



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

CLARA ROCHA DA SILVA

**O IMPROVISO COMO ESPAÇO DE
INVESTIGAÇÃO E PERCEPÇÃO DO TRABALHO
VOCAL TÉCNICO-EXPRESSIVO DO ATOR**

CAMPINAS

2017

CLARA ROCHA DA SILVA

**O IMPROVISO COMO ESPAÇO DE
INVESTIGAÇÃO E PERCEPÇÃO DO TRABALHO
VOCAL TÉCNICO-EXPRESSIVO DO ATOR**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena. Área de concentração: Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADOR: PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA
ALUNA CLARA ROCHA DA SILVA E ORIENTADA PELO
PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

Si38i Silva, Clara Rocha da, 1985-
O improviso como espaço de investigação e percepção do trabalho vocal técnico-expressivo do ator / Clara Rocha da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Marcelo Ramos Lazzaratto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Voz. 2. Teatro. 3. Expressão. 4. Expressividade. I. Lazzaratto, Marcelo Ramos, 1967-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Improvisation as a place of investigation and perception of the technical-expressive vocal work of the actor

Palavras-chave em inglês:

Voice

Theater

Expression

Expressivity

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Marcelo Ramos Lazzaratto [Orientador]

Gina Maria Monge Aguilar

Wania Mara Agostini Storolli

Data de defesa: 21-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

CLARA ROCHA DA SILVA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO

MEMBROS:

1. PROF. DR. MARCELO RAMOS LAZZARATTO
2. PROF(A). DR(A). GINA MARIA MONGE AGUILAR
3. PROF(A). DR(A). WANIA MARA AGOSTINI STOROLLI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 21.02.2017

Aos meus pais Walter e Flávia, por serem os meus pilares.

Meu pai me ensinou a importância do conhecimento, como ferramenta de transformação do homem. Aprendi isso com a sua história de vida e seu esforço em proporcionar aos filhos uma boa formação.

Minha mãe me ensinou que tudo isso só vale a pena com amor. Sua enorme capacidade de amar me inspira a colocar amor no que faço e nas relações que crio. Em um mundo carente desses valores, cada um ao seu modo, me incentiva a seguir adiante.

AGRADECIMENTOS

Certa vez ouvi a seguinte frase do meu professor de canto e amigo querido: “A gratidão é a memória do coração”. Portanto, meu coração recorda e agradece:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto, pelo olhar atento, crítico e generoso, pelos questionamentos e problematizações e todos os ensinamentos transmitidos nesses últimos anos.

Ao Rodrigo Spina, ex-professor de voz no teatro e atual diretor artístico, pelos ensinamentos, por compartilhar reflexões sobre voz e sobre o ator, indicar leituras, discutir práticas, apoiar durante todo o processo do mestrado, e ainda buscar tirar sempre o melhor de mim, nos ensaios e em cena.

Aos professores da Pós-Graduação da UNICAMP, pelos ensinamentos e contribuição com a pesquisa ao longo das disciplinas cursadas.

Aos Professores Drs. Gina Monge Aguilar e José Batista Dal Farra Martins (Zebba), por suas contribuições na banca de qualificação.

Aos funcionários da Secretaria de Pós-Graduação da UNICAMP, pelos esclarecimentos e disponibilidade.

A todos os professores que tive durante a formação como fonoaudióloga e atriz, por seus ensinamentos, inspirações e colaborações com a profissional a qual me tornei.

À Aurora Seles, pelo cuidado e prontidão na revisão do texto.

Ao “Clã”, meu querido grupo de estudos e de amigas, constituído por Cris, Laura, Luana e Mila, que possibilitam discutir, questionar, aprender, rever e estudar sobre voz e expressividade e me incentivaram durante todo o processo do Mestrado.

Aos “Barulhentos”, meu grupo de teatro querido, que me permite criar, experimentar, buscar e descobrir, coletivamente; que me proporciona, por meio do contato com cada um, o contato comigo mesma. E que me ensina tanto a cada ensaio, apresentação, reunião, encontros e a cada processo que vivenciamos juntos.

Ao Maestro Eduardo Fernandes, por acreditar em mim, incentivar nas escolhas profissionais e artísticas e ser um amigo que sempre me ensinou coisas da música, da arte e mais ainda, da vida.

Ao Coral Unifesp, pelas vivências e encontros proporcionados e por impulsionar passos seguintes.

Ao professor de canto e amigo Juvenal de Moura, pela generosidade com que compartilha seu conhecimento, pela competência e pelo amor que coloca em cada aula.

Ao Dr. Reinaldo Yasaki, médico e amigo, por cuidar da minha voz com tanto carinho, dedicação, prontidão e competência. Por discutir e estudar comigo, sendo um parceiro também no cuidado de nossos pacientes.

Ao regente Jonas Nogueira e Coral Mackenzie, por plantarem as primeiras sementinhas das artes dentro de mim.

A todos os professores e equipe do Incenna Escola de Teatro e Televisão, Dubrasil Central de Dublagem e SENAC Lapa-Scipião, instituições onde ministro aulas, pela confiança em meu trabalho, pela parceria constante dentro e fora da sala de aula, pelas constantes discussões, que influenciam a minha prática e minha pesquisa, e por me ensinarem tanto sobre teatro, rádio, dublagem e televisão.

Aos alunos do Incenna Escola de Teatro e televisão, que participaram da parte prática da pesquisa, pela confiança, dedicação, comprometimento nas discussões e nas vivências. Obrigada por viverem essa experiência comigo e me permitir testemunhar as experimentações, angústias e descobertas vocais.

A todos os meus alunos e pacientes, por serem meus maiores incentivos para estudar e me aprimorar profissionalmente, e por me ensinarem tanto a cada encontro.

