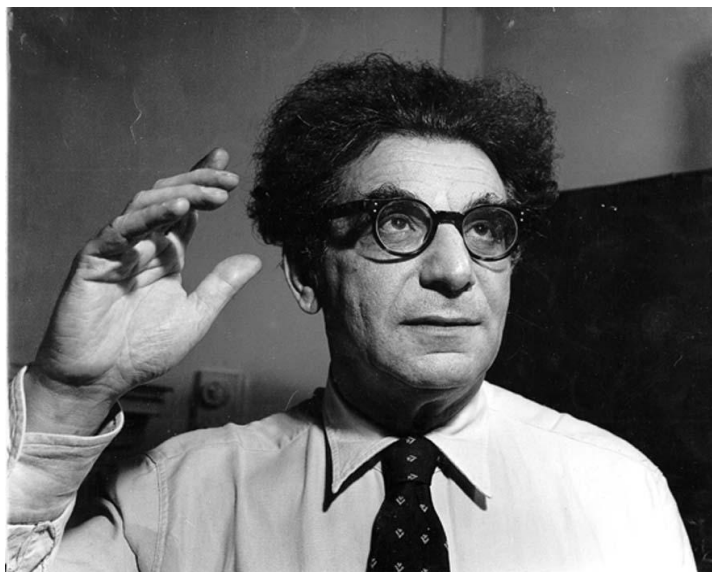


Figura 1 — Alfred Wolfsohn, na década de 1950<sup>5</sup>

<sup>4</sup> “For me it was of the utmost importance to the development of my concept of human voice”.

<sup>5</sup> HART, Roy. **Awe in London 1950's**. Roy Hart Theatre Archives. 1 foto, preto e branco. Disponível em: <<http://www.roy-hart.com/picture/awe18.jpg>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

## 2.1 Experiência e vida

Alfred Wolfsohn nasceu em Berlim no dia 23 de setembro de 1896. De família judia não ortodoxa de classe média, obteve uma boa educação, possuindo excelente conhecimento da literatura europeia. Deste muito jovem Wolfsohn já demonstrava interesse por música e tinha planos de se dedicar a esta arte. Aos seis anos, começou a estudar piano e violino e, na adolescência, cantava com um quarteto em festivais judeus.

Aos dez anos, perdeu o pai, ficando aos cuidados de sua mãe e irmã mais velha. Mais tarde, Wolfsohn irá atribuir a sua mãe o início de seu interesse por voz, pois em sua infância recordava-se de ouvi-la cantando uma música que utilizava sons femininos e agudos, intercalados com outros masculinos e graves.

Aos 18 anos, Wolfsohn foi obrigado a interromper seus estudos universitários em Direito e partir para o campo de batalha da I Guerra Mundial, onde trabalharia como maqueiro, transportando os feridos de guerra para postos de pronto-atendimento. Lá irá perder dois grandes símbolos da vida: a fé e a voz. Cercado por sonoridades que lhe eram absolutamente estranhas, enfrentou duas situações que o marcaram profundamente. Na primeira, quando estava ferido, pediu desesperadamente por ajuda, sem receber auxílio algum. Na segunda, a situação foi inversa, ouviu os gritos de um companheiro que implorava por socorro e, sem condições físicas e com um grande risco de morte, decidiu não atender a voz agonizante. Seu relato deste segundo momento elucidado de onde emergiram seus primeiros questionamentos, que posteriormente o guiariam para a elaboração de todo o seu pensamento:

O ano é 1917. Estamos agora em algum lugar no *front* de batalha, mas não sabemos onde.

A chuva, pesada deixou as trincheiras em lama. Meus companheiros, como fantasmas na escuridão, passam por mim e não me ajudam. Eu estou preso no pântano e sozinho. Tudo depende das minhas botas de exército. Elas se transformam em meu grande inimigo. Me atrapalham em todos os movimentos. Rasgo as laterais de minhas botas com minha baioneta e começo a me arrastar, de quatro.

A barragem de artilharia ao redor de mim. As balas vêm de 4 ou 5 franceses. Eu não sei de onde eles vêm, nem quem eles são. Eles nem sabem que podem me matar facilmente. Precisam ficar estirados sob o fogo. Gritando com dificuldade: “Jean-Baptiste, Maurice, Pierre. Não faço injustiça, o que querem de mim?” eu continuo me arrastando.

As horas passam. O tiroteio está forte e meu risco é maior. Rezo a Deus, mas ele não me ajuda. De algum lugar ouço uma voz incessante chamando: “Socorro! Companheiro. Socorro! Companheiro.” Fecho meus olhos, tremendo de terror, pensando: “Como pode uma voz pronunciar tal som?” Travava uma terrível batalha comigo mesmo: devia tentar rastejar até ele ou não? Não fui.

Granadas zunindo, uma voz implora, eu amaldiçoo Deus, ouço seu riso de desdém no espaço infinito, a terra se abre, o céu é um pano-de-fundo diabólico, algo como estar vivo – só que – morrendo. O que continuam são os movimentos automáticos do meu corpo, só isto; e a incessante questão: “Por que? Pelo que?” (MOLINARI apud PIKES, 2008, p. 22).

Após quatro anos nas trincheiras, Wolfsohn retorna da guerra com tuberculose, traumas e distúrbios psicológicos. Foi internado por alguns meses em um hospital de Berlim, onde realizou consultas psiquiátricas, tratamentos hipnóticos e foi mantido com o uso de drogas tranquilizantes. Entretanto, tais procedimentos não surtiram efeito. Ele acreditava que danos psicológicos e físicos poderiam causar a mesma doença corporal e, através deste raciocínio, identificou que possuía o que chamou de “doença da alma”. Em seu caso, o sentimento de culpa por não ter ajudado seu companheiro agonizante e a lembrança das *voices in extremis*<sup>6</sup> que ouvira na guerra tornaram-se lembranças sonoras insuportáveis aos ouvidos de Wolfsohn e o deixaram realmente enfermo.

Eu me sentia doente, destruído física e espiritualmente. Os principais sintomas da minha doença eram ataques que começavam comigo ouvindo as vozes dos meus companheiros soldados se tornando cada vez mais altas até eu não conseguir mais suportar aquilo e perder a consciência<sup>7</sup> (WOLFSOHN apud PIKES, 1999, p. 35, tradução nossa).

No hospital, alternava momento de alucinação e dor física com períodos de relativa tranquilidade e lucidez, nos quais refletia sobre sua doença, que acreditava ser “o resultado de uma complexa interconexão entre o psicológico e o físico”<sup>8</sup> (NEWHAM, 1997, p. 18, tradução nossa). Neste momento, teve acesso aos escritos de Freud e debruçou-se sobre seu conceito de catarse, o que contribuiu muito para o desenvolvimento de suas ideias.

<sup>6</sup> Do latim, significa vozes no limite, na hora da morte. Wolfsohn utiliza esta expressão para referir-se, principalmente, às vozes da guerra.

<sup>7</sup> “I fell ill, broken in body and spirit. The main symptoms of my illness were fits which began by my hearing the voices of my fellow soldiers becoming louder and louder until I could bear it no longer and lost consciousness”.

<sup>8</sup> “the result of a complex interconnection between the psychological and the physical”.

Após um curto período hospitalizado em Berlim, Wolfsohn mudou-se para a Itália no intuito de se recuperar. Encantou-se pela cultura e pela arte daquele país e retomou seus estudos musicais, pois tinha a intenção de se tornar um cantor. Identificou, entretanto, que sua voz já não era mais a mesma e, que por mais aulas de canto que fizesse, não percebia evolução. Somente quando um professor, ocasionalmente, permite-lhe gritar as suas agonias é que Wolfsohn considerou que teve início a sua recuperação. A partir daquele momento começou a vislumbrar os rumos de sua pesquisa em busca de uma “voz sem amarras”<sup>9</sup> (CAIRH, s.d., tradução nossa). Passou então a investigar a liberação de emoções reprimidas através da livre expressão vocal<sup>10</sup>.

Uma das particularidades de Alfred Wolfsohn encontra-se no fato de ter desenvolvido todas as suas ideias e metodologia movido pela necessidade de reencontrar a si mesmo. A experiência da guerra o transformou por completo, fazendo-o perder a fé em Deus e no sentido da vida. Por este motivo, a urgência de viver novamente o conectou com o que de mais pulsante havia em sua vida naquele momento: a voz. A voz agonizante da guerra que o perturbava incessantemente, a voz de Deus que não ouvia mais e a ânsia por (re) encontrar a sua própria voz.

Posteriormente, irá refletir sobre os rumos intuitivos de sua trajetória: “Nunca foi a minha intenção descobrir algo novo. Eu tinha trabalho suficiente tentando descobrir a mim mesmo. Eu simplesmente fui forçado a seguir o chamado de uma voz”<sup>11</sup> (WOLFSOHN apud PIKES, 1999, p. 37, tradução nossa). A latência dessa motivação o impulsionou a construir uma pesquisa aprofundada e inovadora sobre a voz humana.

Sua análise parte da observação da voz do bebê e de como esta presentifica seu ser. Wolfsohn, por sua vez, dá início a um trabalho de pesquisa prática sobre si mesmo, no qual tentava reproduzir os sons que escutara nas trincheiras e investigava, aos poucos, a expansão da extensão vocal tanto para os graves quanto para os agudos. Passa a acreditar que existe uma voz humana com uma circunferência muito mais ampla do que se tinha imaginado até então. Newham descreve que Wolfsohn percebeu que sua voz poderia expressar “uma extensa

---

<sup>9</sup> Título que confere a seu artigo publicado no Die Welwoche, em 1956.

<sup>10</sup> O conceito de voz utilizado por Wolfsohn abarca igualmente o corpo.

<sup>11</sup> “It had never been my intention to discover something new. I had enough to do trying to discover myself. I was simply forced to follow the call of a voice”.

colagem de emoções, humores e características que abarcavam não apenas os sons escuros e agonizantes do sofrimento, mas aqueles de máxima alegria e prazer”<sup>12</sup> (NEWHAM, 1997, p. 25, tradução nossa).

Seus experimentos lhe trouxeram muito entusiasmo e demonstraram ser bem sucedidos, pois, com o passar dos anos, Wolfsohn percebeu claramente que as manifestações físicas de sua doença tinham sido bastante aliviadas. Desta maneira, em 1933, começou a dar aulas de canto, podendo assim aplicar com outros as experiências que vinha realizando consigo mesmo.

O regime nazista, no entanto, passou a fixar restrições aos judeus, exigindo-lhes permissão para trabalhar. Wolfsohn foi então aconselhado a procurar a famosa e influente cantora de ópera, Paula Salomon-Lindberg, quem o contratou como seu professor particular, concedendo-o assim sua permissão de trabalho em território alemão. Charlotte Salomon, filha do marido de Salomon-Lindberg, estabeleceu uma relação bastante próxima com Wolfsohn, que a aconselhava e incentivava a criar artisticamente.

Posteriormente, Charlotte irá desenvolver um trabalho autobiográfico de aproximadamente 1.300 desenhos-pinturas a guache, denominado *Vida? Ou Teatro?*<sup>13</sup>, no qual a influência de Wolfsohn é bastante forte, aparecendo até mesmo nas imagens, com o pseudônimo Amadeus Daberlohn. “Na obra de Charlotte encontramos o registro mais representativo da filosofia, da pedagogia de Wolfsohn, realizado por uma estudante. A importância dessa obra vai além de suas qualidades artísticas” (MOLINARI, 2008, p. 46).

No princípio, Wolfsohn trabalhava mais com pessoas que apresentavam alguma espécie de problema vocal e percebeu que nestes, assim como nele próprio, os problemas vocais atribuíam-se não a suas condições físicas, mas a seus estados psicológicos. E, como ele próprio havia verificado a capacidade de cura de seu trabalho, desejava ofertar aos outros a mesma possibilidade de recuperação através do canto.

Também em 1933, deu início à escritura de seu primeiro manuscrito *Orpheus or the Way to a Mask*<sup>14</sup>, no qual se utiliza do mito de Orfeu<sup>15</sup> como metáfora

---

<sup>12</sup> “an extensive collage of emotions, moods and characters which embraced not only the dark and agonizing sounds of suffering but those of the utmost joy and pleasure”.

<sup>13</sup> “*Leben? Other Theater?*”.

<sup>14</sup> O livro encontrar-se agora disponível em e-book.

do homem que necessita descer até às profundezas de seu ser para depois ascender às alturas.

Alfred Wolfsohn experimentou a morte, mergulhou em profundidade no desespero, e soube transformar isso em vida. Deu-se conta que o que importa não é o quanto a vida nos ama, mas o quanto nós amamos a vida, e se somos capazes de expressar esse amor (MOLINARI, 2008, p. 26).

Na II Guerra Mundial (1939 – 1945), Wolfsohn foi enviado novamente para o campo de batalha, mas, desta vez, conseguiu escapar. Logo em 1939, fugindo do nazismo alemão, refugiou-se em Londres, na Inglaterra, onde deu seguimento a seu trabalho.

Em 1945, inicia a escritura de seu segundo manuscrito *The Bridge*<sup>16</sup>. Wolfsohn passa então a ter vários alunos particulares, entre eles Sheila Braggins, Marita Günther e Roy Hart, futuros membros do *Roy Hart Theatre*. Sua abordagem nada convencional e a desenvoltura exibida por seus alunos fizeram despertar o interesse em seu trabalho. Muitos artistas, filósofos e cientistas visitaram o seu estúdio, neste momento chamado de *Alfred Wolfsohn Research Centre*.

Porém, a visibilidade pública de suas investigações surge somente a partir de 1953, quando jornalistas começaram a visitar seu centro de pesquisa e a publicar artigos, como o do periódico *The Illustrated*, referindo-se aos alunos de Wolfsohn como os mais versáteis de Londres. A curiosidade quanto à absoluta normalidade dos aparelhos vocais dos alunos de Wolfsohn passou a ser questionada, por isso foram realizados exames laboratoriais em Roy Hart, Jennifer Johnson, entre outros. Comprovou-se, assim, que suas pregas vocais não apresentavam nenhum problema ou anomalia.

Wolfsohn entrou em contato com o trabalho de Carl Gustav Jung através de uma aluna em comum com o psicanalista suíço. Ao conhecer suas ideias, percebe muita proximidade com sua própria pesquisa e passa até mesmo a fazer uso de alguns de seus conceitos. No final da década de 1930, mais precisamente em 1937, Wolfsohn trocou correspondências com Jung na tentativa de que este pudesse ler o seu manuscrito. No entanto, Jung aparentemente nunca teria tido tempo de estudar seus escritos.

---

<sup>15</sup> Orfeu, deus grego da música e da poesia, após perder Eurídice, resolve descer ao Hades para trazer sua amada novamente à vida.

<sup>16</sup> Material sem publicação.



A partir da metade da década de 1950, Wolfsohn começou a incentivar seus alunos a darem aulas, como forma de disseminar o seu trabalho. Em fevereiro de 1961, interrompeu sua prática por questões de saúde. A partir de então, seus quatro discípulos mais antigos — Kaya Anderson, Sheila Braggins, Roy Hart e Marita Günther — cuidaram e atenderam as suas necessidades. Um ano depois, no dia 5 de fevereiro de 1962, aos 65 anos, Wolfsohn morre de tuberculose, contraída durante a I Guerra Mundial.

### 2.1.1 Awe

Alfred Wolfsohn era venerado por seus alunos, que o chamavam de *Awe*, palavra inglesa que significa um sentimento que mescla admiração, fascinação, respeito e temor. Além disto, a palavra *Awe* era pronunciada da mesma forma que as iniciais de seu nome em alemão. Atualmente há apenas duas *RHTeachers* vivas que tiveram contato direto com Alfred Wolfsohn, são elas: Sheila Braggins, que recentemente publicou uma biografia de Wolfsohn, denominada *The mystery behind the voice*; e Kaya Anderson, última pupila de Wolfsohn que ainda trabalha na transmissão prática de seus ensinamentos, oferecendo workshops e aulas particulares no CAIRH. No entanto, tem-se acesso a relatos de alunos de *Awe* ou então de pessoas que tiveram algum contato, mesmo indireto, com ele, através de Roy Hart.

Braggins expõe neste ensaio como a sociedade da época o classificava:

[...] um sábio homem mais velho, um pedagogo musical, um professor de voz divinamente louco, um intelectual traumatizado da guerra, um emocionante filósofo, um homem carismático, um charlatão, um dos melhores especialistas de voz do mundo, um profeta cantor de acrobatas vocais, o perfeito Animus para todas as Solteironas solitárias, ou simplesmente, o Mestre<sup>17</sup> (BRAGGINS, s.d.a., tradução nossa).

E, nesta outra citação, menciona sua percepção do comportamento de Wolfsohn enquanto professor:

---

<sup>17</sup> “[...] a wise old man, a music pedagogue, a divinely mad voice teacher, a shell-shocked intellectual, a soulful philosopher, a charismatic man, a charlatan, one of the greatest voice experts in the world, a singing prophet of vocal acrobats, the perfect Animus for all Lonely Spinsters, or simply, the Master”.

Wolfsohn “era amável, quase hesitante no primeiro encontro, acolhedor com os recém-chegados. Falava firme, mas tranquilamente, e cada palavra sua era cuidadosamente escolhida. Ocasionalmente, poderia gritar com você se sentisse que precisasse lhe acordar. Tinha uma forma de andar ligeira e calma [...] seus olhos olhavam para você e em você. Eles não eram críticos, mas analíticos. Eles olhavam profundamente, lendo as emoções da sua alma” (BRAGGINS apud MOLINARI, 2008, p. 29-30).

Noah Pikes, igualmente ex-membro do *Roy Hart Theatre*, orienta seu leitor sobre este proeminente professor:

Wolfsohn tinha uma mente curiosa e frequentemente inspirada. Não questionou apenas a existência de Deus, mas a relevância da arte, da mitologia clássica e dele mesmo. [...] Wolfsohn frequentemente contemplava a natureza da alma e a sua relação com o corpo, a música e a voz. Foram essas ideias que se tornaram a base de sua crença no poder de cura da música, do canto e da voz<sup>18</sup> (PIKES, 1999, p. 33, tradução nossa).

Em entrevista no CAIRH, Noah Pikes, expõe a sua admiração pelo trabalho de Wolfsohn:

A verdadeira genialidade de Wolfsohn, em minha opinião, foi em usar um instrumento da música clássica (o piano) como uma âncora para a pesquisa de um novo mundo de sons, cores, temperamentos e texturas que a voz é capaz de produzir. E poder fazer o mesmo em outra nota, e depois em outra, e então em uma frase. Assim ele abre a possibilidade de uma forma completamente nova de canto (PIKES, Noah, 2012, informação verbal).

O diretor teatral polonês Jerzy Grotowski não chegou a conhecer Wolfsohn. Porém, em 1979, após assistir uma demonstração prática do *Roy Hart Theatre*, atuando partes do poema *Biodrama*, demonstrou sua admiração por quem chamou de “o velho alemão”:

Pude sentir essas pegadas e ver algo do que era o trabalho e a pessoa extraordinária que devia ter sido o velho senhor. Fiquei comovido quando vi que, alguns de vocês, em seu modo de trabalhar, tentavam reencontrar a lembrança daquele velho alemão. Nesse momento pensei: ele deve ter sido muito sábio!

---

<sup>18</sup> “Wolfsohn possessed an inquiring and often inspired mind. Not only did he question the existence of God, he questioned the relevance of art, classical mythology, and himself”. [...] “Wolfsohn often contemplated the nature of soul and its relationship to the body, music, and voice. It was these ideas that became a foundation for his belief in the healing powers of music, singing, and the voice”.

Emocionei-me muito porque descobri que, neste campo da voz, o velho instrutor foi muito mais longe do que eu<sup>19</sup> (GROTOWSKI apud CAIRH, s.d., tradução nossa).

## 2.2 Pensamento e prática

### *Aprenda a cantar, ó alma*<sup>20</sup>

A experiência de Alfred Wolfsohn na I Guerra Mundial — apresentada anteriormente — o fez questionar como um ser humano, apesar de gravemente ferido, poderia apresentar tamanha força para produzir sons que, de acordo com sua visão, seriam impossíveis de serem emitidos. E, impulsionado por essas questões, iniciou sua investigação sobre a voz que expressa a alma.

Sua pesquisa principia com a análise da voz do bebê. Wolfsohn descreve em seu manuscrito *Orpheus* que percebia unidade na voz da criança, mas que ela normalmente se perdia com o seu crescimento.

[...] todos nós já ouvimos o choro de uma criança. Ela pode chorar por muitas horas, sem saber nada de economia, sem ter consideração por sua garganta ou pregas vocais. Ela fica vermelha e azul, mas não fica rouca. Duas pequenas e delicadas pregas vocais alcançam extraordinárias coisas sem sofrimento e sem se machucar. [...] Quando crescem, perdem muito da naturalidade e, com isso, passam a abrigar inibições. O adulto esqueceu-se de como abrir a boca maneira natural; ajustando-se ao mundo ao seu redor, ele se esqueceu de como gritar. E, desta forma, após perder esse estado primitivo, a voz é exposta a todo o tipo de deformidades<sup>21</sup> (PIKES apud WOLFSOHN, 1999, p. 40, tradução nossa).

---

<sup>19</sup> “He podido sentir esas huellas y ver algo de lo que era el trabajo y la persona extraordinaria que debía ser el viejo señor. Estuve muy conmovido cuando he visto que, algunos de vosotros, en su modo de trabajar, intentaban reencontrar el recuerdo de aquél viejo alemán. En ese momento pensé: él debe haber sido muy sabio!

Me emocionó mucho porque he descubierto que, en ese campo de la voz, el viejo instructor fue mucho más lejos que yo”.

<sup>20</sup> Inscrição no túmulo de Alfred Wolfsohn, localizado no *Golders Green Cemetery*, em Londres. A frase é uma homenagem para o seu autor, o filósofo Friedrich Nietzsche.

<sup>21</sup> “[...] we have all heard a baby cry. It can cry for many hours, it knows nothing about economy, it has no consideration for its throat or vocal chords. It turns red and blue but it doesn’t get hoarse. Two tiny tender vocal chords achieve extraordinary things without suffering any harm”. [...] “When they get older, they lose much of their naturalness and with it inhibitions set in. The grown-up has forgotten how to open his mouth in a natural way; by adjusting himself to the world around him, he has forgotten how to scream. And thus, after losing this primitiveness, the voice is exposed to all sorts of deformations”.

Wolfsohn verificou que os condicionamentos sociais as quais o indivíduo é exposto no decorrer de sua vida limitam sua expressividade. A padronização comportamental restringe a expressão corporal, vocal e mesmo reduz a capacidade reflexiva e criativa do ser humano. Foi por meio deste entendimento que Wolfsohn desenvolveu uma proposta de trabalho focada na liberação das emoções reprimidas através da livre expressão vocal<sup>22</sup>. Sua investigação passa inevitavelmente pelo autoconhecimento, pelo desbloqueio e pela descoberta do eu, indo além da ideia de que a voz expressa o ser, mas considerando que a voz é o ser.

### 2.2.1 Potencialidade vocal

O desenvolvimento da potencialidade do indivíduo pode ser realizado através de sua voz. Além de possibilitar uma exploração sobre si mesmo, a investigação vocal tem a capacidade de transformar o ser humano, permitindo-o desvendar suas próprias máscaras sociais e encontrar a expressão verdadeira de sua alma. Estes são alguns dos guias do pensamento de Alfred Wolfsohn, que encontram-se respaldados por sua própria história e conquistas.

Para Wolfsohn, a voz não era considerada uma “delicada planta que precisava cuidadosamente ser cultivada, mas um atleta em potencial, que necessita de um treinamento rigoroso e extremamente energético”<sup>23</sup> (NEWHAM, 1997, p. 86, tradução nossa). Seus alunos eram capazes de realizar uma surpreendente *performance*, atingindo resultados impressionantes tanto no âmbito da ampliação da extensão vocal quanto no da recuperação física e psíquica.

### 2.2.2 Voz e psique

A experiência de cura através da voz vivenciada por Alfred Wolfsohn o conduziu ao raciocínio de que uma nova forma de cantar era necessária. Neste novo canto, corpo físico e psíquico deveriam cantar com um propósito único e integrador:

---

<sup>22</sup> Ressalta-se, uma vez mais, que no conceito de voz em questão está incluída a noção de corpo.

<sup>23</sup> “delicate plant to be carefully cultivated, but rather as a potential athlete, in need of strict, but thoroughly strenuous training”.

a expressão da essência do ser. Nas imagens do DVD *The theatre of being*, percebe-se que o entendimento de que o trabalho vocal igualmente estimula o desenvolvimento psíquico do ser humano compõe os fundamentos desta linha de pesquisa.

Existe uma conexão entre a voz e a personalidade humana. E trabalhando para descobrir cada som que está dentro de nós estamos igualmente trabalhando para acrescentar a nossa personalidade. Não para acrescentar algo que não existia lá, mas para encontrar em nós todos esses diferentes aspectos de nós mesmos e unificá-los, para que então possamos utilizá-los<sup>24</sup>.

A dimensão terapêutica, desta forma, está inevitavelmente presente no processo de descoberta vocal proposto por Wolfsohn. Sua ideia parte do princípio de que é impossível um desenvolvimento vocal expressivo sem que a alma de quem o manifeste esteja inteiramente presente nesta ação física. Wolfsohn desenvolveu a ideia de uma voz desacorrentada e, nesta investigação, acreditava ser imprescindível o trabalho com a unidade essencial dos apostos. Para ele, o inferno sempre estará presente no céu e vice-versa — eles são complementares e não opostos — assim como é necessário trabalhar com o mau quando se busca o bem, o feminino quando se deseja o masculino, o baixo quando a intenção é chegar ao alto, e assim por diante. “Isto se aplica literalmente quando trabalhamos com a voz, quanto mais grave você vai, mais fácil é atingir os registros agudos”<sup>25</sup> (BRAGGINS, s.d.b, tradução nossa).

Suas experiências nas trincheiras o deixaram com a indelével crença de que apenas confrontando e superando o lado escuro de nós mesmos é possível atingir a expressão artística verdadeira. Preocupar-se apenas com o “belo” é fechar os olhos e ensurdecer os ouvidos para a verdadeira natureza da vida, que é sempre uma combinação do escuro e do claro<sup>26</sup> (NEWHAM, 1997, p. 63, tradução nossa).

Muitas vezes, ao escutar um exercício de alunos de Wolfsohn, o ouvinte não conseguia identificar com clareza se a voz em questão estava sendo emitida por

<sup>24</sup> Relato de um membro, não identificado, do *Roy Hart Theatre*.

<sup>25</sup> “This applies literally when working with the voice, the lower you go the easier it is to reach the higher registers”.

<sup>26</sup> “His experiences in the trenches had left him with an indelible belief that only in confronting and overcoming the dark side of oneself is it possible to achieve true artistic expression. To concern oneself only with the ‘beautiful’ is to turn a blind eye and deaf ear to the true nature of life, which is always a combination of dark and light”.

um homem ou por uma mulher, sendo este um dos aspectos mais intrigantes de seu trabalho. Wolfsohn utilizava a ideia de voz sem gênero e fazia com que todos os seus alunos cantassem tanto gravíssimos quanto agudíssimos.

“A busca dos sons graves e agudos em Alfred Wolfsohn traduz a sua busca da totalidade do ser. Não é mero exibicionismo vocal; é forma de integrar-se, de totalizar-se, de se ouvir inteiro” (MOLINARI, 2008, p. 75). A ampliação da extensão vocal de seus discípulos — consequência de seu trabalho — colocou em xeque paradigmas como o da classificação vocal em soprano, contralto, tenor e baixo.

Embora saibamos e aceitemos facilmente a partir dos aspectos psicológicos que há na mulher uma parte masculina, em algumas mais forte, em outras mais fraca, e vice-versa, que cada homem possui também qualidades femininas, foi, entretanto, um grande passo procurar essas partes em cada um e expressá-las audivelmente – não como uma paródia ou uma sensação, mas como uma séria tentativa de descobrir outros lados e aprender mais sobre si mesmo<sup>27</sup> (PIKES, 1999, p. 51, tradução nossa).

A tese de Wolfsohn argumenta que os “medos e inibições do inconsciente, que tolhem a personalidade, são refletidos numa voz humana ‘contraída’”<sup>28</sup> (NEWHAM, 1997, p. 86, tradução nossa). Portanto, sua preocupação estava em encontrar uma forma de reconectar a voz com a psique humana. Talvez o seu trabalho vocal ao piano tenha ficado como o maior representante da forma como este professor estimulava o desenvolvimento de corpo e de alma em seus alunos.

### 2.2.3 Proximidade com Jung

Após desenvolver suas ideias sobre a voz humana, Alfred Wolfsohn entrou em contato com o trabalho de Carl Gustav Jung através de uma aluna que fazia psicanálise junguiana. Nas palavras desta aluna de Wolfsohn, na citação abaixo, percebe-se essa sintonia de pensamentos entre o trabalho vocal deste e o

---

<sup>27</sup> “Although we understand and accept quite easily from the psychological aspect that in every female being there is also a male side, in some stronger, in some weaker, and vice versa, that everyman possesses also female qualities, it was nevertheless a big step then to search for these parts in oneself and to express them audibly – not as a parody or a sensation but as a serious attempt to find these other sides and thus to learn more about oneself”.

<sup>28</sup> “subconscious fears and inhibitions which cramp the personality are reflected in the ‘cramped’ human voice”.

de Jung, demonstrando claramente como o trabalho vocal proposto por Wolfsohn possui forte relação com o desenvolvimento da psicologia humana de Jung:

Eu percebi que concentrando a respiração no centro localizado em algum lugar abaixo do plexo solar, uma linguagem de imagens era evocada – uma linguagem surgida do contato com o inconsciente, que sozinha permite um desenvolvimento psíquico. Quando comecei a cantar, mais uma vez começou a concentração naquele misterioso centro. Quando fui solicitada a ter consciência da fonte daquele som, senti que a origem daquela nota sonora era naquele mesmo local. Conforme o tempo passava, eu percebia cada vez mais que o caminho tomado para o desenvolvimento da minha voz era similar àquele tomado ao seguir a psicologia de Jung<sup>29</sup> (NEWHAM, 1997, p. 33, tradução nossa).

Wolfsohn passa, então, a fazer uso de alguns conceitos da psicanálise junguiana, como arquétipo, *animus/anima*, sombra e individuação, desenvolvendo muitas de suas ideias em acordo com a linha de pensamento de Jung. Aos arquétipos, Wolfsohn iria acrescentar que existem tantas vozes quantas forem os arquétipos do ser. No conceito de individuação, encontra correlação com a sua ideia de busca pelo autoconhecimento e (re)integração em si mesmo e no social, e aponta ainda que a completude fundamental que possuímos ao nascer pode ser expressa na voz humana.

O arquétipo da sombra revelou-se ser de extremamente importante no trabalho de Wolfsohn. Em sua indicação de ida às profundezas, ele queria justamente ir ao encontro do “feio” de cada um, das características escondidas e reprimidas, mas que compõem a essência do ser, como: a agressividade, a maldade, a animalidade, o instintivo e o grotesco. Enfim, tudo aquilo que uma pessoa não tem desejo de ser.

A sua busca pela voz sem gênero se relaciona diretamente aos arquétipos *anima* e *animus*. Wolfsohn investe no desenvolvimento vocal e humano do lado feminino e masculino inerentes a todo indivíduo. Outra ideia que Wolfsohn compartilhava com Jung era a compreensão de que o autoconhecimento nos é ofertado em grande medida através do contato com o outro.

---

<sup>29</sup> “I realised that by the concentration of breathing in a centre lying somewhere below the solar plexus, a language of pictures was evoked – a language arising from contact with the subconscious, which alone made possible psychic development. When I started to sing, once again there began the concentration on that mysterious centre. When I was asked to train my consciousness on the source of sound, I felt the origin of the sung note to be in that self-same place. As time went on, I realised more and more that the road taken in the development of my voice was similar to that taken in following the psychology of Jung...”.

#### 2.2.4 Sonhos

[...] o homem dotado de uma sensibilidade artística se comporta com relação à realidade do sonho da mesma maneira que o filósofo diante da realidade da existência; examina minuciosamente e de bom grado: pois, nesses quadros ele interpreta a vida; com a ajuda desses exemplos, ele se exercita para a vida (NIETZSCHE, 1886, p. 29).

Alfred Wolfsohn tinha uma relação estreita com o universo onírico. Adorava os sonhos e utilizava seus conteúdos como material de trabalho. Iniciava muitas de suas aulas solicitando que seus alunos recordassem seus sonhos da noite anterior e, frequentemente pedia para que eles imbuíssem a sua voz com as qualidades do sonho. Acreditava que o material do inconsciente apresenta-se, nos sonhos, sem a censura da consciência e, desta forma, identificou mais uma evidência da inseparável conexão entre voz e psique.

Sheila Braggins, aluna de Wolfsohn, afirmava que o sonho marcou o ponto de partida de seu progresso de desenvolvimento pessoal. Segundo ela, Wolfsohn acreditava que “toda a criação artística é a manifestação dos sonhos do artista, seja ele cientista, músico ou escritor” (BRAGGINS apud MOLINARI, 2008, p. 27).

#### 2.2.5 Canto vital

Na filosofia de Wolfsohn, o verbo cantar pode ser considerado sinônimo do viver. “Cantar não é algo separado da vida ou justaposto a ela, cantar é a expressão da própria vida”<sup>30</sup> (WOLFSOHN apud PIKES, 1999, p. 37, tradução nossa). Para uma melhor compreensão deste pensamento, é pertinente analisar a voz da criança.

O bebê emite sons aleatórios e experimenta livremente as possibilidades de emissões sonoras de acordo com sua necessidade, seu desejo e mesmo sua curiosidade. Nesta descoberta não existem regras e padrões a serem seguidos, sua voz explora territórios diversos e percorre uma ampla gama de sonoridades.

---

<sup>30</sup> “Singing is not something separate from life or juxtaposed to it, but that singing is the expression of life itself”.



Neste âmbito, não existe separação entre voz falada e voz cantada, já que este indivíduo ainda não passou pelo processo de estruturação da linguagem. Posteriormente, a criança irá aprender a adequar sua emissão vocal de acordo com os padrões estéticos pré-determinados pela sociedade na qual está inserido, e, assim, irá codificar sua expressão, que até então era livre.

A inserção desta criança no universo da comunicação formal provoca inevitavelmente uma ruptura em sua expressão. Ela passa agora a limitar sua vocalidade para poder adequar-se à linguagem verbal imposta. A riqueza de sua imensa potencialidade vocal não é utilizada e, desta forma, atrofia ou fatalmente regride.

Não se pretende aqui ingressar no debate quanto à necessidade humana de uma linguagem verbal estruturada, deseja-se apenas abrir um espaço de reflexão e análise referentes às transformações da forma de expressão do ser humano e às limitações associadas à linguagem verbal.

A visão de voz de Wolfsohn retoma essa ideia primária do indivíduo. Compreende o ser humano enquanto ser imensamente inventivo, com enorme potencial físico e, portanto, com uma capacidade de expressão vocal vasta, rica e diversificada. Sua busca era justamente por este ser humano, ou seja, pela expressão mais livre e verdadeira do *self* de cada um, liberta das padronizações que lhe foram impostas ao longo de sua vida.

A proposta não é retornar ao estado da criança, pois isto seria impossível e mesmo indesejável. A busca se estabelece no desvendar do corpo, no descamar dos bloqueios físicos e psíquicos, na liberação das emoções e na tentativa de realizar uma verdadeira integração das faculdades humanas. Wolfsohn desenvolveu para isso sua ideia de voz humana sem amarras. Nela a voz é única, não existindo separação entre voz falada e voz cantada.

Da maneira como a sociedade se desenvolveu, estabeleceu-se uma diferença considerável entre a voz que fala e a voz que canta. O que pode ser identificado no fato de que todas as pessoas sabem que podem falar<sup>31</sup>, mas a maioria delas não acredita que possa cantar. Na área da fonoaudiologia, esta separação é inteiramente aceita e compreensível, havendo inclusive profissionais específicos para tratar esta e aquela voz.

---

<sup>31</sup> Com exceção, é claro, da condição da mudez.

O pensamento de Wolfsohn, entretanto, opõe-se a esta visão e investe na tentativa de reintegração da voz. “Não há diferença básica entre falar e cantar”<sup>32</sup> (HART, 1961, tradução nossa). Seu pensamento e sua prática o direcionam ao reencontro com a voz que a natureza nos ofertou, esta voz que é naturalmente única, que é a essência do ser, sua expressão integral e verdadeira. “Quando falo de cantar”, ele um dia disse, “não vejo isso apenas como um exercício artístico, mas também como uma possibilidade de se conhecer”<sup>33</sup> (WOLFSOHN apud PIKES, 1994, p. 58, tradução nossa). Wolfsohn acreditava que a manifestação da energia vital do ser se dá através da voz ou, como ele define, por meio da expressão vocal consciente.

Uma exemplificação que talvez colabora com o entendimento do conceito de canto em questão pode ser feita através de uma analogia com o experimento realizado pelo compositor estadunidense John Cage. Alocado em uma sala com completo isolamento acústico, Cage comprovou a inexistência do silêncio ao escutar o pulsar do seu coração e o som do sangue que percorria suas veias. Wolfsohn diria, possivelmente, que o sangue, ao correr pelas veias, canta. A experiência da vida é a experiência do canto, do movimento, da circulação e da respiração. Neste raciocínio, cantar transcende a visão tradicional associada à cantiga e à melodia, instaurando-se no patamar da experiência vital.

Toda a sua vida ele tentou aprender a cantar – “cantar” em seu mais amplo sentido, significando viver, expressar, superar obstáculos, amar e fazer a alma cantar; “alma” em seu mais profundo sentido, concentrando-se no interno, buscando pela dignidade e qualidade do ser humano – características que podem transformar um exercício em uma obra de arte<sup>34</sup> (GÜNTHER apud NEWHAM, 1997, p. vii, tradução nossa).

---

<sup>32</sup> “There is no basic difference between speaking and singing”.

<sup>33</sup> “When I speak of singing” [...] “I view it not only as an artistic exercise but also as a way of knowing oneself”.

<sup>34</sup> “All his life he tried to learn to sing — ‘sing’ in its widest sense, meaning to live, to express, to overcome obstacles, to love and to make the soul sing; ‘soul’ in its deepest sense, concentrating on the internal, searching for the dignity and quality of human being — characteristics that can turn an exercise into a work of art”.

### 2.2.6 Método de trabalho

Eu somente posso arriscar dizer que a forma que ele ensinava a *cantar* era ensinando a *viver*. Aprender a viver e aprender a amar não pode ser um método<sup>35</sup> (BRAGGINS, s.d.a, tradução nossa, grifo da autora).

Quando questionado com relação a sua forma de desenvolvimento através da voz, Wolfsohn sempre respondia dizendo que não tinha um método. Entretanto, com o estudo de seus escritos, dos artigos e ensaios publicados, e o contato com pessoas que foram diretamente influenciadas por ele, pode-se ter uma ideia de sua forma de trabalho ou, pelo menos, de alguns de seus princípios.

Suas aulas, a maioria delas individual, eram realizadas em uma sala com um piano. A relação aluno-professor era sempre fundamentada em torno de um vínculo de proximidade, cumplicidade, confiança e respeito. Wolfsohn observava com atenção cada pessoa, percebendo-a em sua individualidade, e era a partir desta sensibilidade e escuta do outro que dava início a sua prática.

A exploração da voz geralmente ocorria no acompanhamento do aluno às notas do piano. Wolfsohn, no intuito de promover a liberação das emoções e a descoberta de novas possibilidades sonoras e físicas, poderia percorrer a completa extensão deste instrumento, dependendo de sua percepção para cada momento e para cada estudante. A investigação de sons gravíssimos e agudíssimos ampliava consideravelmente a extensão vocal de seus discípulos, que ficaram conhecidos, na época, por apresentarem imenso potencial. Entretanto, este foi apenas um dos resultados de sua prática, jamais considerado um objetivo. Seu desígnio sempre esteve voltado para a ampliação da capacidade expressiva do ser humano, portanto, a expansão da extensão vocal aparece apenas como consequência — muito bem-vinda — de seu trabalho.