Aos meus familiares e amigos, pelo incentivo, preocupação e carinho. A vida é mais feliz porque vocês existem.

Aos meus irmãos, Thais e Gustavo, pesquisadores mais experientes que amo e admiro tanto, pelas palavras de carinho e incentivo constantes. E mesmo distantes fisicamente, estarem tão próximos, escutando esta irmã caçula, e vibrando comigo.

E finalmente ao Thiago, meu amor, que surgiu no meio de todo esse processo e transformou tanto a minha vida. Obrigada por me amar e me apoiar em cada passo que dou. Por ser tão parceiro e me incentivar o tempo todo durante a pesquisa, e nos outros aspectos da minha vida, mesmo que isso implique em muitas horas que não passamos juntos. Obrigada pelo ombro amigo, pelas ajudas tecnológicas, por escutar minhas angústias e inquietações, por ser tão presente, torcer por mim e vibrar junto cada vez que me vê feliz.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo refletir sobre a preparação vocal do ator e propor mais uma possibilidade prática para esse trabalho, por meio de exercícios improvisacionais. Busca-se abordar a voz no seu aspecto técnico-expressivo, associada ao corpo e pensamento, e observar se o ator, na medida que improvisa, aumenta a sua consciência vocal e potencializa a sua expressividade. Após revisão bibliográfica sobre o tema, discute-se sobre técnica e treinamento vocal, no intuito de compreender melhor esses termos e de realizar escolhas – em relação a utilização deles – de acordo com a prática proposta. Em seguida, o tema improvisação é discutido e apresentado como uma prática necessária ao ator e uma estratégia para trabalhar a sua voz de forma ampla, envolvendo recursos vocais, corporeidade e pensamento, associados. Então, é proposta uma estratégia de trabalho vocal na qual os alunos devem improvisar fragmentos de texto a partir das seguintes variações: quatro aspectos do som – frequência, intensidade, duração e timbre; corporeidades – tensões, vetores e planos; e pensamento – criação de situações e subtexto. A atividade sempre é seguida de discussão sobre as descobertas, dificuldades e percepções – minhas e dos alunos – a partir do que se vivencia em sala de aula. A improvisação possibilita aos alunos experimentar, descobrir e perceber suas vozes, por diferentes caminhos, em relação ao uso mais consciente dos recursos vocais e ao uso da voz associada ao corpo e pensamento. Por meio da prática vivenciada em sala de aula é possível relacionar improvisação, técnica e expressão da voz, com o intuito de potencializar a expressividade dos alunos.

Palavras-chave: voz; teatro; preparação vocal; expressão; expressividade.

ABSTRACT

The goal of this research is to reflect upon vocal preparation of actors and to offer another practical possibility for this task through improvisational exercises. Voice is to be studied in a technical-expressive aspect, associated to body and thinking to observe if the actor improves vocal awareness and expressiveness. Following a literature review, technical and vocal training is discussed to better understand these terms and to make choices based on the proposed practice. Afterwards, the theme of improvisation is discussed and presented to the actor as a necessary practice and strategy to work on their voice more broadly, associating vocal resources, corporeity and thought. Then, a vocal work strategy is proposed in which students should improvise text fragments from the following variations: four aspects of sound – frequency, intensity, duration and timbre; corporeities – tensions, vectors and planes; and thinking – situation creation and subtext. The activity is always followed by a discussion about their discoveries, difficulties and perceptions – of myself and of students – about the experience in class. Improvisation allows students to experiment, discover and perceive their own voices in different ways, with a more conscious use of their vocal resources and the use of voice in association with body and thinking. Throughout such practice in class it is possible to relate improvisation, technique and voice expression, in order to enhance the expressiveness of the students.

Keywords: voice; theater; vocal preparation; expression; expressivity.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1 Meus encontros vocais.....	11
1.2 Objetivos	17
1.3 Estrutura da pesquisa.....	18
2. TÉCNICA E EXPRESSÃO VOCAL NO CONTEXTO TEATRAL	19
2.1 Pesquisas sobre a voz do ator.....	19
2.2 Técnica e expressão da voz	23
2.3 Minhas escolhas na atuação.....	34
2.4 Treinamento – uma questão.....	36
3. IMPROVISAÇÃO TEATRAL E VOZ.....	43
3.1 Jogo e improvisação teatral na formação do ator	43
3.2 A improvisação no teatro ao longo do tempo.....	50
3.3 Trabalhando a voz por meio do improviso	54
4. A PRÁTICA – UMA PROPOSTA DE TRABALHO VOCAL COM ATORES.....	60
4.1 Fisiologia da voz e exercícios vocais	62
4.2 Aspectos do som no texto – frequência, intensidade, duração e timbre.....	70
4.3 Texto e corporeidade	74
4.4 Texto e pensamento – subtexto e situação	77
4.5 Observações e reflexões de uma professora, fonoaudióloga, atriz e pesquisadora.....	79
<i>4.5.1 Observações a partir dos aspectos sonoros.....</i>	<i>82</i>
<i>4.5.2 Observações a partir da corporeidade.....</i>	<i>90</i>
<i>4.5.3 Observações a partir do pensamento</i>	<i>95</i>
<i>4.5.4 Considerações gerais.....</i>	<i>100</i>
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
6. REFERÊNCIAS.....	108
7. ANEXOS	116
ANEXO A - Panorama dos últimos 15 anos de pesquisa sobre o trabalho vocal de atores .	116
ANEXO B – Relatos dos alunos sobre a prática vivenciada.....	138

1. INTRODUÇÃO

1.1 Meus encontros vocais...

Para introduzir esta pesquisa relato um pouco da minha história, formação, paixão e até mesmo crises que levaram a muitos “encontros vocais”: encontros com as vozes que me afetam e com a minha voz, no canto, na fonoaudiologia, no teatro, na comunicação, com os alunos, com os pacientes. Certamente são esses encontros que me moveram para a realização do trabalho apresentado. Durante alguns anos muita coisa parecia não fazer sentido ou não ter solução. Hoje é possível juntar algumas peças deste grande quebra-cabeça, que não espero mais terminar, mas encontrar novos, possíveis e intermináveis encaixes.

Poderia dizer que meu primeiro contato, mais direto, com a arte ocorreu por meio da música, nas aulas de musicalização infantil do primário, onde, além de cantar e tocar flauta, despertei o desejo pelos estudos de piano, abandonados depois de alguns anos, mas influentes para passos seguintes e presentes no trabalho ligado à música que fiz, e faço até hoje. No entanto, o encontro com a voz, de maneira mais direta, se deu aos 11 anos, quando após um musical da escola no ano anterior, fui convidada pelo regente Jonas Nogueira, a participar do coral infanto-juvenil do Colégio Mackenzie, que tinha também um caráter cênico. Foi neste momento que a paixão pela voz, pelo canto e pelo que, para mim, era teatro até então, aconteceu.

Junto a esse encontro prazeroso, deparei-me com questões não tão agradáveis: rouquidões constantes, voz que sumia e voltava, dificuldade para cantar notas agudas e com maior duração. Em uma consulta com um otorrinolaringologista, a notícia aos meus pais: ela tem nódulos nas pregas vocais e precisa fazer fonoterapia. Começou então uma maratona vocal. Muitos médicos, exames e opiniões diversas de que era necessário operar, não operar, opções de tratamento e alguns profissionais questionando se eu deveria parar ou não com as atividades do canto. E, naquela época, era o que mais me causava satisfação.

Fiz anos de fonoterapia. Inicialmente com fonoaudiólogos que não eram especialistas em voz; depois com especialistas, com os quais consegui melhores resultados, mas parecia sempre haver um limite e faltavam respostas sobre o que de fato poderia ser feito. Nesse período, o apoio do regente e da equipe do coral foi

fundamental para que eu não desistisse das atividades. Mesmo precisando “dublar” algumas notas, este apoio me auxiliou a encarar tudo isso como um desafio e algo a buscar, não me traumatizei ou desisti de fazer qualquer coisa que demandasse “competências vocais”. Apesar destas questões, era considerada uma boa coralista, afinada, e as pessoas gostavam da minha voz. A questão não era a qualidade, mas a resistência da minha voz. Era como se ela pudesse me deixar na mão a qualquer momento, ou “se vingar de mim”, desaparecendo depois de um abuso mínimo. Na verdade, não eram só os outros, eu também, apesar de tudo isso, gostava da minha voz.

Hoje, ao revisitar esses momentos, acredito que nesta época foi a primeira vez que me deparei com uma situação peculiar, o questionamento entre o trabalho técnico e expressivo da voz. Eu tinha colegas com vozes limpas, sem queixa nenhuma, com técnica adequada e também havia colegas que passavam por problemas vocais, assim como eu, que tinham nódulos, passavam pelo momento de muda vocal (afinal era um coral infanto-juvenil), entre outros. O curioso é que não eram as pregas vocais perfeitamente saudáveis, ou o que hoje poderia chamar de “boa técnica” isoladamente que nos tornavam melhores cantores, melhores artistas. Pode-se então questionar que uma voz tecnicamente adequada, não necessariamente toca o outro. E é aí que entra uma técnica que envolva os expressivos desta voz, deste corpo, deste indivíduo.

Aos 16 anos seguia cantando. Havia dado uma pausa nas terapias com fonoaudiólogas e diversas consultas com otorrinolaringologistas. Foi então que um amigo, cantor de um outro grupo cênico, hoje regente e compositor formado, me convidou para assistir à apresentação de seu grupo. Ao ver “O Grande Circo Místico” afirmo que a beleza de suas canções tocava a qualquer um, com facilidade. Mas ali as vozes me tocaram de outra forma. Ouvia textos sendo ditos por diferentes coralistas, solos cantados, corpos em movimento, cores, figurinos e o teatro. E quis fazer parte disso. Na semana seguinte fiz um teste com o maestro Eduardo Fernandes*, hoje um amigo querido e grande incentivador das minhas escolhas

* Eduardo Fernandes possui graduação em Música (Fagote) pela Universidade Estadual de Campinas - UNICA - MP (1989) e mestrado em Integração da América Latina pela Universidade de São Paulo - USP (2003) com a dissertação “O Arranjo Vocal de Música Popular nas Cidades de São Paulo e Buenos Aires”. Atualmente é regente do Coral UNIFESP, CORALUSP e Grupo Mosaico. Professor convidado de inúmeros cursos no Brasil como: Laboratório Coral de Itajubá (MG), Fórum RioAcappella de Música Vocal (RJ), Paineis de Regência Coral da FECORS (RS), Paineis de Regência Coral de Cuiabá (MT), Festival Música na Ibiapaba (CE). É sócio fundador e foi presidente da Associação Paulista de Regentes Corais. Desenvolve pesquisa de percussão corporal aplicada

profissionais. E nesta ocasião um reencontro triste com as minhas questões vocais. O regente afirmou um bom desempenho nas questões musicais e rítmicas. Adequava-me ao perfil do grupo, mas ele não estava confortável em me aceitar como coralista, devido a rouquidão que eu apresentava.