Enquanto professor de canto, Wolfsohn seguia um caminho antagônico aos ensinamentos do canto convencional. Sua busca não era pelo som considerado belo, limpo, claro e perfeitamente afinado. No entanto, pelo som humano, verdadeiramente expressivo, pelo som que vem da alma. Interessava-se mais pelo conteúdo do que pela forma, pelo timbre do que pelo tom, pelo ser do que pela cena.

---

<sup>35</sup> "I can only venture to explain that the way he taught *singing* was to teach *life*. To learn to live and to learn to love cannot be methodised".

Seu olhar, voltado sempre para o indivíduo, incentivava incansavelmente o processo de autoconhecimento. “Um das melhores características de AW era o seu total engajamento e concentração com cada aluno, sabendo exatamente como impulsioná-los ou encorajá-los, ou apenas deixá-los cantar e seguir os sons, o treinamento da escuta”<sup>36</sup> (BRAGGINS, s.d.a, tradução nossa).

Braggins comenta que Wolfsohn não deixava esvaír-se o vínculo que conduzia ao aprendizado nem mesmo em momentos fora de aula. “Ele estava sempre ensinando, independente se estava na rua passeando com você, sentado em um café ou jogando um baralho”<sup>37</sup> (BRAGGINS, s.d.a, tradução nossa). E Günther continua: “Ele ensinava a nós, seus alunos, a nos levarmos a sério. Ele nos ensinava a trazer arte para a vida, e vida para a arte, sabendo muito bem que arte sem amor é como uma concha vazia”<sup>38</sup> (GÜNTHER, s.d.a, tradução nossa).

Os relatos de seus ensinamentos são muitos, entretanto Awe não acreditava estar ensinando alguma coisa. Trabalhava com a ideia de que nada se aprende, mas com a noção de que todas as respostas que se buscam estão dentro de quem as procuram. Também jamais se considerou um mestre e, talvez, justamente por isso tenha sido reconhecido como tal por tantos de seus pupilos.

---

<sup>36</sup> “One of AW’s greatest characteristics was this total engagement with and concentration on each pupil, knowing exactly how far to push or encourage them, or just let them sing out and follow the sound, the training of listening”.

<sup>37</sup> “He was always teaching, whether he was out with you for a walk, sitting with you in a café or playing a game of cribbage”.

<sup>38</sup> “He taught us pupils to take ourselves seriously. He taught us to bring art into life, and life into art, knowing very well, that art without love, is like as empty shell”.

### 3 ROY HART E O ROY HART THEATRE



Figura 2 — Roy Hart and Alfred Wolfsohn, respectivamente<sup>39</sup>

#### 3.1 A voz é o músculo da alma

Roy Hart nasceu na África do Sul, em 1926. Estudou literatura inglesa, história da música, filosofia e psicologia na Universidade de Witwatersrand, em Johannesburg. Desde pequeno, foi-lhe dito que possuía um talento inato para o teatro e uma bela voz, embora fosse considerado uma pessoa estranha e apresentasse dificuldade em relacionamentos pessoais. De família judia, vivia um conflito interno dividido entre seu desejo de atuar ou de seguir uma carreira mais de acordo com os padrões estabelecidos pela postura moralista arraigada a sua origem religiosa. Desta forma, Hart deu início ao curso de medicina, o qual abandonou assim que recebeu uma bolsa de estudos para a *Royal Academy of Dramatic Art* (RADA). Mudou-se então para Londres.

---

<sup>39</sup> ROY HART THEATRE KÖLN. In the photo Roy Hart is on the left Alfred Wolfsohn on the right. 1 foto, preto e branco. Disponível em: <<http://www.royhartstimme-koeln.com/phdi/p1.nsf/supppages/3868?opendocument&part=4>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

Eu vim para a Inglaterra da África do Sul com a aparentemente egoísta intenção de me tornar um ator de certa estatura. Eu ganhei uma bolsa na RADA e me foi dito que eu tinha uma boa voz e uma personalidade teatral. No entanto, eu sabia que minha voz não estava *enraizada*, nem totalmente *corporificada*; que os vários personagens que consideravam que eu interpretava tão bem, eram na realidade apenas fruto da minha imaginação, sem qualquer conexão com o meu corpo<sup>40</sup> (HART, 1967, tradução nossa, grifo do autor).

Hart, insatisfeito com a abordagem pedagógica da RADA, passou a questionar o ensino teatral de sua época que, de acordo com sua percepção, não integrava corpo e mente. Suas inquietações artísticas voltavam-se para a investigação da relação entre o ator e sua vida pessoal. Em um primeiro contato, Hart surpreendeu-se com a humanidade e aceitação com a qual foi recebido e passou a estudar regularmente com aquele que viria a considerar seu mestre.

Quando Hart iniciou seu trabalho com Wolfsohn, uma de suas primeiras perturbações estava relacionada à crença em sua incapacidade para interpretar verdadeiramente *Otelo*, da obra de William Shakespeare — papel que realizava na época — especialmente por não considerar que seria capaz de agir de maneira semelhante à personagem, matando Desdêmona. Wolfsohn desafiou: “Então você não é um assassino? Por favor, tranque a porta” (WOLFSOHN apud PIKES, 1999, p. 75, tradução nossa).

De acordo com a descrição feita por Noah Pikes, Wolfsohn, que estava jantando no apartamento de Hart naquele momento, “deixou de lado a refeição que estavam terminando e começou a provocar e insultar Hart com tanta veemência que Hart ficou furioso”<sup>41</sup> (PIKES, 1999, p. 75, tradução nossa), incentivando ao mesmo tempo que Hart desse vazão vocal a sua emoção até o ponto de Hart sentir que poderia realmente matar Wolfsohn, que então perguntou retoricamente: “Então você não é um assassino?”<sup>42</sup> (PIKES, 1999, p. 75, tradução nossa).

Essa experiência o fez perceber a imensa violência que havia escondida em si mesmo, o que mais tarde o faria aconselhar: “Não finja ser um assassino,

---

<sup>40</sup> “I came to England from South Africa with the seemingly egotistical intention of becoming an actor of some stature. I won a scholarship to R.A.D.A and was told that I had a good voice and stage personality. Yet I had known for some time that my voice was not *rooted*, not literally *embodied*; that the varied roles I was considered to perform so well were actually only figments of my imagination with no connection with my body”.

<sup>41</sup> “he put aside the meal they were finishing and began to provoke and insult Hart so vehemently that Hart flew into a rage”.

<sup>42</sup> “So you are not a murderer?”.

encontre o assassino que você é – e se deixá-lo viver, *cante-o*, ele não irá matar alguém acidentalmente em seu nome”<sup>43</sup> (HART apud PIKES, 1999, p. 107, tradução nossa, grifo do autor).

No entanto, os ensinamentos de Wolfsohn conflitavam com aqueles recebidos na academia inglesa e, após dois anos de viver este conflito, Hart abriu mão de seguir uma carreira promissora no teatro comercial e optou pelo caminho da pesquisa, da investigação sobre si mesmo, do estudo da voz e sua relação com a psique humana. Confiando, assim, a sua jornada de desenvolvimento humano e artístico ao trabalho conduzido por Wolfsohn.

Um dos alunos mais aplicados, Hart, que chegou a desenvolver as oito oitavas da voz, começou a utilizar as ideias de Wolfsohn — mais voltadas para o canto — no universo teatral, adaptando-as a sua maneira. Em pouco tempo já dava aulas de teatro e fazia experimentações com textos, tanto com os alunos de Wolfsohn quanto de outros locais. Seu método de ensino evoluiu lentamente, iniciando com aulas que aconteciam com Hart sentado ao piano e com um grupo de alunos ao seu redor, porém sendo o trabalho individual. Nele, “Roy trabalhava com uma pessoa por cinco minutos e então seguia para a próxima, e assim por diante, continuando a trabalhar com os sons já expressos, embora ele pudesse muito bem seguir algo novo que emergisse”<sup>44</sup> (ROSEN apud PIKES, 1999, p. 76, tradução nossa). As impressões do ex-integrante do *Roy Hart Theatre* Derek Rosen eram de que o grupo começou a formar-se efetivamente quando Hart permitiu que um aluno participasse da lição do outro e quando passou a misturar diferentes elementos em suas aulas “especialmente os sonhos, que foram o impulso para descobrir como viver”<sup>45</sup> (ROSEN apud PIKES, 1999, p. 77, tradução nossa).

Segundo Robert Harvey nem todos os primeiros alunos de Hart identificaram-se com sua abordagem de trabalho, sendo que “alguns foram embora furiosos e desapontados depois de algumas aulas”<sup>46</sup>. Para ele, no entanto, “embora

---

<sup>43</sup> “(D)on’t pretend to be a murderer, find the murdered you are – and if you let him live, *sing* him (and her) he won’t accidentally kill someone on your behalf”.

<sup>44</sup> “Roy would work with one person for five minutes, then the next along and so on, continuing to work on the sounds already expressed, though he might well follow something new if it emerged”.

<sup>45</sup> “especially dreams, which were the impulse for discovering how to live”.

<sup>46</sup> “some left furious or disappointed after a few sessions”.

rolassem baldes de lágrimas, eu me sentia muito estimulado no final das aulas”<sup>47</sup> (HARVEY apud PIKES, 1999, p. 77, tradução nossa).

Com a doença de Wolfsohn se agravando, Hart hesitou bastante em dar continuidade ao trabalho de seu mestre, porém acreditava que o que o movia era o resultado de um “chamado” e não uma decisão pessoal de formar um grupo. E assim, a quantidade de pessoas interessadas em sua pesquisa foi aumentando. O percurso percorrido, por elas, tomou proporções cada vez maiores, tanto no sentido da investigação pessoal e criação, quanto da visibilidade do trabalho do grupo.

Roy Hart tornou-se historicamente importante ao desenvolver os ensinamentos de Wolfsohn no campo teatral.

O trabalho de Wolfsohn foi transformado por Hart em performances únicas e com uma profundidade que tocava os espectadores de uma forma nova. As performances de Hart demonstravam uma proximidade entre psique e artista, compositor e público. Em outras palavras, Roy Hart pegou o que Wolfsohn tinha começado e aplicou a sua própria maneira<sup>48</sup> (PIKES, 1999, p. 73, tradução nossa).

Uma das mais destacadas contribuições de Hart ao trabalho desenvolvido por Wolfsohn foi a forte inserção do corpo na prática da pesquisa vocal. Isso não significa dizer que Awe não trabalhava com o corpo, pois como já mencionado, Wolfsohn compreendia corpo e voz como uma unidade inseparável. No entanto, por vir do universo teatral, Hart inseriu fortemente o movimento corporal em um trabalho que, anteriormente, tinha um foco maior na voz.

Em um filme documentário do grupo realizado, em 1964, já após o falecimento de Wolfsohn, Hart deixa clara sua aspiração de criar um novo tipo de sociedade:

(O trabalho do grupo é) uma quebra das barreiras humanas e a criação de uma sociedade mais feliz e calorosa... Nós acreditamos que as pessoas tendem a viver em um nível monótono e inconsciente. Quando indivíduos juntam-se ao grupo, nós tentamos superar isto de muitas maneiras. Uma delas é através de uma respiração profunda e completa<sup>49</sup> (HART apud PIKES, 1999, p. 78, tradução nossa).

<sup>47</sup> “though there were buckets of tears, I felt very stimulated by the end of my lessons”.

<sup>48</sup> “Wolfsohn’s work was transformed by Hart into performances unique in depth that touched spectators in a new way. Hart’s performances demonstrated a proximity of psyche and performer, composer, and audience. In other words, Roy Hart took what Wolfsohn had begun and made it his own”.

<sup>49</sup> “(The group’s work is) a breaking down of human barriers and the creation of a happier, warmer society... We believe that people tend to live on a monotonous and unconscious level. When



Hart parece acreditar que transformar a si mesmo é transformar a sociedade. Em entrevista, a *RHTeacher* Pascale Ben (2012) diz que Hart “foi uma pessoa muito generosa, com a capacidade de escutar, transformar e de não confundir o homem com o símbolo. Ele era muito perceptivo e cheio de imaginação” (informação verbal), conseguindo, desta forma, gerar em si mesmo e em seu grupo uma postura aberta para a escuta e para a transformação pessoal.

Hart considerava que seu fascínio pela voz devia-se a crença de que esta é o “músculo da alma”. Acreditava-se, que com a liberação vocal, todas as demais estruturas psicofísicas fossem igualmente trabalhadas. A voz é “o instrumento pelo qual as forças antagônicas do inconsciente demonstram sua potência e destruição”<sup>50</sup> (CAIRH, s.d., tradução nossa).

### 3.2 Onde está o indivíduo? Onde está o artista?

Sabemos que todos têm uma voz, não simplesmente uma voz falada, mas uma voz que é pura energia e que vem do corpo inteiro... em todos os outros campos de expressão, o que o indivíduo faz é externo a ele, mas nesse tipo de produção vocal ele está indo em direção ao seu interior. Por causa disso, essa experiência é intensamente pessoal”<sup>51</sup> (HART apud PIKES, 1999, p. 78, tradução nossa).

A dimensão pessoal do trabalho de Hart vinha sempre à frente do resultado. Não era a apresentação pública o interesse primeiro. “Uma performance é apenas uma manifestação do que ocorre como resultado deste treinamento vocal...”<sup>52</sup> (HART apud PIKES, 1999, p. 78, tradução nossa).

Referindo-se à pesquisa vocal do grupo, a atriz Anna Allen, ex-integrante do *Roy Hart Theatre*, relata que percebeu que não possuía relação alguma com seu corpo antes de iniciar seu estudo vocal com Hart. “E através do uso da voz, estou entrando em contato com várias facetas da minha personalidade que até agora

---

individuals join the group we try to overcome this in a variety of ways. One is by deep and complete breathing”.

<sup>50</sup> “el instrumento por el que las fuerzas antagónicas del inconsciente, rinden cuentas de su potencia y de su quebrantamiento”.

<sup>51</sup> “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... in all other expressive fields what the individual is doing is external to himself but in this type of voice production he is going inward. Because of this it is an intensely personal experience”.

<sup>52</sup> “A performance is just one manifestation of what happens as a result of this voice training...”.

estavam escondidas para mim. Eu não sabia nada sobre elas”<sup>53</sup> (ALLEN apud PIKES, 1999, p. 78, tradução nossa). Kaya Anderson, pupila de Wolfsohn e posteriormente colega de Hart, no *Roy Hart Theatre*, descreve de forma similar a experiência de contato consigo mesma através do trabalho desenvolvido:

Outro tesouro foi em aprender a ouvir as qualidades dos sons em nossas vozes, o que me fez descobrir facetas escondidas da minha personalidade e começar a perceber a existência de dinâmicas do masculino assim como do feminino em nós mesmos e aprender<sup>54</sup> que atingindo essa união podemos seguir para uma grande força e capacidade de entendimento e amor. A amar primeiro a mim mesmo, e então aos outros<sup>55</sup> (ANDERSON, 2007, tradução nossa).

O *RHTeacher* Noah Pikes explicita não existir separação entre vida pessoal e artística dentro dessa proposta de trabalho:

Se tivessem me perguntado se eu estava engajado em um teatro performático ou participando de uma pesquisa de uma nova forma de terapia expressiva, eu não teria considerado a distinção relevante. Eu acredito que a mescla dessas duas perspectivas era exclusiva de Roy naquela época<sup>56</sup> (PIKES, 1999, p. 96, tradução nossa).

A busca de Hart foi tanto pelo indivíduo na arte quanto pela arte no indivíduo. Não haveria separação entre o homem e sua criação artística. A resposta à pergunta *Vida ou Teatro?* que intitulou a obra de Sharlotte Salomon – anteriormente citada – teria elementos dissolvidos, inter-relacionados e muito próximos. Nesta mesma lógica, para Hart, no homem não haveria desconexão entre corpo e mente. O ser é percebido em sua natureza integral e artística.

A *RHTeacher* Linda Wise esclarece que a conexão entre voz e alma não era novidade na época, já que desde 1839 o poeta estadunidense Henry Wadsworth Longfellow falava: “Como é maravilhosa a voz humana. É, de fato, o órgão da alma”<sup>57</sup> (WISE, s.d., tradução nossa). Segundo ela, “o que era novidade era o

---

<sup>53</sup> “And through using the voice, I am coming into contact with various facets of my personality which had hitherto been hidden to me. I didn’t know anything about them”.

<sup>54</sup> A tradução utiliza a palavra “aprender”, pois compreende que a palavra do texto original “learn” está escrita de forma incorreta e refere-se a “learn”.

<sup>55</sup> “Another treasure was in learning to listen for qualities of sound in our voices that made me discover hidden facets of the personality and begin to perceive the dynamic existence of the masculine as well as the feminine in us and to learn (sic) that achieving their union could lead to great strength and capacity to understand and to love. To love first myself, then others”.

<sup>56</sup> “Had I been asked whether I was engaged in performing theatre or participating in research in a new form of expressive therapy, I would not have felt the distinction to be relevant. I believe the melding of these two perspectives was unique to Roy at that time”.

<sup>57</sup> “O how wonder is the human voice! It is indeed the organ of the soul”.

reconhecimento de que a psique tem um papel indissociável na revelação da voz em todo seu registro – do Bel Canto ao Hell Canto<sup>58,59</sup> (WISE, s.d., tradução nossa).

### 3.3 Esquizofrenia consciente

Roy Hart trabalhava no limite entre arte e terapia, criação e desconstrução, loucura e sanidade, consciência e inconsciência. Acreditava que para se conseguir uma conexão verdadeira do ser humano é necessário o contato com as diversas camadas da personalidade. Hart costumava definir sua arte como “esquizofrenia consciente”, que descreveu como uma “manifestação audível de um autocontrole interno e cognoscível, de um controle dos extremos esquizofrênicos, dominados para poder chegar a expressar-se por vontade própria, extremos capazes de serem usados a cada momento de forma consciente”<sup>60</sup> (HART, 1971b, tradução nossa), o que exigia uma compreensão do indivíduo como um todo, o qual é, de acordo com sua visão, geralmente dividido e subdividido pela sociedade ocidental.

“Descobri que o desenvolvimento completo da voz, cujos tons se confundem com o corpo, inclui todo o restante, e forma uma ponte vital entre a cabeça e o corpo, entre a consciência e a inconsciência”<sup>61</sup> (HART, 1971b, tradução nossa). Desta forma, sua experimentação era radicalizada em exercícios extremamente profundos e intensos. Ao fazer uma aula com Hart, o psicólogo e “terapeuta da expressão” francês Guy Lafargue relatou:

Workshop desconcertante, experiência violenta [...] Torções, contorções, orgasmo, angústia, nascimento... exploração do sadomasoquismo... explosão, movimentos, paralisia.  
De qualquer forma, a maneira de Roy transmitir provoca um processo de análise corporal: análise do fenômeno vocal em sua

---

<sup>58</sup> Mantivemos a expressão em inglês para que não se perdesse o trocadilho proposto pela autora. “Hell Canto”, em uma tradução literal, seria “Canto do Inferno”.

<sup>59</sup> “what was new was the recognition that psyche plays an indissoluble role in the revelation of the voice in all its full register – from Bel Canto to Hell Canto”.

<sup>60</sup> “manifestación audible de un autocontrol interno y cognoscible, de un control de los extremos esquizofrênicos, dominados para poder llegar a expresarse por voluntad propia, extremos capaces de ser usados a cada momento de forma consciente”.

<sup>61</sup> “He descubierto que el desarrollo completo de la voz, cuyos tonos se confunden con el cuerpo, incluye todo lo demás, y forma un puente vital entre la cabeza y el cuerpo, entre lo consciente y lo inconsciente”.

articulação com a emoção e com as raízes sexuais<sup>62</sup> (LAFARGUE apud PIKES, 1999, p. 109, tradução nossa).