Era um coral adulto, com maior demanda de ensaios e apresentações, e isso poderia ser um risco para mim e para o grupo. Houve novo teste, na presença de uma coralista fonoaudióloga, especialista em voz - hoje também amiga e parceira de trabalho e pesquisa em voz -, que me encaminhou para uma avaliação no Ambulatório de Laringe e Voz, na UNIFESP, recém-aberto para avaliações apenas de casos relacionados a voz. Fiz mais um tempo de fonoterapia e no ano seguinte fui aprovada no coral, do qual fiz parte por longos e felizes 12 anos. Tive a oportunidade, neste coral, de participar de vários espetáculos cênicos, como “A Noiva do Condutor”, de Noel Rosa, “A Era do Rádio - 70 anos da Rádio Nacional”, “Dos Festivais”, “Caymmi-Lendas do Mar”, de Dorival Caymmi, “O Grande Circo Místico”, de Chico Buarque e Edu Lobo, sob direção cênica de Reynaldo Puebla e “Katia e Paulo: uma Alegoria Paulistana”, de Álvaro Cueva e “Os Afro-sambas”, de Vinicius de Moraes e Baden Powell, sob direção cênica de Marcelo Lazzaratto. Foi aí que conheci pessoas especiais, na vida e nas artes, e direcionei minhas escolhas profissionais. Como comentei, meu caso não havia sido resolvido, era um limite, mas estava melhor e mais estável. Escolhi fonoaudiologia, muito pela paixão à voz, pelo anseio de compreender fisiologicamente esta voz, em mim e nos outros, e quem sabe, encontrar algumas respostas e soluções.

Estudei na Universidade Federal de São Paulo – Escola Paulista de Medicina, instituição que me deu um ótimo embasamento e formação nas questões vocais (técnicas), mas que também, enquanto uma tradicional escola médica, tem um foco importante sobre a questão de saúde e doença em relação à voz, não abrangendo tanto as questões expressivas, que mais tarde, no contato com o teatro, tornar-se-iam tão importantes e presentes para mim.

Na universidade sempre demonstrei interesse na área de voz, dedicando-me mais a essas disciplinas do que a quaisquer outras. Certo dia, uma professora alertou que, se eu queria tanto trabalhar com voz, precisava cuidar melhor da minha, e orientou a procurar um grande otorrino da universidade, especialista nesta área de

à Música Vocal. É membro do corpo docente dos Painéis de Regência Coral da FUNARTE. Tem artigos publicados sobre Música Popular Brasileira e Canto Coral na revista *Desvendando a História* e no *International Choral Bulletin*.

laringe e voz, pois ele certamente saberia dizer o que de fato acontecia e como resolver. Impactada com a possibilidade de não ser capaz de cuidar da minha voz e de terceiros, visto que era uma acadêmica de fonoaudiologia, busquei este médico, que generosamente me atendeu, diagnosticou corretamente e me disse que deveria operar. Perguntei dos riscos. Ele, um cirurgião seguro e experiente, apontou cada um deles e disse que se minha voz não ficasse “boa”, poderia trabalhar em outras áreas da fonoaudiologia. No entanto, toda minha escolha profissional foi pautada na voz. Não queria e não poderia atuar em outro setor, não me imaginava como fonoaudióloga sem atuar em voz e, tampouco, não poder cantar mais. Abrindo um parêntese, nem sempre imaginamos o impacto do que dizemos na vida do outro, pois desconhecemos o valor que isto tem para o receptor, partimos sempre da nossa visão de mundo. Mas a voz, a palavra, tem grande impacto no outro. A vida me mostrou isso e o teatro também.

Mais uma vez fui encaminhada para nova avaliação fonoaudiológica, agora com a Dra. Mara Behlau, grande referência científica na área de voz no Brasil e no mundo, visto que antes de optar por uma cirurgia, era importante ouvir outras opiniões, principalmente de especialistas na área. Poucos anos depois, Mara se tornaria minha professora e orientadora, no curso de especialização em voz.

Depois de muitas discussões, eis que o dia da cirurgia chegou e uma mistura de medo, ansiedade, planos, insegurança e esperança. Tudo correu bem e fui muito bem acompanhada nas consultas médicas e fonoaudiológicas durante todo o pós-operatório. Finalmente a alta chegou e junto, a ilusão de que nunca mais me depararia com problemas vocais. Ganhei notas agudas, flexibilidade e resistência vocal; até solista no coral eu pude ser. No entanto, após mais ou menos dois anos, surgiram novas queixas vocais e uma nova lesão. Realizei nova cirurgia. Desta vez, mais rápida e simples, sem internação. Já me sentia mais segura porque confiava muito nos profissionais que me acompanhavam e, como recém-formada na área, já entendia mais cada procedimento realizado.

Iniciei a especialização em voz, momento mais feliz da minha formação até então, pois me sentia satisfeita em finalmente poder estudar e entender tudo o que gostava, e provavelmente por imaturidade de uma recém-formada, acreditava que estava compreendendo muito sobre a voz. Cheguei a contestar colegas das artes que alegavam “voz é corpo e corpo é voz”. Afirmava com segurança: “voz é voz”, pois sentia-me como alguém que muito buscava estudar e compreender o que era aquela

voz. Acredito que esta formação mais “técnica” em relação à voz foi muito importante para mim, e felizmente hoje não penso em descartá-la, mas em aliá-la aos aspectos expressivos. Paralelamente a essa especialização, fiz aulas de canto individual e já tinha vontade de abraçar as questões da arte de maneira mais presente e profissional na vida, os ensaios e apresentações do coral cênico não eram suficientes. Na mesma época comecei a dar aulas de voz para alunos de teatro e depois de rádio e vídeo, momento no qual decidi que queria me formar atriz e estudar voz do ator. Assim entrei no curso técnico de formação de atores do Célia Helena Teatro-Escola.