Sua abordagem se propunha a promover a transformação, a “revolução interna” – expressão utilizada por Hart – a descoberta de si e a catarse, porém, também, poderia gerar desconforto ou aversão, dependendo do entendimento, interesse e da entrega à investigação proposta. Era compreensível, desta forma, que as reações dos participantes fossem as mais variadas, indo do fascínio à rejeição.

“O trabalho de toda a minha vida tem sido o dar uma expressão corporal para a totalidade do meu ser. Isto significa levar todo um território inconsciente para a consciência”<sup>63</sup> (HART, 1971b, tradução nossa). A forte conexão com a psicologia foi ampliada ainda mais com a experiência de Hart no hospital psiquiátrico Shenley, em Londres, onde pesquisou os poderes curativos da voz. Hart expõe o que são as vozes ouvidas de seu grupo:

As vozes que se ouvem no curso de nossas performances, aulas, workshops e nos registros são frequentemente nuas, a ponto de ser embaraçoso. Elas são, algumas vezes, poderosas e expressivas, mas igualmente cheias de quebras, fissuras, tremores e fragilidades. Isso seria fácil, até mesmo sentimental, para falar disso posteriormente como sendo “demasiado humano”, mas essas quebras na voz têm grande potencial. Cuidadosas explorações nesta área podem revelar elementos da relação entre diferentes registros, entre graus de tensão e relaxamento. Em alguns casos, são um mau sinal: muitas tensões, um desejo exagerado de ter ou de ser bem sucedido. Em outros casos, são apenas sinais de vida em regiões vocais que foram abandonadas, abafadas, descoloridas. E ainda em outros momentos, são certamente a verdadeira essência da poesia<sup>64</sup> (HART apud IRWIN, 1982, tradução nossa).

O transbordar do inconsciente no mundo da consciência era auxiliado pelo contato com o mundo dos sonhos, para o qual Hart dedicava atenção especial,

---

<sup>62</sup> “Disconcerting workshop, violent experience [...] Torsions, contortions, orgasm, distress, giving birth,... exploration of sado-masochism... explosion, movement, paralysis. Anyway, Roy Hart’s way of relating provokes a process of bodily analysis: analysis of the vocal phenomenon in its articulation with its emotional and sexual roots...”

<sup>63</sup> “El trabajo de toda mi vida ha sido el de dar una expresión corporal a la totalidad de mi mismo. Esto significa llevar todo un territorio inconsciente hasta lo consciente”.

<sup>64</sup> “The voices one hears in the course of our performances, lessons, work-shops and on tape, are often naked to the point of being embarrassing. They are at times strong and expressive, but equally full of cracks, fissures, trembling and fragilities. It would be easy, sentimental even, to speak of these latter as being ‘all too human’, but these breaks in the voice have big potential. Careful exploration in these areas can reveal something of the relationship between different registers, between degrees of tension and relaxation. In certain cases they are a bad sign: too many tensions, too strong a wish to have or succeed. In other cases they are the only signs of life in areas of voice which have become deserted, dull, colourless. In yet other instances they are surely the very essence of poetry”.

analisando gestos, palavras e ações inconscientes que porventura emergissem para a consciência. Pascale Ben (2012) comenta que, no *Roy Hart Theatre*, despendia-se bastante tempo simplesmente com conversas sobre a problemática pessoal de algum integrante, inquietações provenientes do convívio em comunidade ou então com as dúvidas e angústias que acometiam alguém em determinado momento. Enfim, horas dedicadas à escuta atenta de cada indivíduo, compreendido enquanto ser dialético e em constante conflito e transformação (informação verbal). Margaret Pikes acrescenta: “Até mesmo minhas brigas com meu namorado na época eram assuntos que trabalhávamos nos encontros” (PIKES, Margaret, 2012, informação verbal).

Noah Pikes (2012) comenta que, algumas vezes, a companhia atuava o sonho de alguém, algo parecido com o realizado no psicodrama (informação verbal). Ben, através de seu relato, demonstra a relevância que o grupo conferia ao trabalho com o universo onírico:

Nós estudávamos muitas coisas diferentes. Primeiramente, o que era muito importante para mim: nossos sonhos. Nós escutávamos o sonho de uma pessoa, e escutávamos outra vez, e outra vez, e algumas vezes chegamos a escutar quinze vezes o mesmo sonho, e na décima sexta vez algo surgia que não havia aparecido antes. Esta maneira de trabalhar é muito poderosa (BEN, 2012, informação verbal).

### 3.4 Roy Hart Theatre



Figura 3 — Roy Hart Theatre em cena do espetáculo *And*<sup>65</sup>

Em 1963, um ano após o falecimento de Wolfsohn, Hart decide dar continuidade ao trabalho de seu mestre. Aos poucos foi constituindo o que ganharia, apenas em 1969, o nome oficial de *Roy Hart Theatre*.

Assim, quando ele [Wolfsohn] morreu, eu descobri que ganhei tamanho *insight* que a liderança me foi impelida não apenas pelos antigos alunos de Wolfsohn, como também por um incomum número de pessoas de fora desse círculo. Eu me via como um artista, como um ator em formação. Mas porque levei essa arte completamente a sério, isso me guiou para além dela. Este é o centro de toda minha tese<sup>66</sup> (HART apud IRWIN, 1982, tradução nossa).

O grupo começou com encontros semanais de alunos que já participavam do trabalho com Wolfsohn e também de novos interessados. O coletivo era formado por pessoas vindas de diferentes áreas profissionais, nacionalidades e motivações pessoais. Um dos principais interesses de Hart para com o grupo, desde sua formação, era a realização de um estudo e uma prática que conectassem os diversos aspectos do humano. Desta forma, assuntos muito frequentes em seus encontros seriam: vida, morte, linguagem, relacionamentos, sexo, música, sonhos,

<sup>65</sup> HART, Roy. "**And**", **Madrid, May 1971**. Roy Hart Theatre Archives. 1 foto, colorida. Disponível em: <<http://www.roy-hart.com/history.htm>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

<sup>66</sup> "Thus when he died, I found that I have gained such insight that the leadership was thrust upon me not only from Wolfsohn's original pupils, but by an uncanny number of people outside this circle also. I had thought of myself as an artist, as an actor in the making. But because I took that art deadly seriously, it had led me elsewhere. This is the hub of my whole thesis".

emoções, sensações e assim por diante. Seu aprofundamento, no entanto, se efetivaria no intercruzamento entre teatro, música e psicologia, como ele coloca: “Eu me proponho a ser um exemplo da síntese entre música, palavra e psicologia, e de que esses segmentos vitais são capazes de ser criativamente conectados em uma pessoa”<sup>67</sup> (HART, 1971a, tradução nossa).

Barry Irwin, na época integrante do *Roy Hart Theatre*, descreve o enfoque do grupo:

A abordagem pedagógica do Roy Hart Theatre inicia com a premissa que cada indivíduo, cada voz é única. Não existe um método estabelecido para as aulas de canto; em vez disso, há uma disciplinada exploração orientada pelo professor, através da liberação de fontes de energia e imaginação no intuito de abrir a voz. A qualidade e a autenticidade dos sons são as diretrizes<sup>68</sup> principais na busca por estender o registro vocal. Através de um estudo tão dinâmico como o canto proporciona, o ator lentamente torna-se mais profundamente consciente e finalmente pode controlar as forças do inconsciente, que são parte de sua natureza<sup>69</sup> (IRWIN, 1982, tradução nossa).

Talvez a palavra controle não seja a mais adequada, porém, acreditamos que Irwin refere-se à capacidade de ter alguma autoridade sobre os estados interiores mais profundos do ser e, assim, conseguir utilizá-los a favor da criação. O *Roy Hart Theatre* não buscava descobrir algo novo no ser, mas voltar suas atenções à essência do humano. “Sem dúvida alguma este trabalho é uma redescoberta. Não é algo que eu descobri ou inventei, é a redescoberta de uma velha ideia na história humana: eu sou maior do que eu mesmo”<sup>70</sup> (HART, 1971a, tradução nossa). Talvez a escuta seja a redescoberta, o prestar atenção no que está no ser.

A criação não é exterior, ela necessita da atenção ao eu. Neste sentido, não se cria nada, apenas se percebe o que já existe. A expansão dos limites corporais/vocais não é uma ampliação da nossa capacidade enquanto indivíduo,

<sup>67</sup> “I propose myself as an example of the synthesis between music, the word and psychology, in that these vital segments are capable of being creatively linked in a person”.

<sup>68</sup> A tradução utiliza a palavra “diretrizes”, pois compreende que a palavra do texto original “guidelines” está escrita de forma incorreta e refere-se a “guidelines”.

<sup>69</sup> “The pedagogic approach of the Roy Hart Theatre begins with the premise that each individual, each voice is unique. There is no established method for the singing lessons; rather a disciplined exploration guided by the teacher, through releasing sources of energy and imagination, to open the voice. Quality and authenticity of sound are primary guidelines (sic) in the search to extend the vocal register.

Through such a dynamic study as singing affords, the actor slowly comes to a deeper awareness, and finally control, of the unconscious forces which are also known to be part of his nature”.

<sup>70</sup> “Without doubt this work is a rediscovery. It is not something that I discovered or invented, it is a rediscovery of the oldest idea in human history: I am greater than myself”.

mas a percepção da amplitude da expressão humana, geralmente oculta atrás das máscaras vestidas para o convívio social.

Por um longo período inicial o grupo de Hart encontrou-se puramente imerso na pesquisa e nos estudos vocais e psíquicos de seus membros, sem realizar apresentações abertas ao público. Neste período, diversos artistas entraram em contato ou foram convidados pelo grupo para acompanhar a pesquisa, trocar experiências e pareceres. Passaram por lá cientistas, escritores, atores, diretores e filósofos, entre eles Harold Pinter, John Cage, Aldous e Julian Huxley, Colin Wilson, George Steiner, Peter Brook e Jerzy Grotowski.

Em 1966, o encenador inglês Peter Brook disse que “o que eles estão fazendo poderia certamente ser de interesse e valor tanto cultural quanto educacional para o teatro inglês como um todo. Não há outros grupos com as mesmas aspirações”<sup>71</sup> (BROOK apud PIKES, 1999, p. 80, tradução nossa). Na opinião de Noah Pikes (2012), Hart deve ter influenciado Brook em suas próximas produções, que, partir de sua montagem de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, continha diversas passagens que lembravam bastante o que ele havia presenciado no *Abraxas Club*, como era chamado o estúdio de Hart, em Londres (informação verbal). Brook trouxe ainda Jerzy Grotowski para conhecer o trabalho de Hart, no entanto, eles não desenvolveram uma boa relação. De acordo com Rosen, Grotowski acreditava que Hart não seguia o mesmo caminho de Wolfsohn (ROSEN apud PIKES, 1999, p. 80). Porém, não se conhecem os argumentos que sustentavam essa afirmação.

Apenas em 1969, mesmo ano em que adotaram o nome de *Roy Hart Theatre*, ocorreu a estreia oficial da companhia com *As Bacantes*, de Eurípedes, apresentada no Festival de Nancy. O espetáculo era realizado todo em glossolalia — seguindo a sugestão dada por Stockhausen em uma de suas visitas — porém a precisão da cena original foi mantida. A partir deste momento, a companhia iria realizar viagens e apresentar suas *performances* em vários países, principalmente na França e na Espanha.

A relação que o *Roy Hart Theatre* estabelecia com o público era de extrema acuidade. Hart propunha espetáculos com um público pequeno, pois demonstrava profundo cuidado para com cada pessoa que, em suas palavras,

---

<sup>71</sup> “what they are doing could certainly be of interest and value both culturally and educationally to the English theatre as a whole. There are no other groups with the same aspirations”.



“entrava em sua órbita”, independente de quem fosse. “Eu atuo na frente desta pessoa com a mais alta integridade artística, com toda minha sensibilidade. Isto é o que se espera de um ator”<sup>72</sup> (HART, 1971a, tradução nossa). O apuro em todos os detalhes da *performance* era extremado, como percebe-se pela descrição de Hart:

Alguns observadores nos consideram muito “sérios” porque não permitimos uma entonação, um gesto passar despreparado. Isso poderia se tornar irritante, porém, nos guia para um cuidado: para enunciação, para discriminação, para bons modelos, para o interesse ao ator-companheiro<sup>73</sup> (HART, 1971a, tradução nossa).

Paralelamente às *performances* do grupo, Roy Hart realiza igualmente trabalhos solos. Alguns deles foram criados especificamente para a sua voz por compositores que se deslumbraram com suas possibilidades vocais, como Karlheinz Stockhausen, Peter Maxwell Davies e Hans Werner Henze. Posteriormente, Hart abriu mão de sua carreira solo para investir exclusivamente na pesquisa com o *Roy Hart Theatre*.

Uma das performances mais aclamadas e igualmente criticadas foi *Eight songs for a mad king*, como descrito por Davies:

Na época, muita gente considerava esse trabalho (*Eight songs for a mad king*) ofensivo, horripilante, incompreensível ou simplesmente louco. Embora desde então ele tenha passado a ser considerado um trabalho de gênio, e (para a grande satisfação de Max) não deixe mais as pessoas desconcertadas e repelidas (pelo menos, não tantas pessoas), ainda é um trabalho perturbador. É uma feroz descrição de insanidade e, numa primeira audição, seu principal efeito é genuinamente chocante<sup>74</sup> (PIKES, 1999, p. 90, tradução nossa).

Roy Hart passaria a ser endeusado por uns e odiado por outros. Sua intenção, entretanto, não era agradar ou entreter, mas impactar o espectador, apresentando-lhe os aspectos animais e muitas vezes repulsivos de sua própria essência. De acordo com Noah Pikes, o *Roy Hart Theatre*:

<sup>72</sup> “I act in front of this person with the highest artistic integrity, with all my sensibility. That is what one supposes an actor to be”.

<sup>73</sup> “Some observers judge us too ‘serious’ because we do not let one intonation, one gesture pass unprepared. This could become irritating, but it leads us to a care-full-ness: to enunciation, to discrimination, to good models, to interest for the fellow-actor”.

<sup>74</sup> “At the time, many people found this work (*Eight songs for a mad king*) variously offensive, horrifying, incomprehensible or plain mad. Although since then it has become accepted as a work of genius, and (to Max’ great satisfaction) no longer leaves people mystified or repelled (at least, not so many people), it is still a profoundly disturbing work. It is a ferocious portrayal of insanity, and on first hearing its main effect is genuinely shocking”.

estourou no teatro com tamanha presença, protestos violentos, com gritos e canções, gestos, atitudes, movimentos, que suas *performances* somente poderiam ser descritas como arte total, nunca antes vistas ou ouvidas<sup>75</sup> (PIKES, 1999, p. 108, tradução nossa).

A *performance And* foi um divisor de águas na história do *Roy Hart Theatre* e possivelmente o trabalho mais marcante da companhia. Isto porque, criada por seus integrantes, apenas com a supervisão de Hart, verticalizou a proposta da pesquisa não verbal e deixava claro seu interesse no trabalho com a síntese dos opostos já no programa, que informava: “Isto não é uma atuação no sentido de uma ‘ilusão’, mas no sentido de conter uma taça transbordante de deus ‘e’ o diabo (BACKES, 2010, p. 33).

O espetáculo fez turnê pela Europa e igualmente dividiu a opinião da crítica. Jean-Jacques Gartier, crítico de teatro do jornal francês conservador *Le Figaro*, elogiou diversos aspectos técnicos do grupo, mas considerou pejorativamente o espetáculo “um balé de animais”, o que, em sua visão, poderia “ser ouvido todos os dias em uma jaula de zoológico” (GARTIER apud PIKES, 1999, p. 123). Já Catherine Clément (1973), psicanalista e escritora, intitulou sua crítica *Voz e loucura: o eco das origens* identificando a linha psicológica do trabalho, o caráter mítico e a presença do inconsciente em cena. Para Pikes “enquanto Gautier correu para sua máquina de escrever depois da performance para tentar devolver as coisas a seus lugares, Clément viu e ouviu através do choque ao cerne mítico de *And*”<sup>76</sup> (PIKES, 1999, p. 125, tradução nossa).

Em 1975, 40 membros de 12 diferentes nacionalidades mudaram-se para Malerárgues, no município de Thoiras, no sul da França. No mês de maio, em meio a uma turnê com o espetáculo *L'Économiste*, apenas dois meses após a completa mudança do grupo para o sul da França, um acidente de carro leva a vida de Roy Hart, sua esposa Dorothy Hart e Vivienne Young, todos membros do *Roy Hart Theatre*. Paul Silber foi o único sobrevivente desta tragédia. Em homenagem aos integrantes não mais presentes, a companhia recriou *L'Économiste* em réquiem. O espetáculo, de criação coletiva baseada no texto de Serge Behar, estava sendo

---

<sup>75</sup> “blew into the theatre which such a presence, such a protesting violence, in this cries and songs, the gestures, the attitudes, the movements, that their performance could only be described as total art, never seen or heard before”.

<sup>76</sup> “while Gautier fled to his typewriter after the performance to attempt to put things back in order, Clément saw and heard through the shock to AND’s mythical core”.

desenvolvido pela companhia naquele momento e fez turnê pela Europa entre 1975 e 1977.

Após o falecimento de Hart, grandes dificuldades econômicas assolaram o grupo. No entanto, frente ao forte desejo coletivo de dar continuidade, muitos integrantes procuraram trabalhos temporários pela região. Isto possibilitou a restauração do grupo até que, as atividades artísticas e pedagógicas, tornassem-no viável financeiramente. O *Roy Hart Theatre*, desta forma, prosseguiu suas atividades e produziu outros diversos espetáculos, entre eles *Seethings*, obra em inglês apresentada apenas na Holanda; *A viva voz*, criação coletiva em francês, com a qual em 1978 viajaram por sete países da América Latina (Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Peru, Equador e Venezuela), realizando espetáculos e workshops; e a destacada montagem de *A Tempestade*, da obra de Shakespeare, que foi um dos trabalhos mais importantes da companhia, viajando em turnê por vários países entre 1977 e 1978.

Paralelamente, diversos projetos artísticos individuais de membros da companhia foram realizados e, depois de algum tempo, o grupo decidiu não usar mais o nome *Roy Hart Theatre*. Criou-se, então, o *Centre Artistique International Roy Hart* (CAIRH), na França, como ponto de referência e de encontro de ex-membros da companhia. Uma das preocupações do centro passou a ser a propagação desses conhecimentos, tão pouco difundidos, e a formação de novas gerações de professores. Atualmente, no CAIRH há uma constante programação de workshops, cursos e seminários formativos.

Recentemente, um grupo de *RHTeachers*, em desacordo político-moral com questões vigentes no CAIRH, decidiu desvincular-se deste centro e criar uma nova sede, a qual denominaram *The Abraxas Voice Institute*, localizada em Massachusetts, nos Estados Unidos. A única brasileira portadora do título de *RHTeacher*, Paula Molinari, é componente da comissão diretiva do instituto. Na cidade de Campo Limpo Paulista, SP, onde Molinari reside, há ainda o Centro de Estudos de Voz Wolfsohn, por ela coordenado.

### 3.5 Roy Hart Teachers

Aqueles que hoje são denominados *RHTeachers* são ex-integrantes do *Roy Hart Theatre* ou novos membros que passaram por uma extensa formação no CAIRH. Todos eles, no entanto, ocupam-se em trocar seus conhecimentos e permitir que o aluno realize suas vivências práticas dentro desta linha de pesquisa vocal e humana.

A maioria dos *RHTeachers* entrevistados<sup>77</sup>, para a realização desta dissertação, apontou a escuta como o elemento unificador da postura pedagógica praticada por estes. As aulas contêm uma cápsula de incentivo à busca de si mesmo, não desejando inserir o indivíduo em nenhuma estrutura de linguagem pré-determinada, mas permitir com que ele expresse sua necessidade individual de comunicação. Há um cuidado ainda para com o não julgamento, pois de acordo com as ideias de Wolfsohn e Hart, as vozes – assim como as pessoas – não são bonitas ou feias, limpas ou sujas, claras ou escuras, leves ou pesadas, mas todas essas características ao mesmo tempo. Como definido por Noah Pikes, “A beleza está na autenticidade” (PIKES, 2012, informação verbal).