Lembro bem do meu atual orientador, diretor cênico do coral na época. Ele dizia para eu abrir os horizontes em relação ao teatro e a voz, zerar o que pensava conhecer e me permitir descobrir novas possibilidades. Meu amigo naquela ocasião e atual diretor do meu grupo de teatro, Rodrigo Spina, disse a mesma coisa. E também os meus jovens alunos de teatro, talvez sem saber, foram peças decisivas nesse processo, pois minhas respostas técnicas e fisiológicas, apesar de muito úteis e bem recebidas por eles, já não “davam conta” do que precisávamos trabalhar nas suas montagens e exercícios cênicos.

Estudar teatro foi de extrema importância para que pudesse direcionar o meu olhar para os aspectos expressivos da voz, da palavra, do texto. Até então pensava que análise acústica, modulação, articulação, ou seja, os recursos vocais, somados ao conteúdo do discurso, bastavam para abranger o trabalho expressivo da voz. As pesquisas na área da fonoaudiologia e expressividade da voz, conforme veremos mais adiante, utilizam-se de muitos recursos vocais para avaliar expressividade, nem sempre considerando tanto os aspectos mais subjetivos, como a emoção, a poética da voz. Certamente, enquanto fonoaudióloga, também reconheço minhas dificuldades em debruçar sobre este olhar mais subjetivo, e isso fica evidenciado nas reflexões da parte prática da pesquisa.

Foi durante o curso de teatro que as questões de expressividade, que faziam sentido para os meus alunos, começaram a fazer sentido para mim também. Todos sabiam que eu atuava com voz na fonoaudiologia. Sentia certa cobrança por isso. Achavam minha voz bonita, afinada, eu sabia cantar, projetar, articular, respirar “corretamente”, entendia todas as questões fisiológicas e o objetivo de todos os exercícios vocais, mas nem por isso conseguia ter uma voz expressiva em cena, nem por isso conseguia tocar os espetadores e jogar com meus parceiros de cena. Para minha frustração, de nada adiantava ter uma voz bonita e colocada, se ela não afetava

a mim e ao outro. No entanto foi muito bom sentir isso na prática, pois mudou minha abordagem em relação à voz, compreendendo que voz é corpo, pensamento, situação, cultura, repertório, expandindo o olhar para esses aspectos.

Mais tarde, estava dando aula de técnica e expressão vocal não só para atores, mas para radialistas, apresentadores de TV, dubladores, atendendo professores, cantores, atividades que sigo fazendo até o momento. Percebo o quanto trabalhar as questões corporais, as questões do pensamento, emoção, intencionalidades, imaginário, improviso e jogo são importantes. E, em nenhum momento quero sugerir que a técnica seja menos importante, de forma alguma, mas sempre me deparo diante do trabalho com as questões técnicas e expressivas. O objetivo não é hierarquizar, pois a técnica desperta a consciência vocal, permite flexibilizar, ousar, mas técnica e expressão devem andar juntas em relação à voz, à palavra.

É uma pena observar, atualmente, excelentes profissionais da voz trabalhando de forma intensa e positiva aspectos técnicos e expressivos da voz, mas de maneira tão isolada, negando um para trabalhar o outro, e vice-versa. O professor de teatro, que atua com voz, pode ganhar muito na sua abordagem se conhecer e tiver segurança em trabalhar aspectos técnicos da voz, assim como os fonoaudiólogos que trabalharem os aspectos expressivos da voz do ator. Ambos precisam expandir sua abordagem para as questões subjetivas e trabalhar a voz juntamente ao corpo e pensamento, visitando e se familiarizando com o universo do ator, utilizando-se de exercícios de improviso, jogos vocais e tantas outras estratégias, que propiciem para os atores esses encontros vocais.

Hoje, enquanto atriz, locutora, cantora e fonoaudióloga, sigo estudando a técnica que me protege, flexibiliza a voz e toda sua musculatura e me auxilia na qualidade e resistência da voz. Ainda sinto diversas dificuldades em relação a minha voz e em auxiliar algumas destas questões nos meus alunos. Já me machuquei por abuso vocal, gritos exagerados em peças e já fiz novos procedimentos nas pregas vocais. A cada personagem, a cada locução, sigo numa busca constante pela emoção, naturalidade e verdade contidas na voz, no corpo e no pensamento. Na locução é importante um uso de recursos vocais adequados, muitas vezes solicitados pelos diretores, mas mesmo ali, onde não se vê corpo, ele está presente, onde se escuta voz, há também corpo, pensamento, emoção.

A voz motiva, fere, traumatiza, emociona, magoa, alegra, age. Isso é observável no teatro, na vida, na minha história, que compartilho aqui, não com a pretensão de concluir nada ou dar respostas sobre o melhor trabalho de voz com atores, mas convidando a mim, aos preparadores vocais, fonoaudiólogos, professores, artistas e pesquisadores a questionarem-se sobre o que conhecemos em relação ao trabalho vocal e buscarmos cada vez mais caminhos para trazer à tona a voz mais bela: aquela capaz de afetar o outro. Talvez a eterna falta de resposta é o que me move nessa pesquisa e o que me torna uma apaixonada pela voz.

1.2 Objetivos

O objetivo da pesquisa é refletir sobre o trabalho vocal do ator e propor mais uma possibilidade para este trabalho, por meio de exercícios improvisacionais específicos, a partir de fragmentos de textos, que favoreçam um trabalho vocal técnico-expressivo, despertando a percepção da voz de maneira mais ampla, em contato consigo e com o outro. Após explicações sobre fisiologia e prática de exercícios vocais, pretende-se, por meio da improvisação, consolidar e contextualizar o uso dos recursos vocais, visto que muitos são trabalhados anteriormente em exercícios de forma isolada, mas nem sempre experimentadas no jogo, na relação. Assim evita-se a demonstração de um virtuosismo vocal, desvinculado da poética da cena.