Como princípio pedagógico, não empurramos os alunos em direção a zonas que não querem ou ainda não podem entrar. A relação entre o professor e o aluno é muito importante e, à medida que a confiança nessa relação cresce, a investigação de quais são os limites da voz pode começar<sup>78</sup> (CAIRH, s.d., tradução nossa).

Na prática da vivência das aulas, percebe-se uma tentativa de não condução do aluno, que é livre para trabalhar vocalmente em qualquer território psicofísico que deseje, sem apontamentos sobre certo ou errado. Em texto fornecido pelo CAIRH há uma reflexão, sem autoria e data, que questiona o papel do professor para o *Roy Hart Theatre*:

É possível falar ainda de “professor” e “aluno”? O status do professor repousa mais sobre uma qualidade de escuta, muito refinada pela prática, do que sobre a posse do “saber” todo-poderoso.

<sup>77</sup> Foram entrevistados para esta dissertação os ex-integrantes do *Roy Hart Theatre*, Linda Wise, Pascale Ben, Noah Pikes e Margaret Pikes, além da *Roy Hart Teacher* Paula Molinari, brasileira pertencente à nova geração de professores formados pelo CAIRH.

<sup>78</sup> “Como principio pedagógico, no empujamos a los alumnos hacia zonas en las que no quieren o no pueden todavía entrar. La relación entre el profesor y el alumno es muy importante y en la medida en que la confianza en esta relación crece, la investigación de cuáles son los límites de la voz puede empezar”.

Assumir a função de “professor” forma parte do trabalho que cada membro do Roy Hart Theatre faz sobre si mesmo<sup>79</sup> (CAIRH, s.d., tradução nossa).

Para Ben (2012), o maior objetivo desse trabalho é amar e ser amado (informação verbal). Já Margaret Pikes (2012) aponta que a essência de sua atividade é a tentativa de conectar a energia da vida através da voz (informação verbal). E, o encontro com essa essência, é o que Molinari (2012) considera ser o intuito desta busca pela vida.

Percebe-se aqui uma tentativa de conduzir a um modelo diferenciado de ensino, pelo menos no campo das artes, com uma proposta menos enrijecida e com a atenção focada na individualidade do ser. Como colocado por um dos grandes educadores brasileiros, “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção” (FREIRE, 2011, p. 47).

As ideias de Paulo Freire encontram grande similaridade com a ideologia pedagógica que se pode perceber nos *RHTeachers*. Sua real efetivação na prática das aulas, entretanto, é inevitavelmente determinada pela postura profissional e moral de cada professor, igualmente um ser particular, com suas virtudes e limitações.

---

<sup>79</sup> “Se puede aún hablar de ‘maestro’ y de ‘alumno’? El status de ‘profesor’ descansa más sobre una cualidad de escuchar, muy refinada por la práctica, que sobre la posesión de un ‘saber’ todopoderoso. Asumir la función de ‘profesor’ forma parte del trabajo que cada miembro del Roy Hart Theatre hace sobre sí mismo”.

## 4 A CRIAÇÃO DA CENA TEATRAL

Após explanar e analisar as ideias e os trabalhos dos pesquisadores Alfred Wolfsohn, Roy Hart e, também, do *Roy Hart Theatre*, aqui será exposto como ocorreu o desenvolvimento de uma experiência prática de construção cênica guiada pelo pensamento desses artistas.

### 4.1 Processo de preparação

A pesquisa prática desenvolvida especialmente para essa dissertação foi realizada com um grupo formado pelos atores Daniele Aparecida Marques e Michel Mauch, graduados em Artes Cênicas e mestrandos do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade de São Paulo. Ambos com pesquisas individuais relacionadas com a investigação vocal para a cena. Também participou deste processo a musicista chilena Denisse Elena Iturra Marambio. Na época, mestranda em Fonoaudiologia, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP), com a pesquisa *Voz humana sem amarras: abordagem a partir de Wolfsohn*, além da minha participação como proponente/provoadora do trabalho e atriz.

Nosso percurso teve a duração de dois semestres, com encontros semanais de três horas, nos quais realizamos estudos práticos e teóricos sobre os artistas em questão. Isto nos permitiu adentrar em nossas características individuais e coletivas, descobrindo, através da voz, espaços inaudíveis, incentivando a busca pelo 'eu' enquanto indivíduo e estimulando a criação artística.

O trabalho finalizou-se com um exercício de criação cênica, aberto ao público em uma mostra de processo, em dezembro de 2012. Nesta finalização, o ator Michel Mauch não participou.

Ao iniciar uma prática de pesquisa teatral, na qual as ideias de Wolfsohn e Hart seriam o grande estímulo para o trabalho, nosso tempo de estudo foi dividido em dois grandes momentos: processo de preparação, realizado no primeiro semestre de 2012; e processo de criação, que se desenvolveu no segundo semestre do mesmo ano. Essa separação foi realizada meramente para facilitar a análise da

experiência, pois inevitavelmente os momentos de preparação e criação são intrínsecos.

No primeiro momento há apenas um enfoque maior para a preparação destes atores dentro da linha de pesquisa proposta, ou, em outras palavras, é a fase na qual se inicia o contato com o trabalho em questão. No segundo, priorizam-se os processos de criação de cena.

Os atores convidados não possuíam conhecimentos prévios sobre os artistas pesquisados. No entanto, apresentavam grande interesse pela investigação da voz na cena teatral e, desta forma, decidiram adentrar num espaço onde se propunha a promover, desde o princípio, a prática e a reflexão sobre conceitos e princípios mais do que vocais, mas de entendimento humano e artístico.

Durante o processo de preparação, foram propostas — em alguns momentos com o auxílio de Marambio — diversas práticas corporal/vocais; leituras; diálogos e debates sobre as ideias destes artistas; assim como uma contínua reflexão sobre a prática que realizávamos.

O relato seguinte discorre sobre as principais inquietações que as ideias de Alfred Wolfsohn e Roy Hart suscitaram em mim deste meu contato inicial com estes pesquisadores. Porém, fundamentalmente, sobre as questões e reflexões brotadas durante o processo de investigação prática realizada como objeto de estudo para este trabalho de mestrado.

#### 4.1.1 Desbravando o ser através do corpo/voz



Figura 4 — Letícia Chiochetta, Daniele Marques e Michel Mauch, respectivamente<sup>80</sup>

Na mitologia grega, Orfeu, após a morte de Eurídice, resolve descer ao Hades em busca de sua amada. Para Alfred Wolfsohn, o caminho percorrido por Orfeu é a descida às profundezas de seu próprio ser, pois Eurídice seria sua *anima* ou ainda, em outra leitura, sua alma. A simbologia deste mito irá elucidar a ideologia de Wolfsohn e, nesta pesquisa de mestrado, foi a impulsionadora de uma investigação voltada para a descoberta individual.

Em nosso processo de preparação, embrenhamo-nos pela investigação de nossas sombras individuais como um dos principais focos de nosso trabalho. Já durante o processo de criação, instigados pelo percurso de Orfeu e pelas interpretações de Wolfsohn, resolvemos utilizar este mito como estímulo para nossa criação cênica.

E por que escolhemos trabalhar com a sombra? Para responder a esta pergunta é preciso esclarecer de onde veio este conceito e como Wolfsohn o utilizava.

---

<sup>80</sup> MARAMBIO, Denisse Elena Iturra. **Letícia Chiochetta, Daniele Marques e Michel Mauch**. 2012. Altura: 529 pixels. Largura: 784 pixels. 220 dpi. 51 Kb. Formato JPEG.



O psiquiatra suíço Carl Gustav Jung referia-se ao arquétipo<sup>81</sup> como todas as manifestações psíquicas inatas e comuns a todos os seres humanos. Entre os diversos arquétipos universais está a sombra, que seria o monstro escondido em cada um de nós, ou ainda todas as características, negativas ou mesmo positivas, que reprimimos por considerá-las desagradáveis ou inconvenientes. Personifica tudo o que a subjetividade recusa conhecer sobre si mesma.

Aqueles aspectos desagradáveis e imorais de nós mesmos que gostaríamos de fingir que não existem ou que eles não têm efeitos sobre nossas vidas – nossas inferioridades, nossos impulsos inaceitáveis, nossos atos e desejos vergonhosos – formam um lado sombrio de nossa personalidade que é difícil e doloroso de assumir. Ele contradiz aquela pessoa como a qual gostaríamos de nos ver, a qual gostaríamos de parecer sermos aos olhos dos outros (HOPCKE, 2012, p. 95).

Segundo a ideia de Jung, a humanidade possui uma natureza sombria, adquirida nos estágios mais primitivos de sua existência e da qual não poderá livrar-se jamais. É ali que guardamos escondidas as nossas culpas, recalques, fraquezas, complexos, enfim, nossa personalidade oculta e considerada inferior.

A sombra é conhecida por muitos nomes: o eu reprimido, o self inferior, o gêmeo (ou irmão) escuro das escrituras e mitos, o duplo, o eu rejeitado, o alter ego, o id. [...] Por sombra, quero dizer o lado “negativo” da personalidade, a soma de todas aquelas qualidades desagradáveis que preferimos ocultar, junto com as funções insuficientemente desenvolvidas e o conteúdo do inconsciente pessoal (ZWEIG; ABRAMS, 1998, p. 27).

A sombra, de acordo com a visão de Jung, pertence essencialmente ao inconsciente coletivo, mas é igualmente influenciada por fatores pessoais e culturais. Wolfsohn, ao ter contato com a psicologia junguiana, passou a fazer uso deste e de outros conceitos formulados pelo psiquiatra suíço. De acordo com a *RHTeacher* Paula Molinari (2011) Wolfsohn não foi influenciado por Jung no momento da elaboração de suas ideias, mas teria, após o desenvolvimento de seu trabalho, entrado em contato com o pensamento deste (informação verbal). Somente, então, Wolfsohn passou a fazer uso de algumas de suas terminologias, que considerou estarem em perfeita sintonia com suas formulações.

---

<sup>81</sup> A palavra arquétipo não foi criada por Jung, sua origem remete aos conceitos da filosofia platônica.

Wolfsohn acreditava que existem tantas vozes quantas forem os arquétipos do ser e trabalhava no desenvolvimento da personalidade, assim como do lado sombrio — ao qual a sombra pertence — através da voz.

Desbravar, através da voz, as profundezas da individualidade humana era exatamente nossa busca para um trabalho de desenvolvimento do ator. E as profundezas do ser humano compreendem desde seu lado escuro e assustador até seu lado mais radiante e iluminado — muitas vezes reprimido — passando por todos os matizes que compõem essa infinita escala de cores, imagens e emoções da essência humana.

Como voz é indissociável de respiração, iniciamos por um estudo atento da respiração de cada parte de nosso corpo, para então nos ater na região inferior, com atenção para a pélvis. Principalmente buscando a imagem de uma conexão com a terra, o primitivo, o visceral, o animalesco e o considerado “feio”: características encontradas na imagem do ogro.

A palavra ogro vem do latim *orcus* que significa inferno. É um ser considerado inferior, repulsivo, antissociável e agressivo, ou seja, pode ser visto como a própria personificação da sombra.

A utilização de uma imagem como estímulo para o trabalho parte das ideias propostas por Wolfsohn e Hart. A *RHTeacher* Kaya Anderson (2012), em suas aulas, ressalta que se a pessoa perde a imagem, ela perde também a conexão com o corpo (informação verbal). A imagem é o objetivo da ação, o real, o que está acontecendo naquele momento, o que garante a organicidade da ação física. A imaginação não pode desprender-se da ação, é ela que garante a verdade corporal, vocal e emocional da cena.

Deste modo, a tentativa de estabelecer contato com nossas sombras pessoais partiu de uma exploração corporal e vocal sem padrões ou modelos pré-estabelecidos. Nossa abordagem desta investigação da sombra foi, desde o princípio, bastante experimental e intuitiva. O que nos sustentavam eram as ideias e princípios de Wolfsohn, Hart e o apoio dos conceitos junguianos. Eles se tornaram igualmente material de estudo e fundamento teórico para nossa prática.

Só aqueles que conhecem a sua capacidade para a lascívia, a cobiça, a raiva, a glotonaria e todos os excessos – aqueles que compreenderam e aceitaram o seu próprio potencial para extremos

inadequados – podem optar por controlar e humanizar suas ações (ZWEIG; ABRAMS, 1998, p. 21).

O simples desejo de entrar em contato com as características reprimidas da personalidade humana já conduz para uma escuta mais atenta de si mesmo. Isto para o ator é extremamente enriquecedor, pois o conecta com partes de sua essência, o que é fundamental para a sua expressão integral tanto na vida como em cena. Roy Hart liderava seu grupo não no sentido do fazer de conta, mas de realmente vivenciar cada situação cênica.

O contato inicial intuitivo — em qualquer trabalho de busca pelo autoconhecimento — é, na grande maioria das vezes, o mais real e verdadeiro encontro com os elementos ocultos da personalidade. Os estudos da psicologia e da própria linha junguiana reconhecem esse procedimento e, desta maneira, aplicam exercícios que consideram relevantes as primeiras impressões do paciente. Nossa abordagem de pesquisa prática para o ator também fez uso dessa premissa e optamos por trabalhar com nossas primeiras imagens e ações, surgidas da forma mais natural possível, sem a elaboração do pensamento crítico.

Pode-se relacionar, talvez, essa abordagem de pesquisa com a técnica de imaginação ativa proposta por Jung, na qual ele “pretendia que o indivíduo assumisse um papel não só receptivo, mas também ativo para encontrar-se e confrontar-se com vários elementos arquetípicos inconscientes em sua psique” (HOPCKE, 2012, p. 45). Desta forma, Jung acreditava que o inconsciente é capaz de manifestar-se conscientemente em imagens, através de símbolos. Em nossa pesquisa, de forma similar, buscávamos nossa sombra arquetípica através da intenção consciente em acessá-la.

Antes mesmo de estudar teoricamente o assunto com o grupo e apenas com algumas poucas informações permitimos que nossas expressões primitivas aflorassem na sala de ensaio. Nossa abordagem sugeria que cada integrante consentisse que o corpo/voz exteriorizasse a primeira imagem surgida após a pergunta: “Qual é a minha sombra?”.

Em uma primeira manifestação, todas as nossas sombras apresentaram algumas características comuns, com feições de explosão, agressão e fúria. No entanto, no desenvolver do trabalho com a sombra outros elementos foram emergindo de cada um. Corpos e vozes diversos, extremos, agonizantes, desesperados, tensos, despreparados muitas vezes para suportar a si mesmo. Essa

busca é intensa e requer uma entrega absoluta, postura fundamental para que haja uma conexão verdadeira consigo mesmo.

Muitas vezes o ator acredita estar conectado com seu corpo, sua voz e suas emoções. Porém, constrói falsos padrões de comportamento que considera coerentes para com a situação vivenciada e apenas os interpreta. O exemplo de Hart, anteriormente descrito, no qual ele percebeu que não possuía conexão alguma com seu corpo e que suas personagens eram, na verdade, apenas fruto de sua imaginação, demonstra que essa situação é muito mais frequente do que se pode imaginar.

No grupo, nossa prática de investigação da sombra foi intensa e, aos poucos, foram surgindo elementos latentes de nossos corpos. Éramos conscientes da profundidade desse trabalho e sabíamos que, de acordo com o período de tempo a que nos dispusemos a trabalhar, conseguiríamos apenas conhecer ou vislumbrar algumas características de nossa sombra.

No entanto, cada ar que pulsava oculto e que passava a pulsar conscientemente era percebido como uma enorme conquista na trajetória do autoconhecimento que estávamos percorrendo. As descobertas poderiam surgir em diversos momentos, seja na realização prática do trabalho, como em momentos posteriores de reflexão, nos quais as conexões com as opiniões dos colegas dariam suporte para o próprio entendimento do que havia acontecido. De maneira diversa para cada integrante do grupo e, algumas vezes com o auxílio dos demais participantes, as descobertas foram despontando, como colocado no relato de Marambio:

Foi muito interessante observar como cada integrante do grupo trabalhava com sua própria sombra. No princípio, houve uma descoberta desta sombra, que foi um processo lento de autoconhecimento, no qual tivemos que enfrentar nossas próprias ataduras e repressões. O trabalho com o grupo foi também muito importante, pois é possível entrar em contato com a nossa sombra através do outro. Ela pode aparecer refletida no colega. Assim, eu a reconheço e trabalho com ela (MARAMBIO, 2013b).

O trabalho prático com a sombra através do corpo/voz, em nossa experiência, não era considerado exercício ou jogo teatral. Ele aproximava-se mais de um aprendizado pessoal de disponibilidade, entrega, escuta e expressão, com finalidades outras, focadas no autoconhecimento e na expressão verdadeira da

essência humana. Segundo Roy Hart, “a domesticação do nosso som deve constituir a parte fundamental da domesticação de nós mesmos”<sup>82</sup> (HART apud PIKES, 1999, p. 109, tradução nossa). Numa compreensão holística do ser humano, domesticar a voz é igualmente domesticar a sombra, o que, em outras palavras, significa que enfrentar a sombra é aprender a vislumbrar e confrontar a expressão física integral do corpo, até então invisível.

“Hoje em dia, entendemos por sombra aquela parte da psique inconsciente que está mais próxima da consciência, mesmo que não seja completamente aceita por ela” (ZWEIG; ABRAMS, 1998, p. 28). Se a sombra está localizada no inconsciente, como podemos acessá-la e fisicalizá-la/vocalizá-la? A questão que surgiu em nosso processo é perturbadora, porém igualmente estimulante. “Será a sombra nossa essência?”, questiona um dos integrantes. “Se a sombra está no inconsciente, como sabemos que o que estamos manifestando fisicamente é realmente sua expressão?”, complementa outro participante.

As respostas não surgiram de forma imediata, porém percebíamos que aquelas partes de nosso ser — que apareceram nos exercícios com a sombra — não era agradáveis ou desejáveis. Ali, estava uma das pistas para a compreensão das charadas. Como estávamos tateando em um universo desconhecido, procuramos aprofundar nosso embasamento teórico referente ao conceito de sombra proveniente da psicologia junguiana, o que nos possibilitou ter mais ferramentas para seguirmos nossa experimentação.

Aos poucos, fomos compreendendo que as primeiras impressões sobre nossas sombras pessoais mostraram-se bastante coerentes e percebíamos aquelas características realmente como partes de nosso ser, que, naquele momento, já eram mais visíveis e audíveis aos nossos sentidos, mesmo sendo ainda consideradas repulsivas e indesejáveis. Ou seja, confirmamos claramente a potência dos processos intuitivos no trabalho de desenvolvimento pessoal do ator. O que é corroborado pela psicologia junguiana e pelo trabalho vocal realizado por Wolfsohn e Hart.

Em workshops e aulas particulares, com diversos *RHTeachers*, a indicação é sempre trabalhar com a primeira imagem, pois sua força está, muitas

---

<sup>82</sup> “The taming of one’s sound must constitute a fundamental part of the taming of oneself”.

vezes, justamente em fazer uso das ricas imagens do inconsciente coletivo, assim como Jung o denominou.

[...] o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob a forma de *categorias herdadas* ou arquétipos. Já propus antes a hipótese de que o inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei *inconsciente coletivo* (JUNG, 2011a, p. 26, grifo do autor).

O professor e psicoterapeuta junguiano Ascânio Jatobá de Almeida Soares (2012) expõe que acredita que toda a sociedade — e refere-se principalmente à sociedade ocidental — possui em sua sombra alguns elementos coletivos, assim como a agressividade, a impulsividade e a raiva (informação verbal). Em nossa experiência pudemos perceber a presença dessas facetas, em maior ou menor grau, dependendo da pessoa. No entanto, compreendemos que temos um assassino dentro de cada um de nós, como proferia Wolfsohn.