De maneira complementar, mas não menos importante, pretende observar se o ator, na medida que improvisa, aumenta a sua consciência vocal e potencializa a sua expressividade.

É importante destacar que a questão da escuta não será discutida de forma aprofundada nessa pesquisa. Sua relevância no trabalho vocal com atores é incontestável, mas demandaria uma discussão mais profunda e ampla, que não é o foco desse estudo. Diria ainda que seriam possíveis dissertações e teses para se debruçar sobre o tema sem esgotá-lo. Portanto, optou-se por citar algumas questões relacionadas a escuta quando estas foram observadas na prática realizada com os alunos, sem tornar este tema o foco central das discussões.

Esta pesquisa é destinada a preparadores vocais e aos próprios atores, ao refletirem sobre sua voz em cena.

1.3 Estrutura da pesquisa

Após esta introdução, no segundo capítulo, serão apresentadas algumas reflexões sobre a pesquisa em voz, no teatro do Brasil, nos últimos quinze anos, baseada em um levantamento bibliográfico prévio, que se encontra disponível anexo na dissertação (Anexo A). Em seguida, são abordados os termos técnica, expressão da voz e treinamento do ator, sob a ótica de diversos autores que norteiam e embasam essa pesquisa e, a partir disso, reflito sobre o uso de cada um desses termos.

No terceiro capítulo, discute-se improvisação teatral, seus conceitos, a necessidade dessa prática na formação do ator e sua utilização ao longo da história no teatro. Finalmente, relaciona-se a improvisação ao trabalho com a voz, tanto em vocalizações, como no trabalho com texto. Ela é apresentada enquanto estratégia lúdica, que permite a experimentação e descoberta do ator, além de desenvolver sua percepção sobre si mesmo em relação com o outro e com o espaço cênico. As reflexões são pautadas nas discussões de autores que se utilizam da improvisação no trabalho de preparação vocal.

Essas discussões refletem em uma proposta de trabalho com voz e improviso, apresentada no quarto capítulo. Na prática descrita, realizada com alunos de curso técnico de teatro, utiliza-se de improvisações, com o uso de fragmentos de textos. Após a descrição, são discutidas as descobertas, dificuldades e percepções – minhas e dos alunos – a partir do que foi vivenciado na sala de aula.

Nas considerações finais, busca-se sintetizar as descobertas no processo da dissertação, na pesquisa teórica e prática. Serão feitas algumas considerações sobre a preparação vocal do ator no contexto da fonoaudiologia e da arte, por meio de estratégias disponíveis para o processo de criação e que trabalhem a percepção do ator e do aluno de teatro, sobre o que ele já faz e o que pode fazer com a sua voz através da escuta de si e do outro.

2. TÉCNICA E EXPRESSÃO VOCAL NO CONTEXTO TEATRAL

Na primeira parte deste capítulo, comento sobre um panorama feito com diversas pesquisas de autores que se dedicaram ao estudo da voz do ator, nos últimos 15 anos. O panorama está disponível no “Anexo A” dessa dissertação. É importante dizer que não estão presentes todas as pesquisas realizadas sobre voz e atores, mas há um número expressivo que possibilita ter uma dimensão do que vem sendo pesquisado na área; desenvolver um olhar crítico sobre o que tem sido estudado e criar respaldo teórico para as discussões. Esses estudos abrangem pesquisas ligadas a fonoaudiologia e às artes cênicas para que se possa compreender melhor as diferentes possibilidades e visões, em relação a este trabalho. Também pontuo alguns tipos de abordagens, pois discutirei, na segunda parte do capítulo, os termos técnica e expressão no trabalho vocal e o que, nessa pesquisa, será considerado técnico e/ou expressivo. Essa discussão é pautada no diálogo mais próximo com alguns autores pesquisados, cujos estudos discutem temas comuns ao que é apresentado nessa dissertação e, desta maneira, se propõem alguns pilares que embasam a prática apresentada adiante.

Na terceira e última parte do capítulo, discuto sobre a questão do treinamento do ator como um todo e do treinamento vocal, apresentando, finalmente, o improviso como uma estratégia potente para o trabalho com a voz.

2.1 Pesquisas sobre a voz do ator

Quando observo as publicações em revistas científicas de fonoaudiologia, é importante pontuar que o número de artigos sobre trabalho vocal com atores não é expressivo, comparado a outras áreas de atuação vocal, como voz cantada, professores, entre outros. Vale salientar que é possível encontrar referências, tanto na área de fonoaudiologia quanto de artes cênicas, mas principalmente em pesquisas feitas por fonoaudiólogos, no site da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia (SBFa), pois o Departamento de Voz da Sociedade tem realizado periodicamente um levantamento bibliográfico sobre as pesquisas nas diversas áreas de voz, disponibilizando-o em seu site (sbfa.org.br). Para ilustrar a afirmação acima sobre o número de pesquisas publicadas, pode-se observar que na primeira e segunda edição

desse levantamento da SBFa, compreendendo os anos de 1987 a 2005, há 115 pesquisas com atores, sendo 62 após o ano 2000. Já quando se trata de voz cantada e professores, este número aumenta significativamente para 214 e 387, respectivamente. Nas edições seguintes, de 2005 a 2007 e de 2008 a 2012, o panorama não é muito diferente: 49 trabalhos com atores, 211 com professores e 116 com cantores, entre 2005 e 2007, seguidos de 57 trabalhos com atores, 180 com cantores e 347 com professores, entre 2008 e 2012.