A prática de investigação física da sombra é, sem dúvida alguma, bastante complexa. O terreno pisado, antes sólido e concreto, torna-se movediço e incerto. O deslocamento nesse território precisa ser descoberto a cada novo passo. O intuito seria trabalhar simbolicamente com um pé na consciência e outro na inconsciência, ou, então, permitir com que algumas reverberações do inconsciente floresçam no universo consciente.

Não há garantia de que conseguimos efetivamente estabelecer contato com os mundos ocultos de nosso ser. No entanto, o fato de abrirmos espaço para que eles se manifestem permite, talvez, com que tenhamos algum tipo de acesso a essa parte de nossa natureza. Marques, participante desta pesquisa, destaca a necessidade de uma entrega sincera à investigação com a sombra:

Não é possível fingir o mergulho na sombra. Isso não é representável, e qualquer tentativa nesse sentido resulta em simples falsidade. [...] Trabalhamos nossa verdade mais profunda e a emprestamos para a também profunda verdade da cena. Ao se falar em sombra, nada se mantém na superfície (MARQUES, 2013).

Beatriz de Araujo Britto descreve, em sua dissertação *O inconsciente no processo criativo do ator*, a importância dos processos simbólicos do imaginário no trabalho de criação cênica. Resgatando o pensamento de Mircea Eliade, filósofo e

mitólogo romeno, Britto refere-se ao pensamento simbólico como anterior ao pensamento racional:

É uma forma inata de apreensão da realidade, uma via intuitiva expressa através de imagens, manifestações concretas tomadas da realidade física, de princípios/forças presentes no cosmos, aspectos mais profundos que não poderiam ser expressos por nenhuma outra forma de pensamento (BRITTO, 2001, p. 31).

A compreensão arquetípica das estruturas da psique humana nos permite dar vazão às imagens primeiras surgidas em nossa tentativa de contato com os mundos subterrâneos. Entretanto, jamais teremos acesso às manifestações puras e reais do inconsciente em uma prática na sala de aula e, nem mesmo, desejamos que isso ocorra. O inconsciente, aquele que se manifesta nos sonhos, é impossível de ser trazido inteiramente para a consciência. E, se o fosse, causaria consequências avassaladoras e absolutamente indesejáveis. Nossa pesquisa, por outro lado, procura incentivar com que nos permitamos entrar em contato com alguns elementos de nossas sombras — talvez aqueles mais próximos da consciência —, enriquecendo a nossa expressão enquanto indivíduo integral.

“Um relacionamento correto com a sombra nos oferece um presente valioso: leva-nos ao reencontro de nossas potencialidades enterradas” (ZWEIG; ABRAMS, 1998, p. 23). Aqui, um relacionamento considerado correto seria o de reconhecer a sombra, enfrentá-la e aprender a lidar com ela. Comportamento contrário à postura mais usual de negar e esconder a sombra de nós mesmos.

Como figura arquetípica, a sombra não é, na verdade, um problema a ser resolvido, mas uma entidade interior a ser explorada, conhecida e reconhecida como uma parte de nossa vida psíquica e comunal (HOPCKE, 2012, p. 97).

J. P. Conger aponta que devemos apreciar o que chama de corpo-sombra, em oposição a um corpo ideal:

O corpo liberado é uma meta mais sadia do que um corpo ideal, que, em muitos casos, não é mais do que uma coleção de estereótipos culturais impessoais. Devemos encontrar imagens que promovam nossa liberação e abrir mão daquelas imagens que promovem o corpo ideal. O corpo liberado é gracioso porque não está mais se esforçando por aparência externa, mas representa a aceitação do elemento sombra e uma libertação de seu domínio inconsciente (CONGER, 1993, p. 176).

No artigo *Como lidar com o mal*, Liliane Frey-Rohn expõe que “as virtudes humanas mais elevadas são invocadas quando o homem se confronta com o mal” (FREY-ROHN, 1998, p. 287). O caminho para se lidar com a sombra tem um trajeto individual e este é, inegavelmente, transformador:

A experiência da sombra arquetípica leva ao “desconhecido” absoluto, onde estamos expostos a perigos imprevistos. Ela equivale a uma experiência da própria imagem de Deus, em toda a sua sublimidade e profundidade, em todo o seu bem e o seu mal. Essa experiência transforma o homem como um todo; não apenas a sua ego-personalidade, mas também o seu adversário interior (FREY-ROHN, 1998, p. 288).

O contato com a sombra através do corpo/voz, que promovemos com a realização desta pesquisa, fez com que trouxéssemos nossas sombras para mais próximo de nós mesmos. Reconhecendo-a e compreendendo sua capacidade de manifestação e expressão. Após estabelecer algum tipo de percepção de sua natureza, tivemos a oportunidade de, enquanto atores, “brincar” com ela e criar a partir de sua potencialidade. Aqui nos deparamos com uma das expressões mais utilizadas por Alfred Wolfsohn. A partir do estudo de suas ideias, pode-se perceber que, para ele, a potencialidade do ser humano somente é encontrada quando descemos às profundezas de nosso ser, quando entramos em contato com a nossa sombra, quando exploramos nossas dualidades, reconhecendo a bondade e a maldade em nós mesmos, assim como todas as polaridades do indivíduo e do universo.

Em síntese, entrar intencionalmente em contato absoluto com a sombra é uma tarefa praticamente impossível. Entretanto, permitir com que elementos dela cheguem até a superfície da consciência fisicalizados/vocalizados é um caminho que pode ser percorrido quando a intenção é conhecer os lugares até então inaudíveis do ser humano. O percurso é bastante complexo e exige verdadeira entrega, porém é possível de ser traçado por quem quer que seja. No caso de nossa pesquisa prática, conduzida especificamente para atores, consideramos o nosso percurso como um início de trabalho com nossas sombras, onde tivemos a oportunidade de descobrir ou, quem sabe, apenas escutar alguns ecos interiores e sentir a reverberação das forças ocultas de nossos mundos subterrâneos. Roy Hart disse:



Se o homem está em uma harmonia orgânica consigo mesmo, ele não terá medo da exteriorização de seu ser, mas se há uma quebra em sua harmonia interior ou uma rebelião entre seu corpo e ele mesmo, todas as manifestações externas ou tentativas de manifestações externas serão explosivas e terríveis<sup>83</sup> (HART, 1971a, tradução nossa).

A investigação do ator sobre si mesmo é interminável; contudo existem possibilidades de caminhos a serem percorridos. Nossa experiência prática com a descoberta da sombra através da voz foi um trajeto pelo qual obtivemos conquistas individuais e nos foram proporcionados elementos para a construção da cena teatral a que nos propusemos desenvolver, que será descrita posteriormente. Porém, é um trabalho que necessita continuidade e que é extremamente enriquecedor tanto para o autoconhecimento e formação desse indivíduo-ator quanto como ferramenta para a criação cênica.

O caminho é aquele que conduz ao encontro com a nossa completude humana. O que, para Jung, é o processo de individuação, que significa:

tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo* (JUNG, 2011a, p. 63, grifo do autor).

Já para Wolfsohn, nosso processo de busca da sombra através da voz seria um dos meios de manifestar nossa inteireza enquanto indivíduo, pois, de acordo com seu pensamento, a completude fundamental que possuímos ao nascer pode ser expressa na voz humana.

#### 4.1.2 O onírico e o simbólico

A aproximação à sombra, sobre o que se discorreu acima, percorre um caminho de contato com o inconsciente. Nos sonhos este acesso é direto.

Os sonhos contêm imagens e associações de pensamentos que não criamos através da intenção consciente. Eles aparecem de modo espontâneo, sem nossa intenção e revelam uma atividade psíquica alheia à nossa vontade arbitrária (JUNG, 2011a, p. 19).

---

<sup>83</sup> “If man is in organic harmony with himself, he will not have to fear the exteriorization of his being, but if there is a breakage in his interior harmony, or a rebellion between his body and himself all the external manifestations or attempts at external manifestations would be explosive and terrible”.

Os arquétipos, pertencentes ao inconsciente coletivo, aparecem nos sonhos de forma simbólica e referem-se aos aspectos universais. Sua presença geralmente aponta para questões da essência humana que estão em conflito, em desarmonia, no indivíduo e que, portanto, urgem por ecoar na consciência. O trabalho prático de pesquisa com os sonhos e o material simbólico proveniente do inconsciente promove o acesso a universos reprimidos que aguardam pela observação consciente. Desta forma, podem desencadear importantes liberações psicofísicas, revelando ao indivíduo elementos primordiais da essência humana, no âmbito pessoal e coletivo. Neste caso, há a necessidade de compreensão e análise dos símbolos enviados pelo inconsciente.

O símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro modo de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e cumprem uma função: revelar as mais secretas modalidades do ser (ELIADE apud BRITTO, 2001, p. III).

O trabalho de pesquisa do universo onírico e simbólico faz parte do processo proposto por Wolfsohn e Hart, como pode ser observado nas descrições dos capítulos antecedentes. Cada um deles, em momentos diferentes, desenvolveu uma pesquisa na qual esses elementos eram considerados extremamente importantes tanto no processo de autoconhecimento quanto na criação artística.

Como não poderia ser diferente, em nossa prática igualmente permitíamos espaço para assuntos que, num primeiro olhar, estariam dissociados da pesquisa. Estes, porém, mostravam-se, na maioria das vezes, estreitamente conectados com nossas buscas e faziam emergir questionamentos latentes em cada integrante do grupo. E, dependendo de nossa disponibilidade de tempo e planejamento, realizávamos exercícios que inserissem de alguma forma essas inquietações. Talvez um dos grandes objetivos de todo este trabalho seja conseguir compreender quais são as necessidades de cada indivíduo e de cada grupo. Busca que requer uma postura de flexibilidade e disponibilidade, com especial atenção ao devir.

Trabalhamos prioritariamente com três importantes imagens: o ogro, o príncipe e a bruxa, as quais utilizamos para desenvolver as sonoridades e corporeidade graves, intermediárias e agudas, respectivamente.

Abre-se um parêntese aqui para destacar que não apenas a voz pode ser grave, mas também o corpo. Em nossa pesquisa, expressões tanto do universo musical quanto do teatral foram utilizadas para referir-se ao corpo e à voz, sem separação. Se a voz é grave o corpo também é grave, pois voz é corpo. Portanto, em nossa prática todos os termos referiam-se a este corpo, entendido como: corpo, voz e emoção.

O uso destas imagens não foi aleatório, mas representativo. Os símbolos trabalhados podem ser percebidos como manifestações de arquétipos via imagem, fornecendo ao ator elementos simbólicos e também concretos de trabalho sobre as qualidades específicas de cada categoria. Por opção, dedicamos maior atenção ao ogro, associado à sombra, também arquetípica. Escolhemos priorizar a redescoberta deste território socialmente considerado “feio”, desajustado, escuro e repulsivo. A força desta imagem colaborou enormemente para o encontro com esse “lugar”, em cada um dos pesquisadores, fundamental para a criação de *A voz de Orfeu*, exercício cênico que será detalhado na sequência.

O universo onírico foi igualmente outra de nossas motivações para a criação cênica, embora nosso estudo não tenha sido verticalizado nessa temática. Entretanto, a riqueza desse aprofundamento seria instigante e, com certeza, poderia ter conduzido nossa pesquisa, se assim tivéssemos escolhido.

Para exemplificar uma das possibilidades de inspiração dos sonhos para o processo criativo do ator, apresenta-se aqui apenas uma exploração corporal e vocal que o grupo realizou em sua prática. Determinado dia, após algum tempo de trabalho com o grupo, selecionamos um sonho de cada integrante e optamos por utilizar esta imagem oferecida pelo inconsciente. A indicação seria desenvolver uma improvisação corporal/vocal livre com elementos da sombra de cada um — anteriormente trabalhada no coletivo — contextualizando a ação cênica no universo onírico fornecido por cada inconsciente e escolhido como material de trabalho por cada artista.

Não havia nesse momento enfoque na noção de jogo teatral: a proposta conduz para um espaço de descoberta da confluência desses materiais interiores. Sombra e sonhos habitam o mesmo território e, assimilados pela consciência, oferecem estímulos de criação extremamente potentes em cada pessoa. Isto possibilita ao ator trabalhar sobre o material de suas pulsões e, assim, desenvolver

criações que expressem a essência da existência humana, em sua potencialidade plena. Nossa experiência foi bastante interessante e através dela passamos a reconhecer um pouco mais alguns aspectos de nossa personalidade. O acesso a possíveis territórios inconscientes, quando o é conduzido sem a pretensão da busca pela criação artística, é capaz de gerar imagens extremamente férteis e inventivas, tornando a obra criativa um brinde do inconsciente ao artista. Nesta lógica, não seria o artista que cria a obra, mas a obra que permite ao artista apresentá-la ao mundo.

O ator inglês Patrick George Warburton Campbel realiza uma prática de pesquisa corporal/vocal e teve, em várias ocasiões, contato com as propostas de Wolfsohn e Hart, através de aulas com *RHTeachers*. Em seu relato, Campbel destaca a importância do contato com os arquétipos e dimensiona este trabalho para além das práticas teatrais consideradas cotidianas:

[Essa pesquisa] Permite que o ator acesse o conteúdo arquetípico do inconsciente através da voz. A alma concretiza-se no tempo-espaço através da sonoridade da voz humana. O teatro volta a ter uma dimensão mais ampla - volta ao ritual, à catarse, à comunhão. Esta abordagem não cabe no teatro burguês realista comportado e intelectualizado - o teatro terá que se rearticular e se redescobrir para poder abrigar as dimensões e implicações deste trabalho vocal. Através desta abordagem, a voz torna-se veículo tântrico de auto-transmutação (CAMPBEL, 2012).

#### 4.1.3 Das profundezas às alturas

Da sombra à luz; do inferno ao céu; do diabo a Deus; do grave ao agudo; do grotesco ao sublime; do eu ao eu. O trabalho com a sombra, analisado acima, pode ser considerado o alicerce do desenvolvimento corporal, vocal e humano de acordo com a abordagem pedagógica e artística em foco.

No entanto, a mesma linha de pesquisa compreende que sua busca solitária não atinge a completude do autoconhecimento e da expressão plena do si, mesmo se não for dedicada a mesma atenção a seu exato oposto. Em outras palavras, é fundamental abrir espaço para o reconhecimento e a manifestação do lado obscuro do ser humano. Porém, é igualmente imprescindível permitir que o polo claro igualmente se desenvolva de maneira integral. O trabalho de Wolfsohn e Hart acredita nesta unidade nos opostos. Roy Hart inclusive denominou *Abrahas Club* ao

espaço de ensaios do *Roy Hart Theatre* em Londres, em uma homenagem a Abraxas, o deus da síntese dos opostos.

Na prática realizada para essa pesquisa dedicamos atenção especial a este aspecto, percebido como um dos alicerces do trabalho. Como já mencionado, iniciamos nossa investigação com o estudo da sombra através da imagem do ogro, localizado na parte inferior do corpo e que é expresso em corporeidades/sonoridades graves. Entretanto, sua correlação com o agudo é fundamental. Desta forma, a condução de qualquer exercício realizado levava sempre em consideração esse aspecto, até mesmo nas práticas mais elementares.

Destacam-se aqui dois exercícios de desenvolvimento corporal/vocal sobre o trabalho com os opostos, que foram desenvolvidos pelo grupo nesse período de pesquisa: a “respiração do corpo imaginário/concreto” e o “caminho das vogais”.

O primeiro deles parte de uma escuta atenta à respiração de cada parte do corpo, tanto no plano concreto quanto imaginário. Sua efetivação realizou-se através do toque do colega em diferentes partes do corpo de outro integrante, o que sugeria uma sensibilização da escuta deste “corpo que respira”, passando por pontos nos quais se percebe visivelmente sua manifestação física — região abdominal e torácica — quanto por àquelas nas quais é necessário desenvolver um pensamento imagético para que se amplie e compreenda a respiração integral deste ser pulsante. Em regiões como nos membros inferiores e superiores a respiração igualmente ocorre, pois cada célula do corpo é alimentada após cada inspiração, porém sua manifestação não é detectada de forma aparente.

Este exercício experimental propunha-se a desenvolver a percepção real e imagética deste corpo, almejando a ampliação dos sentidos corpóreos. A oposição nesta prática é implícita e sutil, porém refere-se justamente ao visível e ao invisível. No processo de constante formação do ator de teatro é, inegavelmente, importante sensibilizar os sentidos físicos e desenvolver uma percepção simbólica, elementos que foram trabalhados neste exercício e em diversas outras práticas desta pesquisa.

Após este exercício, outros com foco na respiração e nos opostos foram realizados. Descreve-se aqui o exercício que foi mais desenvolvido pelo grupo, a partir do qual criamos a estrutura de uma cena, que será detalhada.

O “caminho das vogais” nasce de uma exploração corporal e vocal, que parte dos graves e chega aos agudos, utilizando as vogais /u/, /o/, /a/, /e/ e /i/, nessa ordem e em trajetória ascendente. As vogais /u/ e /o/, graves, relacionam-se à região inferior do corpo e remetem ao ogro e a vogal /a/, intermediária, localiza-se no peito e representa o príncipe. Já as vogais /e/ e /i/, agudas, foram relacionadas às zonas superiores do corpo e são associadas à imagem da bruxa. A ordem das vogais também vincula-se ao posicionamento da língua: mais baixo na vogal /u/ e mais alto na /i/. Este exercício propunha-se a investigar cada uma dessas imagens e lugares corporais e sonoros, para então desenvolver uma espécie de harmonização entre todos os “espaços” encontrados. Esta exploração dos opostos enquanto partes em um todo possibilita desenvolver a conexão psicofísica do ser para que se possa aproximar de um estado de existência e expressão mais integrais.

A utilização das vogais e suas localizações no corpo psicofísico não é meramente casual. Diversos pesquisadores do som e da voz localizam os sons graves na parte inferior do corpo e os sons agudos na parte superior. A cultura oriental estabelece notas musicais para cada *chakra*, assim como descrito por Maude Salazar e Maudie Chiarini no livro “Yoga da Voz”. O *chakra* básico ou raiz, localizado na base da espinha dorsal, é relacionado à nota Dó; o *chakra* Sacro ou Esplênico ou Hara, na região do baço, relaciona-se à nota Ré; e assim por diante, de forma ascendente, até chegar ao Si no Chakra Coronário, localizado na parte central do crânio. De acordo com as autoras,

a ressonância física das vogais ajuda-nos a entrar em contato com nossa energia mais sutil, pois, se alguma região do corpo for ativada principalmente por sons de vogais, será também possível afetar os campos etéreos” (SALAZAR; CHIARINI, 2007, p. 61).

O *RHTeacher* Noah Pikes trabalha atualmente com o conceito que denominou *The Whole Voice*<sup>84</sup>. Um dos pilares de sua prática é o trabalho com a complementaridade dos opostos e com o estudo das vogais. O exercício aqui denominado de “caminho das vogais” foi inspirado em seus ensinamentos.

Impossível falar em opostos sem referir-se ainda ao feminino e ao masculino. Wolfsohn e Hart preocuparam-se em desenvolver o *animus* e a *anima*, percebidos igualmente como polos complementares do ser humano.

---

<sup>84</sup> A voz inteira, em uma tradução literal.

Suas práticas de desenvolvimento corporal/vocal, usualmente realizadas ao piano, tinham nesta oposição um dos princípios do trabalho. As vocalizações que conduzem do grave ao agudo permitem que o indivíduo entre em contato com campos energéticos geralmente não desenvolvidos, neste caso, a *anima* para o homem, e o *animus* para a mulher.

Em nossa prática de pesquisa buscamos da mesma forma utilizar estes princípios em todos os exercícios realizados. Em nossa criação cênica, a título de exemplificar essa aplicação, procuramos trabalhar a Eurídice em Orfeu, como parte essencial de sua natureza. Ou seja, os sons agudos, a delicadeza, a intuição, a sensibilidade, enfim, todas as características associadas ao feminino são também partes de Orfeu, que precisam ser desenvolvidas. E, assim, todos os seres possuem igualmente suas *Eurídice*s e, precisam descer as suas profundezas para ir ao seu encontro.

De acordo com os taoístas, yang e yin, luz e sombra, útil e inútil são aspectos diferentes da totalidade; e, no instante que escolhemos um lado e bloqueamos o outro, perturbamos o equilíbrio da natureza. Se queremos alcançar a totalidade e seguir o caminho da natureza, precisamos buscar o difícil processo de conter os opostos (TOUB, 1998, p. 275).

## 4.2 Processo de criação

### 4.2.1 A criação de A voz de Orfeu

A intenção de construir um resultado cênico como finalização prática desta pesquisa de mestrado partiu do desafio de tentar aplicar as ideias de Wolfsohn e Hart no trabalho criativo do ator. Em um semestre de pesquisa com o grupo tivemos a oportunidade de experimentar muitas destas ideias de desenvolvimento corporal/vocal, propostas pelos pesquisadores em foco. Seguindo, assim, os princípios desta linha de pesquisa, identificados através do contato com diversos *RHTeachers*, em inúmeras aulas particulares, workshops e entrevistas, além do estudo atento da bibliografia, filmografia e áudios disponíveis.

Em um segundo momento da pesquisa, nosso processo de criação, decidimos trabalhar com o mito de Orfeu, que inspirou Wolfsohn a desenvolver seu

pensamento e que, da mesma forma, nos impulsionava a investigar em nós mesmos nossos conflitos e oposições.

Toda sua história mostra-o hesitante entre o sublime e o perverso, entre Apolo e Dionísio. Símbolo do esplendor da arte e da inconstância do artista, Orfeu acompanha seu canto com a lira de Apolo, e o poder de seus acordes arrasta consigo até mesmo as árvores e os rochedos do Olimpo; mas ele é também o encantador das feras, o enfeitiçador da perversidade (DIEL, 1991, p. 333).

O embate entre as forças opostas no humano é inevitável, eterno e mesmo necessário, como descrito por Nietzsche:

É a suas duas divindades das artes, Apolo e Dioniso, que se liga nossa consciência do extraordinário antagonismo [...] Esses dois instintos tão diferentes caminham lado a lado, na maioria das vezes em guerra aberta, e incitando-se mutuamente para novas criações (NIETZSCHE, 1886, p. 27).

Em Orfeu, a luta entre a força apolínea e a dionisíaca representa este conflito existencial das oposições. No mito, “ela é o lado sublime de Orfeu, sua força de concentração apolínea. A morte de Eurídice simboliza o desvanecimento da força sublime, a morte da alma de Orfeu, sua banalização” (DIEL, 1991, p. 134). A riqueza da simbologia desta história, citada em diversos momentos desta dissertação, foi o principal motivo pelo qual a escolhemos como inspiração para nossa criação.

Nosso processo foi menos racionalmente estruturado e mais intuitivo, pois a intenção era justamente permitir com que o trabalho previamente realizado reverberasse em nossos corpos para, então, construirmos a cena planejada. Os exercícios, nesta fase, seguiam a mesma linha de pesquisa, porém a conexão com a história de Orfeu passou a ser o mote para a investigação do grupo. Nosso processo de criação procurou, basicamente, integrar as práticas realizadas a uma livre improvisação cênica. Aos poucos, fomos selecionando trechos do mito para serem desenvolvidos e chegarmos a uma estrutura básica, que foi essencialmente mantida até o dia de nossa abertura de processo, momento no qual finalizamos a proposta de pesquisa em questão.

Neste processo, não trabalhamos com a noção de personagem, eram os atores que estavam em cena. Partimos de nossa experiência pessoal para contar o mito, afinal, compreendemos que a trajetória de Orfeu representa o caminho que



cada indivíduo precisa percorrer. O Orfeu é aqui um símbolo do humano em sua busca pela completude.

Em nossa encenação pretendíamos apresentar Orfeu através de seu corpo/voz. Em cada cena descrita, a situação vivenciada será sempre abordada, fundamentalmente, por meio de sua expressão vocal, o que obviamente compreende o corpo. Descrevem-se a seguir cinco cenas desenvolvidas para esta pesquisa, com suas motivações, seu processo criativo e algumas reflexões geradas durante e após sua execução.

### **Inferno**

Em nossa proposta de encenação, optamos por iniciar com o escuro, possibilitando ao público uma experiência sensorial com atenção especial para a escuta. A cena principia com as atrizes posicionadas nas paredes laterais da sala, de lados opostos, tendo o público ao centro. A parede é o símbolo do Hades e, nesse momento, trabalhávamos com nossas sombras, com o inconsciente e o instintivo. Vivenciávamos a experiência de contato com o ogro em cada um de nós.

Nossos estímulos para a construção da cena foram: Qual é o meu inferno? Como soam as vozes deste submundo? Como trago à cena a minha sombra? Questões estas que foram tema de nossa pesquisa durante todo o processo e, portanto, sua corporeidade/vocalidade já estava bastante presente em cada integrante do grupo. Destaca-se que o alicerce da criação, em todo este processo criativo, partiu sempre dos estados e sensações pessoais de cada ator, que, ao viver estas emoções em cena, representava Orfeu e não o interpretava. Segue-se a descrição de Marques sobre seu processo investigativo:

Para estudar a descida de Orfeu às profundezas infernais, parti de minha própria descida às profundezas e, lá, encontrei-me com o ogro que sou. A imagem do ogro traz consigo o animalesco, o obscuro, o feio, o vergonhoso, escondido por baixo de toda máscara serena. Ao encará-lo, posso vislumbrar minha sombra. Ela me aterroriza, mas, ao mesmo tempo, me fortalece através do conhecimento de outras facetas minhas, pois o ogro também é força. Fortalecida pelo contado com minha própria sombra, conduzida pela imagem do ogro, consigo me embrenhar pelos caminhos sombrios de Orfeu, e a cena prepara-se para acontecer (MARQUES, 2013).

Na cena há igualmente uma improvisação e composição musicais. A preocupação com o som, único componente efetivamente em destaque neste

momento, devido ao escuro, possibilitou que desenvolvêssemos uma partitura sonora mais atenta. Partimos de sons *pianos* da respiração e passamos a desenvolver uma improvisação com corporeidades/sonoridades graves em um *crescendo*. A percussão, realizada pela musicista, dialogava com a cena e colaborava em instaurar o clima primitivo, brutal e angustiante deste inferno.

Os corpos, atados à parede da sala, em uma simbologia de presos ao inferno, desenhavam imagens, que foram previamente construídas. No entanto, a ordem dos sons e das imagens corporais não foi pré-determinada, tornando a cena um real exercício de escuta e criação. A energia da cena era extremamente intensa, gritante e desesperadora. O fogo foi a substância escolhida para este inferno. A cena crescia em intensidade, ritmo, volume e tensão até atingir o ápice com um estrondo e um grito da musicista. Muito agudo, o grito aparece como elemento de oposição ao universo grave, pesado e desesperador, anteriormente instaurado. A intenção era trabalhar com os contrários, sendo que um era sempre parte do outro.

Ao iniciar nossa encenação com Orfeu, já no inferno, após a morte de Eurídice e sua descida de encontro ao Hades para resgatá-la, identificamos nesse momento a sua essência, o que irá reverberar em toda sua futura trajetória de vida. Também nós, enquanto artistas, identificamos nesse local a maior força vital de nossa natureza e consideramos sua expressão suficientemente impactante e viva para conduzir o espectador ao universo mitológico de Orfeu.

### **Súplica**

Neste momento, Orfeu, ainda no inferno, implora a Hades para que este permita a Eurídice retornar à vida. Neste momento, ainda no universo sombrio das profundezas, nos “desgrudamos” da parede e, utilizando lanternas, iluminamos nossos corpos. Então é pronunciado o seguinte trecho do mito, referente ao canto de Orfeu:

*Ó deuses que regem o mundo das trevas e do silêncio,  
Aos quais vêm juntar-se todos os filhos das mulheres.  
Todas as coisas belas acabam aqui um dia, diante de vós.  
Sois os credores que jamais deixam de receber o devido.  
Breve é o momento que permanecemos na Terra,  
E depois a vós pertencemos para todo o sempre.  
Mas busco alguém que muito cedo veio ter convosco,  
Um botão colhido antes que desabrochasse a flor.  
Tentei suportar essa perda, mas fui incapaz de fazê-lo.*

*O amor foi-me um deus por demais poderoso [...]  
Deixa, pois, que se teça de novo para a doce Eurídice  
O pano da vida precocemente arrancado do tear.  
Vê, então, que é quase nada o que te peço,  
Pois não é para todo o sempre que desejo tê-la de volta;  
Ela será tua de novo quando os seus anos chegarem ao fim.  
(HORTA; BOTELHO; NOGUEIRA, 2012, p. 240, grifo do autor).*

Este foi o único momento com o uso de texto, propriamente dito, na apresentação. Nossa pesquisa foi realizada através da tentativa de conferir à palavra a mesma dimensão e organicidade que atingimos com o som. Para a construção de imagens desta cena, selecionamos algumas figuras de ogro, monstro, diabo ou inferno e as utilizamos como inspiração para a construção de nossa partitura corporal. O corpo aparentemente imóvel contrapunha-se a uma potente ação vocal. Ambos estavam impregnados de um mesmo estado, porém na expressão corporal sua manifestação era contida, e na voz liberada/expansiva. Não há aqui separação corpo/voz, pois o ator vive apenas um estado emocional. A ação vocal não precisa necessariamente ser reforçada pela corporal. No entanto, elas trabalham juntas para um mesmo fim.

Em nossa leitura de Orfeu, o poeta da Trácia consegue conquistar os deuses do inferno e assim levar sua amada com ele porque se conectou honestamente com sua essência, com sua energia visceral, animalesca e instintiva. Sua súplica era bela por ser necessária, urgente e verdadeira. Somente o ogro de Orfeu poderia conversar com seu inferno, estabelecendo assim um contato real com seu próprio submundo. Orfeu percorreu o árduo caminho às suas profundezas e, somente por isto, alcançou seu objetivo.

Enquanto atores, em nossa encenação, procuramos igualmente seguir o trajeto em direção a nosso interior mais profundo e expressá-lo da forma mais plena possível. O que identificamos no final de nosso processo foi a necessidade de um trabalho mais detalhado com a palavra. Nesta pesquisa, dedicamos maior tempo de investigação sobre os sons, o que consideramos fundamental para o trabalho de desenvolvimento vocal e humano a que nos propusemos. No entanto, em uma possível continuidade da pesquisa, optaríamos por realizar uma investigação exaustiva sobre a palavra e o texto teatral.

### Subida à superfície

Neste trecho do mito, Orfeu, após encantar o deus Hades, guia Eurídice em uma trajetória ascendente do inferno à superfície, que seria seu retorno à vida. Nesta parte, optamos por trabalhar diretamente com os opostos, pesquisa que foi igualmente desenvolvida em nosso processo. Portanto, recorreremos ao exercício, anteriormente descrito, “o caminho das vogais”, e decidimos utilizá-lo como base para a criação desta cena.

Possivelmente este percurso tenha sido o mais complexo em termos de encontrar uma solução cênica. Em nosso processo criativo, sempre realizado coletivamente, partimos da execução do exercício proposto e, através de improvisações livres, experimentamos diversas formas e situações. Em determinado momento, resolvemos resgatar outro exercício, de ritmo, que havíamos realizado no início de nossos encontros. Percebemos que sua lembrança foi bastante propícia para a construção da cena em questão.

O resultado cênico a que chegamos apresentava as duas atrizes contornando o público — que permaneceu no centro durante toda a encenação — em uma caminhada rítmica. Uma realiza o círculo em sentido horário e outra, anti-horário. A musicista, com o auxílio de uma espécie de *cajón*, contribuía para a construção do clima tribal e ritualístico a que nos propusemos desenvolver. Com a caminhada, realizávamos igualmente uma trajetória corporal/vocal com as vogais, partindo da vogal /u/, gravíssima; passando pela /o/, grave; seguindo para a vogal /a/, média; então para a /e/, aguda; e, finalizando, com a vogal /i/, agudíssima.

Em nossa concepção, este caminho vai abandonando o peso do inferno e se tornando leve à medida que se aproxima da superfície. Nesta trajetória, Orfeu percorre um caminho emocional de um polo a outro de seu ser, passando por territórios diversos, alguns mais e outros menos conhecidos. Em nossa execução, encontramos no universo ritualístico a permissão para liberar uma criação mais influenciada pelas forças do inconsciente e menos estruturada pela razão.

A execução cênica deste caminho das vogais, a nosso ver, permite uma experiência — tanto aos atores quanto ao público — de imensidão, de amplitude e de compreensão da riqueza e complexidade inerentes ao humano. O grave e o agudo, o inferno e o céu, o instintivo e o racional, o grotesco e o sublime podem ser vistos em uma mesma cena, em um mesmo corpo, em um mesmo ser humano.

## A Perda ou O Deserto

Na continuação do mito, em um impulso, Orfeu olha para trás para certificar-se que Eurídice o segue, isto pouco antes de chegar à superfície. Levando-a, assim a se desfazer e retornar definitivamente ao submundo.

Em nossa encenação, após atingirmos o ápice da intensidade com a utilização da vogal /i/ no final da cena anterior, houve uma quebra brusca na estrutura narrativa. As luzes são acesas, a movimentação cessa e o silêncio reina. Orfeu acaba de perceber que perdeu Eurídice para sempre e encontra-se numa espécie de “deserto”. Todas as coisas, pessoas e sons se distanciam. Orfeu encontra-se solitário e perdido em um mundo que não mais identifica. “Certamente o citarero da Trácia ainda não estava preparado para a junção harmoniosa e definitiva com a sua alma Eurídice” (BRANDÃO, 1987, p. 144).

Este é um trecho breve, entendido quase como uma cena de transição. No entanto, sua simbologia é extremamente importante para a compreensão do mito. Em nossa cena, há um momento de suspensão e logo em seguida ocorre uma movimentação lenta de redescoberta e recusa desde universo que agora é um imenso vazio. A musicista faz um som vocal que remete ao eco do mundo, que soa desconexo e vago para Orfeu.

Orfeu sem Eurídice representa a incompletude do ser: não há mais esperança ou sentido para a vida. Em nossa leitura, Orfeu, ao perder Eurídice, perde sua alma e, ao perder sua alma, perde sua voz. A voz vista como a expressão da alma. Orfeu é agora um ser desconectado: corpo, voz e alma são apenas partes de algo que um dia foi uma unidade viva e pulsante. É como se a perda de sua voz não o permitisse mais identificar a si mesmo nem o mundo ao seu redor.

## Sonho

Neste momento final, Orfeu, incompleto, já não tem voz. O trecho da canção *Samba em Prelúdio*, de Baden Powell e Vinicius de Moraes, cantado em cena pelas atrizes, representa seu sonho. Orfeu, ou o que restou dele, canta em um espaço onírico e faz a mais linda e sublime homenagem a sua amada:

*Eu sem você não tenho porque  
Porque sem você não sei nem chorar  
Sou chama sem luz  
Jardim sem luar*

*Luar sem amor  
Amor sem se dar  
E eu sem você  
Sou só desamor  
Um barco sem mar  
Um campo sem flor  
Tristeza que vai  
Tristeza que vem  
Sem você meu amor eu não sou  
Ninguém*

Esta foi a opção de finalização do mito concretizada pelo grupo. E, para a realização desta cena, primeiramente, aprendemos a cantar a música juntas e procuramos desenvolver uma sintonia musical. Em vários momentos de nossa pesquisa, trabalhamos com canções. Nesta música, em particular, buscamos uma qualidade nova: pretendíamos ser uma o espelho da outra. Ambas representavam Orfeu, assim como em toda a encenação, porém aqui havia um trabalho de escuta ainda maior da colega de cena. Precisávamos pulsar juntas para transmitir as duas intenções que acreditávamos compor a cena: a apatia de Orfeu quanto a sua expectativa de vida e o encantamento no fundo de seu olhar ao recordar sua doce Eurídice. Cantávamos sentadas no chão, agora praticamente juntas do público, pois afinal, Orfeu poderia estar cercado por pessoas e situações, mas só era capaz de olhar para a lembrança de si mesmo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desta investigação teórico-prática não adquirimos respostas absolutas ou conclusivas sobre o assunto da pesquisa corporal/vocal para o trabalho do ator. No entanto, foi possível aprofundar os estudos referentes as propostas de Alfred Wolfsohn e Roy Hart e perceber o quanto esses princípios podem contribuir para a formação do ator de teatro.

A singularidade da experiência pessoal pode ser ressaltada como um dos principais pontos a serem considerados dentro deste trabalho de promoção do autoconhecimento e exploração das potencialidades do humano. O contato que mantive por mais de três anos com diversos *RHTeachers*, as viagens realizadas, o estudo constante do assunto e a experiência prática que realizei para esta dissertação me possibilitaram uma imersão extremamente intensa neste universo do corpo/voz — como optei por denominá-lo —, mas principalmente na esfera da expressão do ser humano.

Desta forma, minha trajetória me conduz a apontar alguns fundamentos que sustentam essa busca pelo indivíduo. Compartilho igualmente nestas considerações finais a visão de alguns atores com quem compartilhei experiências práticas durante esse período de investigação e que corroboram minha visão sobre o tema, além dos atores que participaram desta pesquisa em específico.

O trabalho desenvolvido por Wolfsohn e, posteriormente, continuado por Hart, dedica especial atenção à escuta. Ou seja, a capacidade de perceber realmente a si mesmo e ao outro é o que impulsiona a prática em questão. Através de uma abordagem motivadora e também cautelosa com os limites pessoais, todo indivíduo é estimulado a expandir a sua potencialidade corporal/vocal — geralmente aprisionada em padrões psicofísicos enrijecidos — e permitir que seu mundo interior se manifeste.

Considerar a voz como a expressão da alma, como articulado por Wolfsohn, é ir além das preocupações anatômicas, ultrapassar a dimensão semântica da palavra e deparar-se com a coisa em si, com a expressão genuína, com o som puro e essencial do humano. A voz é utilizada não apenas para pronunciar o texto, mas para anunciar a emoção que pulsa do interior do ser.

A linha de pesquisa em questão não impõe parâmetros técnicos e, propositalmente, não propõem um método. Os princípios e conceitos são os únicos elementos que podem ser utilizados pelo ator, para que este possa criar, genuinamente, sua forma de pesquisa e criação. Como mencionado por Molinari, “As ideias são perfeitamente utilizáveis por sua raiz filosófica. Elas conduzem, modelam condutas. Esse é o grande achado” (MOLINARI, 2012).

Esses pensamentos, no entanto, somente serão úteis se puderem contribuir para a libertação do indivíduo e do ator. Pois, para que o artista encontre sua arte, é preciso primeiro encontrar a si mesmo. Esse deparar-se consigo mesmo poderá apresentar-lhe elementos que irão além de sua mera utilidade para a construção da obra, mas que serão a obra.

A imersão psicofísica no universo exploratório do humano, através da influência das ideias e dos princípios de trabalho dos pesquisadores Alfred Wolfsohn e Roy Hart, apresenta substancial potência de transformação do indivíduo. Na pesquisa prática realizada exclusivamente para esta dissertação, percebe-se, através do relato dos atores participantes, a colaboração para o desenvolvimento pessoal de cada artista. Mauch descreve, através da construção de imagens, a dimensão da pesquisa realizada:

Simbolicamente, a necessidade deste trabalho pode ser comparada à de um pássaro que se recusa a cantar quando está preso na gaiola. Não come, não bebe. Seu carcereiro aos poucos se preocupa. Acredita que os seus subalternos não deram ao passarinho a alimentação necessária e, por isso, ele está fraco e desfalece. E, deste modo, solta-o. Pretende liberar a gaiola para um novo animal, mais esperto, mais ativo, mais sonoro. Quem sabe um uirapuru?