Na área das artes cênicas, além de livros e teses, vale destacar a revista Sala Preta, em 2007, que publicou diversos artigos sobre voz, de estudiosos importantes do assunto, abordou o tema da preparação vocal, mapeou a pesquisa de voz na época e apresentou metodologias de treinamento vocal, empregadas nos ensinos superior e técnico. Também se destaca a revista Urdimento, em 2014, que publicou um dossiê temático com 10 artigos sobre o trabalho vocal no teatro, com pesquisadores renomados, cujo alguns estudos também serão citados ao longo da dissertação.

As pesquisas citadas no panorama anexo envolvem publicações brasileiras de livros, capítulos, artigos, anais de congresso, monografias de especialização, dissertações e teses. O número significativamente menor de monografias de especialização e a exclusão de monografias de conclusão de curso neste levantamento se deve à dificuldade de acesso. Infelizmente a não publicação de muitos trabalhos como, capítulos de livro ou em forma de artigos em revistas científicas, restringe de alguma forma o acesso a essas pesquisas, interferindo negativamente na difusão desses saberes.

Nas publicações da fonoaudiologia é importante destacar a influência do trabalho de Eudósia Quintero e Glorinha Beutternmüller, fonoaudiólogas pioneiras na atuação fonoaudiológica com atores nos anos 80 e 90. Apesar de considerarem a voz como parte de um corpo e compreenderem seus aspectos emocionais e afetivos, apresentam uma abordagem focada em um trabalho com postura, relaxamento muscular, respiração, higiene vocal, aquecimento vocal, voz projetada, apoiada e articulada, pensando em uma melhor “fala cênica”. Isso sugere que há uma forma ou técnica mais adequada, ou preferida, para a voz em cena, o que pode ser questionado quando pensamos no fazer teatral e nas questões expressivas da voz. No entanto, na abordagem das especialistas, é possível observar a ideia do improviso como uma alternativa positiva de trabalho vocal para o ator, visto que Quintero (1989, p.106)

propõe também que “os atores precisam ter o hábito de brincar com a sua voz, inventar sons estranhos, pesquisando e descobrindo opções de seu aparelho fonador”.

Durante a busca por estudos com voz de atores observei, além das pesquisas citadas no panorama, muitos estudos, principalmente na fonoaudiologia, que avaliam qualidade vocal, mapeiam demanda e sintomas vocais, propõem exercícios de aquecimento e desaquecimento, além de protocolos de autoavaliação vocal e percepção dos próprios atores, em relação a sua voz. Também foi possível encontrar pesquisas de cunho mais reflexivo relacionando voz com corpo, linguagem, música, dança e performance. No entanto, como o interesse aqui é estudar possibilidades de trabalho vocal com atores, nem todas essas pesquisas estão apresentadas no panorama.

Notei, felizmente, um interesse em aproximar arte e ciência, visto que muitos fonoaudiólogos estão buscando compreender as questões corporais e expressivas - que envolvem o trabalho com a voz do ator - e muitos atores e preparadores vocais têm considerado, na sua abordagem, o trabalho com recursos vocais, com intuito de proporcionar mais flexibilidade, saúde e conforto à voz. Acredito que todos, fonoaudiólogos, atores e preparadores vocais, só têm a ganhar com esta troca, pois o desconhecido assusta, mas desafia, e o conhecimento liberta e abre uma imensidão de possibilidades para o trabalho.

Grande parte das pesquisas apresenta uma abordagem prática, associada às reflexões e estudos teóricos. O registro dessas experiências é fundamental para a reflexão tanto do preparador vocal e pesquisador, quanto dos atores ou alunos. Além disso, a descrição das estratégias propicia a troca de informações e experiências que precisam ser compartilhadas. Ao se propor uma estratégia, a ideia não é torná-la melhor do que a outra, mas sim apontar mais uma possibilidade de trabalho, para que ela se desdobre em novas possibilidades de atuação, reflexões, questionamentos, discussões e pesquisas na área. Diante de tantas estratégias apresentadas, os jogos teatrais e as técnicas de improvisação foram muito citados como possíveis caminhos de investigação e descoberta vocal, por aumentarem a consciência vocal e corporal dos atores, mobilizarem criatividade, imaginário e ludicidade, contribuindo naturalmente para uma integração corpo, voz e pensamento. O estudo da improvisação e sua relação no trabalho com a voz serão aprofundados no próximo capítulo. Em virtude da sua imensa contribuição, no processo de criação do ator, pode

ser uma estratégia potente de trabalho vocal, despertando no ator a percepção da sua voz de maneira mais ampla, em contato consigo e com o outro.

Ainda em relação às práticas propostas, é possível notar, nos trabalhos, grande preocupação com a percepção do próprio ator em relação a sua voz, durante as atividades descritas, seja através de relatos escritos, discussões após as vivências ou escuta da voz em gravações. Estimular essa percepção de si e do outro é um importante trabalho de conscientização vocal. A percepção do público também foi valorizada, uma vez que este deve ser afetado pela voz cênica. Isto certamente é um ganho importante na pesquisa acadêmica. Nada adianta o preparador vocal ser um grande conhecedor da voz, se ele não despertar, ou facilitar a percepção dos seus atores na pesquisa e descoberta desta voz, para afetarem uns aos outros e ao público que os escuta.

A questão estética da voz também é muito citada, mas de forma geral os autores compreendem que padrões estéticos da voz equilibrados, como articulação, ressonância, projeção e respiração não garantem uma melhor expressividade do ator em cena. Atores com formação em canto, por exemplo, geralmente demonstram grande compreensão e controle das questões estéticas da voz, mas às vezes é possível notar certa dificuldade em se utilizar de uma voz que não seja considerada “bela”, ou esteticamente preferida durante uma encenação. Em contrapartida, muitos estudos apontam que o trabalho estético também pode ajudar o ator a explorar e descobrir possibilidades vocais. Ao se debruçarem sobre a “técnica vocal”, muitos autores apontam que técnica não deve limitar a expressividade, ou seguir padrões específicos de execução, ela deve servir para libertar tendências do indivíduo e já envolve expressividade. Isso será mais discutido no próximo tópico deste capítulo.