Todavia, quem se priva da comida é a própria ave. Em sua vontade esconde uma promessa de nunca cantar em cativeiro. Preferindo assim, a morte. Neste desejo, interrompe a nutrição diária. Mas, na realidade, quer ganhar forças e deixar a sua voz ecoar. Dentro do corpo de cada ser humano (ator) se instaura uma gaiola. As sombras são os nossos elementos enjaulados. Em uníssono o corpo/voz grita, melodiosamente, procurando uma saída. Ela quer sair pelo menos para visitar a penumbra. E, quem sabe, sentir a claridade cegar sua visão, inicialmente embaçada pela falta de costume que a lucidez lhe faz. Entre a luz e a escuridão há a necessidade de ser (humano) na complexidade do gesto-som-espaço que o circula, que o circunda (MAUCH, 2013).

Marques, por sua vez, expõe suas conquistas e descobertas:



Mais de uma vez ouvi que minha voz era presa, que era evidente que eu possuía uma potência muito maior, mas que não a soltava até seu limite. Por mais que eu tentasse mudar isso, não conseguia, não sabia qual era o caminho. Então, quando iniciamos essa pesquisa, eu acreditei e, mais do que isso, confiei nesse trabalho como possibilidade de libertação. E era disso que se tratava: não de gerar algo novo, mas de desenvolver aquilo que já existia em mim. Fui, aos poucos, conseguindo “soltar” minha voz. Hoje, a percebo muito mais liberta, mais solta, mais potente. Creio que meu objetivo pessoal tenha sido alcançado, pois encontrei o caminho que procurava. Também conquistei uma segurança muito maior. Agora sei do que sou capaz com minha voz (no sentido ampliado que a consideramos). Ainda não alcancei meus limites, e sei o quanto estou distante deles, mas tenho consciência de que posso ampliá-los, e conheço caminhos para tanto (MARQUES, 2013).

O maior oponente para a realização deste, assim como de qualquer trabalho de desenvolvimento artístico e humano, talvez seja o medo. Em nossa pesquisa, Marques precisou enfrentá-lo e, então, pode extrair ensinamentos:

A palavra que mais me atrapalhou foi: medo. O grande inimigo. O único inimigo. Medo de não ter entendido a proposta ou o exercício, medo de fazer errado, medo de me machucar. Eu precisava ser lembrada pelos colegas ou por mim mesma de que o medo era um empecilho que precisava ser deixado de lado, superado porque era o medo de não entender a proposta que impediria de senti-la e, assim, entendê-la; tentativa e erro não impedem o trabalho, medo de tentar e de errar impede; não nos machucamos nos exercícios, a não ser que estejamos travados pelo medo. Aos poucos, o medo foi diminuindo na medida em que a compreensão aumentava. Para isso colaboraram os exercícios, a bibliografia lida, as discussões sobre o assunto, a confiança que fui adquirindo em relação ao grupo e à própria pesquisa (MARQUES, 2013).

A atriz chilena Carolina Torrealba Millar igualmente menciona a superação do medo como uma entre outras tantas contribuições deste trabalho para o ator:

Acredito que o fundamental deste trabalho está em perder o medo do desconhecido, ampliando a busca vocal naqueles lugares que não são os comuns do ator, começando a transpassar os limites das capacidades e descobrir novas coisas, abrindo um forte espaço para a criatividade (MILLAR, 2012).

A atriz, diretora e professora teatral costarriquenha, residente no Brasil, Gina María Monge Aguilar, acredita na fundamental desmistificação do temor de se machucar. Ela atenta para a necessidade de uma completa entrega para o trabalho:

Os atores ficam com muito medo de perder a voz e dentro dos processos que vivi ninguém perdeu a voz e foram coisas muito intensas, tive fadiga vocal sim, mas isso faz parte do processo, até mesmo aceitar que trabalhar na ampliação de limites é um trabalho árduo e requer um espírito entregue, isso para o ator é fundamental, se trabalha com medo com certeza que alguma coisa vai acontecer de errada, ele precisa se entregar (MONGE, 2012).

O ator e diretor alemão Lutz Pickardt (2012) também relata estar plenamente convencido de que este trabalho pode ajudar os atores a superarem receios e ampliarem suas capacidades de entendimento e identificação com os diferentes conflitos, papéis e energias. Já o ator e professor de teatro argentino Claudio Sebastián Fernandez, destaca a sensibilização corporal que este trabalho promove:

Interessei-me por este tipo de trabalho por ser altamente adequado para a criação teatral. Este tipo de abordagem busca a liberação da voz mediante uma propriocepção muito aguçada do que acontece ao corpo durante a emissão vocal (FERNANDEZ, 2012).

E prossegue, considerando que esta linha de pesquisa possibilita um “treinamento que enfrenta seus próprios limites, suas próprias emoções, e o convida a conquistar, dialeticamente, a superação dos limites do pensamento mediante a superação dos limites vocais” (FERNANDEZ, 2012).

É unânime a opinião dos atores entrevistados e também a minha quanto a ampliação da capacidade de expressão humana e a liberdade criativa intrínseca ao trabalho proposto por Wolfsohn e Hart. O não julgamento é ressaltado por Aguilar como uma dos aspectos mais importantes deste trabalho:

Penso que um dos pontos fundamentais é de que não há certo ou errado, isso faz com que possamos criar mais livremente, assim na busca de novos caminhos achamos sons, situações novas e que podem fazer parte da cena, essa liberdade permite criar cenas incríveis. Por exemplo, uma atriz canta uma música e “desafina”, mas esse desafinar dá para a cena uma outra leitura, algum significado além, a quebra da voz pode ser utilizada e trazer um material valioso para criação (AGUILAR, 2012).

A atriz comenta ainda a relevância de se romper com os padrões vocais estabelecidos, “no sentido de valorizar todos os sons sem julgar em termos de bonito ou feio, isso é fundamental para o artista teatral em que o mais importante é a interpretação e não o fato de acertar ou não uma nota” (AGUILAR, 2012). A verdade da expressão deste ator é, definitivamente, o mais valioso neste processo.

Pickardt (2012) conta que este trabalho o ajuda a encontrar vozes não humanas, sons de animais, fantasmas, demônios, dragões e também de elementos da natureza como vento, fogo e água. O diretor descreve uma experiência teatral na qual fez uso dos princípios propostos por este trabalho para colaborar com a criação de uma cena específica:

Na peça “Die Räuber”, de Schiller, eu trabalhei com um ator que tinha que fazer “Franz”, um personagem cruel que se tornava completamente insano antes de cometer suicídio no final. Para expressar a insanidade eu deixei o ator falar o texto original enquanto tocava agudos e qualidades em sua voz em uma frequência muito rápida... o efeito foi impressionante (PICKARDT, 2012).

Os princípios desenvolvidos por Wolfsohn e Hart podem ser utilizados de diversas maneiras pelos atores de teatro, tanto para explorar suas potencialidades através da relação profunda consigo mesmo quanto para inspirar a criação cênica. Sua utilização não estabelece contornos ou barreiras, ao contrário, abre espaço para a ilimitada expressão do verdadeiro conteúdo da alma.

Entrar em contato com a multiplicidade de emoções e sensações que compõem o ser, em sua complexa e fundamental complementaridade dos opostos, através da expressão corporal/vocal integrada e expandida, é, a meu ver, o maior presente que este trabalho pode fornecer ao ator.

Em nosso grupo de pesquisa comprovamos a eficácia desses princípios como inspiração para nossa criação cênica e principalmente, para a formação integral do ator. Pode-se perceber ainda que o trabalho com o corpo/voz, da maneira inseparável a qual o utilizamos, é perfeitamente aplicável em processos de formação do ator de teatro. Não pode ser considerado novidade esse entendimento de unidade corpo/voz para o ator dentro do campo teatral, porém percebe-se que a concretização deste conceito ainda precisa ser solidificada no ator de teatro, para que se possa desenvolver o indivíduo em sua integralidade psicofísica.

Com isso, propõe-se rever o entendimento dado — ainda e muitas vezes — à voz no ensino do teatro. Nota-se a necessidade de estudos teatrais dirigidos nessa direção, para que a cena não seja um espaço do corpo ou da voz, mas um lugar que transcenda a esse limite imposto e que possa expressar a vida de forma integral.

Note-se também que este trabalho pode contribuir para a independência humana e artística do ator. Ao percorrer os limites da expressão corporal/vocal, o artista percebe sua imensa potencialidade, reconhece-se em sua individualidade e adquire autoconfiança. Podendo, assim, ser mais livre em sua expressão tanto na vida quanto na arte. Torna-se efetivamente um criador, autor da encenação.

Espera-se que este estudo possa cooperar com a ampliação da dimensão da pesquisa vocal no trabalho do ator. E que também auxilie o indivíduo a reconhecer toda sua potencialidade expressiva e a realizar uma prática de criação cênica genuína. Na qual, possa doar ao público àquela pulsação interior mais singular e vital que, justamente aí, o reconecta com o mundo.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, J. (Org.). **Ao encontro da sombra, o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**, São Paulo: Cultrix, 1998, v. 1, p. 30-36.
- AGUILAR, Gina María Monge. **A individualidade no trabalho criativo do ator**. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <mongegina@gmail.com> em 20 dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam**. 2008. 127f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- ANDERSON, Kaya. **The transmission of Alfred Wolfsohn's legacy to Roy Hart**. Roy Hart Theatre Archives. 2007. Disponível em: <[www.roy-hart.com/kaya.htm](http://www.roy-hart.com/kaya.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. **The human voice**, em CAIRH, Thoiras, França, ago. 2012.
- ARCHIVES, Roy Hart Theatre. **If...** Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. **...and man had a voice**. Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. **The human voice – Alfred Wolfsohn**. Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. **Preverbal**. Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. **Eight songs for a mad king**. Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 CD-ROM.
- \_\_\_\_\_. **The theatre of being**. Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 DVD.
- \_\_\_\_\_. **The Rock**. Thoiras, França. Roy Hart Theatre Archives, s.d. 1 DVD.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACKES, Laura Beatriz. **Voz e Emoção, provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e o Pantheatre**. 2010. 139f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. Apresentação. As potencialidades inauditas da voz, entre filosofia, música, poesia e política. In: CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

- BEN, Pascale. **Entrevista à Roy Hart Teacher**. França: CAIRH. 1º ago. 2012. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta e Denisse Elena Iturra Marambio.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLY, Robert. A comprida sacola que arrastamos atrás de nós. In: ZWEIG Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org.). **Ao encontro da sombra, o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**, São Paulo: Cultrix, 1998.
- BRAGGINS, Sheila. **Alfred Wolfsohn, the man and his ideas**. Roy Hart Theatre Archives. s.d.a. Disponível em: <[www.roy-hart.com/sheila.htm](http://www.roy-hart.com/sheila.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Alfred Wolfsohn alias Amadeus Daberlohn**. Roy Hart Theatre Archives. s.d.b. Disponível em: <[www.roy-hart.com/amsterdam.lecture.htm](http://www.roy-hart.com/amsterdam.lecture.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Alfred Wolfsohn's View on Myth, Dream, God and the Human Voice**. Roy Hart Theatre Archives. s.d.c. Disponível em: <[www.roy-hart.com/sheila1.htm](http://www.roy-hart.com/sheila1.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. **The legacy of Alfred Wolfsohn**. Roy Hart Theatre Archives. s.d.d. Disponível em: <[www.roy-hart.com/semsheila.htm](http://www.roy-hart.com/semsheila.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. **The way Alfred Wolfsohn taught**. Roy Hart Theatre Archives. 2005. Disponível em: <[www.roy-hart.com/sheila2.htm](http://www.roy-hart.com/sheila2.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.
- \_\_\_\_\_. **The mystery behind the voice**. Great Britain: Troubador Publishing Ltd, 2012.
- BRANDÃO, Junito de Souza Brandão, **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987, v. II.
- BRITTO, Beatriz de Araujo. **O inconsciente no processo criativo do ator – por uma cena dos sentidos (a experiência da criação coletiva)**. 2001. 132f + anexo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.
- CAIRH. **[sem título]**. Thoiras, França, s.d. Textos compilados.
- CAMARGO, Maria Lígia Marcondes de. **Música/Movimento: um universo em duas dimensões; aspectos técnicos e pedagógicos da Educação Física**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1994.

CAMPBELL, Patrick George Warburton. **A individualidade no trabalho criativo do ator**. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <pgwc11@yahoo.com.br> em 23 nov. 2012.

CARVALHO CHAVEZ, Yedda. **A biomecânica como princípio constitutivo da arte do Ator**. 2001. 201f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicações, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CAVARERO, Adriana. **Vozes plurais, filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

CHASIN, Ibaney. **O canto dos afetos, um dizer humanista**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CINTRA, Fábio. **A musicalidade como arcabouço para a cena: caminhos para uma educação musical no teatro**. 2006. 231f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, USP, 2006.

CLÉMENT, Catherine Backès. Voice and madness: the echo of origins. **Roy Hart Theatre Journal**. Roy Hart Theatre Archives. London, vol 1, n. 1, p. 29-31, 1973.

CONGER, John P. **Jung e Reich: o corpo como sombra**. São Paulo: Summus, 1993.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. São Paulo: Attar Editorial, 1991.

FERNANDEZ, Claudio Sebastián. **A individualidade no trabalho criativo do ator**. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <sebateatro@yahoo.com.ar> em 20 nov. 2012.

FREIRE, Paulo. **A pedagogia da autonomia, saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Villa das Letras, 2011.

FREY-ROHN, Liliane. Como lidar com o mal. In: ZWEIG Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org.). **Ao encontro da sombra, o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**, São Paulo: Cultrix, 1998. p. 287-291.

GREINER, Christine. **O Corpo, pistas para estudos indisciplinados**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2005.

GUBERFAIN, Jane Celeste. **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004, v. I.

GÜNTHER, Martia. **His pupils called him Awe**. Roy Hart Theatre Archives. Thoiras, 1985. Disponível em: <www.roy-hart.com/awe.htm>. Acesso em: 24 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **Marita's English preface to Alfred Wolfsohn's "The human voice"**. Roy Hart Theatre Archives. s.d.a. Disponível em: <[www.roy-hart.com/marita1.htm](http://www.roy-hart.com/marita1.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.

HAMPTON, Marion; ACKER, Barbara (ed.). **The vocal vision, views on voice, by 24 leading teachers, coaches and directors**. New York: Applause, 1997.

HART, Roy. **Speech to the Jung Society**. Roy Hart Theatre Archives. London, 1961. Disponível em: <[www.roy-hart.com/roy-lecture.htm](http://www.roy-hart.com/roy-lecture.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **How a voice gave me a conscience**. Roy Hart Theatre Archives. Wiesbaden, 1967, Disponível em: <[www.roy-hart.com/hvghmc.htm](http://www.roy-hart.com/hvghmc.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. **Roy Hart Speaks**. Roy Hart Theatre Archives. 1971a. Disponível em: <[www.roy-hart.com/ryhquotes.htm](http://www.roy-hart.com/ryhquotes.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. La voz objetiva usada a nivel de seis o mas octavas, por Roy Hart. Conferência. **Primer Acto**, El teatro de Max Aub, de José Monleón. Madrid, n. 130, p. 14-17, 1971b.

HOPCKE, Robert H. **Guia para a Obra completa de C. G. Jung**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

HORTA, Maurício; BOTELHO, José Francisco; NOGUEIRA, Salvador. **Mitologia, deuses, heróis**. São Paulo: Abril, 2012.

IRWIN, Barry. **Voices of Humanity**. Roy Hart Theatre Archives. 1982. Disponível em: <[www.roy-hart.com/irwin2.htm](http://www.roy-hart.com/irwin2.htm)>. Acesso em: 24 fev. 2012.

JANOV, Arthur. **El grito primal**. 2. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1975.

SOARES, Ascânio Jatobá de Almeida. **Grupo de Estudos dos Sonhos C. G. Jung**, em São Paulo, SP, ago. a dez. 2012.

JUNG, Carl G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O eu e o inconsciente**. 22. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011a.

\_\_\_\_\_. **Aion, estudos sobre o simbolismo do si-mesmo**. 8. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2011b.

LIMA, Nélida. **Processo musicoterapêutico através da voz: a aplicabilidade da pedagogia Wolfsohn e Hart na musicoterapia**. 2009. TCC — Faculdades Metropolitanas Unidas, São Paulo, 2009.



- MARAMBIO, Denisse Elena Iturra. **[sem título]**. Relato concedido à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <denisse.iturra@gmail.com> em 5 mai. 2013b.
- \_\_\_\_\_. **Voz humana sem amarras: abordagem a partir de Wolfsohn**. 2013. 85f + anexo. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) — Faculdade de Ciências Humanas e da Saúde, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013a.
- MARQUES, Daniele Aparecida. **[sem título]**. Relato concedido à Letícia Chiochetta. Mensagem enviada por <daniele.a.marques@gmail.com> em 16 abr. 2013.
- MARTINS, José Batista Dal Farra. Percursos poéticos da voz. **Sala Preta**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 9-17, 2007.
- MAUCH, Michel. **Chiochetta: em busca do pássaro cego**. Relato concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <mauch.michel@gmail.com> em 24 abr. 2013.
- MILLAR, Carolina Torrealba. **A individualidade no trabalho criativo do ator**. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <lolatorrealba@gmail.com> em 05 set. 2012.
- MOLINARI, Paula. **Conhecer e expressar o indizível, o legado de Alfred Wolfsohn**. Campo Limpo Paulista: FACCAMP, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Entrevista à Roy Hart Teacher**. Concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <paula.musique@yahoo.com.br> em 19 dez. 2012.
- \_\_\_\_\_. **Aulas particulares**, em Campo Limpo Paulista, SP, 2011.
- MONLEÓN, José. Dos semanas con Roy Hart. **Primer Acto: El teatro de Max Aub**. Madrid, n. 130, p. 6-13, 1971.
- MORAES, Vinícios; POWELL, Baden. Samba em prelúdio. Disponível em: <[http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id\\_article=774](http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/article.php3?id_article=774)>. Acesso em dez. 2012.
- NEWHAM, Paul. **The Prophet of Song: The Life and Work of Alfred Wolfsohn**. London: Tiger's Eye Press, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche, o nascimento da tragédia**. 3. ed. São Paulo: Escala, 1886.
- OLSEN, Mark, **As máscaras mutáveis do Buda dourado, ensaios sobre a dimensão espiritual da interpretação teatral**, São Paulo: Perspectiva, 2004.

PICKARDT, Lutz. **A individualidade no trabalho criativo do ator**. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta. Mensagem recebida por <mail@lutz-pickardt.de> em 6 dez. 2012.

PIKES, Margaret. **Entrevista à Roy Hart Teacher**. França, L'Hameau de l'Etoile, 25 jul. 2012. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta e Denisse Elena Iturra Marambio.

PIKES, Noah. **Dark Voices: the genesis of Roy Hart Theatre**. Spring Journal, Inc. New Orleans, 1999.

\_\_\_\_\_. **Entrevista à Roy Hart Teacher**. França, CAIRH, Thoiras, 28 jul. 2012. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta e Denisse Elena Iturra Marambio.

\_\_\_\_\_. Giving voice to hell. **Spring: A Journal of Archetype and Culture: The Issue from Hell**. v. 55, p. (51-64), 1994.

SALAZAR, Maude; CHIARINI, Maudie. **Yoga da voz**. São Paulo: Tahyu, 2007.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The new music theater, seeing the voice, hearing the body**. New York: Oxford University Press, 2008.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 333-363, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. **El Trabajo del Actor Sobre Sí Mismo en el Proceso Creador de las Vivencias**. Tradução de Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1980.

BECKER, Susie. **A voz contemporânea**. 2008, 213f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TOUB, Gary. A utilidade do inútil. In: ZWEIG Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org.). **Ao encontro da sombra, o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 273-278.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz, entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999.

WISE, Linda. **Entrevista à Roy Hart Teacher**. Santiago, Chile, 25 jan. 2012. Entrevista concedida à Letícia Chiochetta e Denisse Elena Iturra Marambio.

\_\_\_\_\_. **Voice and Soul – The Alfred Wolfsohn/Roy Hart Legacy**. s.d. Disponível em: <<http://www.pantheatre.com/pdf/6-reading-list-LW-Voice-and-Soul.pdf>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido, uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZWEIG Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org.). **Ao encontro da sombra, o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**, São Paulo: Cultrix, 1998.