A voz atualmente é compreendida enquanto parte do corpo e da mente, é reveladora de emoções, aspectos físicos, intelectuais e culturais de um indivíduo, e isso fica evidente nas pesquisas, mas é comum ainda que alguns alunos, atores, locutores, apresentadores e demais profissionais da voz demonstrem o desejo em ter um “vozeirão”, uma voz considerada esteticamente atraente e preferida pelos outros. Nesse sentido, é possível observar a predileção pela voz grave, forte e bem articulada. Sabe-se que alguns desses fatores contribuem com a oratória, liderança em ambientes corporativos e determinadas habilidades comunicativas. No entanto, no teatro, na cena, este tipo de voz não basta se não for capaz de agir sobre o outro e transmitir as intenções e a situação proposta na cena.

Diante dos apontamentos realizados, sobre a bibliografia apresentada no panorama anexo, gostaria de discutir alguns termos utilizados para se referir ao trabalho vocal com atores, comuns, mas nem sempre muito claros. Discutirei, a seguir, estes termos, por meio de alguns autores, estudos e reflexões.

2.2 Técnica e expressão da voz

Há uma série de termos utilizados quando se fala de voz no teatro, como “técnica vocal, expressão da voz, expressividade vocal, poética da voz”, entre outros. Acredito que seja interessante discuti-los, segundo alguns autores, para que fique claro o que significam, quais termos serão utilizados nessa pesquisa e ao que me refiro quando os utilizo.

Lucia Helena Gayotto foi uma das primeiras autoras com a qual tive contato, na época em que resolvi estudar voz no teatro. Colegas me orientaram a ler seus trabalhos, provavelmente pela questão da sua formação como atriz e fonoaudióloga, e por ser uma referência, dentro da fonoaudiologia, de alguém que trabalhava com a voz de atores. Em seu livro “Voz, a partitura da ação”, Gayotto (2002a) conta um pouco sobre sua trajetória e identifica uma demanda como preparadora vocal de atores, de que além de trabalhar com articulação, projeção e saúde vocal, deveria intervir na construção vocal dos personagens. Ela identificava atores poupando as vozes, na tentativa de preservar a saúde, e não se permitiam experimentar novas possibilidades de emissão. Notou o quanto a voz se afinava com a situação da cena e ações do personagem e, desejando que os treinamentos vocais fossem estruturados pelos processos criativos, trabalhou com a ação vocal.

Ação vocal: a voz como ‘arma’ de primeira necessidade para o ator, devendo interagir com as situações cênicas sugeridas pelo texto, pela situação e na relação com o público (...) Os enfoques do trabalho de voz – necessidades básicas, para o palco, saúde dos atores e a construção dos personagens – fundem-se, sendo viabilizados e priorizados pela noção de que a voz é uma ação que faz diferença àquilo que está sendo encenado. O preparador vocal participa como um facilitador na procura de caminhos para se alcançar e exercitar a ação vocal (GAYOTTO, 2002a, p.16).

Acho interessante observar a necessidade como um fator que impulsiona a ampliação do conhecimento sobre a voz, ou possibilidades de atuação. Muito se estuda e se lê, mas a prática cria necessidades. No meu caso, a demanda no trabalho

prático sinalizou que deveria pesquisar e ampliar conceitos e possibilidades de atuação com a voz. Não só no trabalho com atores, mas também com outros profissionais da voz. Quando iniciei a preparação vocal de locutores, por exemplo, não tinha ideia da real necessidade desse público e foi esta observação que guiou meus estudos, minha ampliação de repertório e a minha prática.

Lucia já apontava o preparador vocal como um facilitador que procura caminhos para alcançar e treinar vozes; ele deve possibilitar a elaboração de novos modos de emissão. Vejo-me dessa forma no trabalho de preparação vocal, buscando possibilitar aos meus alunos e atores, novos modos de emitir suas vozes, novas descobertas. A autora afirma ainda que, cabe ao ator manter o frescor da sua criação em ensaios e espetáculos. Está aí mais uma necessidade no teatro, e diante disso, acredito que a prática da improvisação pode ser uma excelente aliada nesta tarefa do ator. Como já comentado, esse assunto será abordado mais adiante.

Ao se referir a ação vocal, a autora mostra que se constitui de recursos vocais e forças vitais. Acredito que essas definições são interessantes ao falarmos sobre técnica e expressão da voz.

Recursos vocais, entendido aqui como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários* da voz – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes*, que são *dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Esses recursos combinados expressam as intenções e/ou os sentidos vocais na emissão. *Forças Vitais*, expressão empregada por Nietzsche; são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo, fundamentalmente no que permite a expansão da vida em seus vários planos. Dizem respeito, por exemplo, ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber. No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos (GAYOTTO, 2002, p.20 e 21).

Quando leio essa definição, vem à mente as questões técnicas da voz no termo “recursos vocais”. Se for o que dispomos para falar, são possíveis de serem treinados, desenvolvidos e percebidos, através de exercícios, lúdicos ou não. Diria, no entanto, através da minha experiência, que esses recursos combinados não necessariamente expressam as intenções vocais na emissão. Para que essas intenções venham à tona, são necessárias as forças vitais, que preenchem a voz de afeto, sentido, emoção, que proporcionam a expressividade dessa voz. Essa abordagem de recursos vocais e forças vitais, podem ampliar a compreensão da

técnica e expressão vocal no contexto teatral. Uma precisa da outra e podem ser treinadas.

Há outra característica do trabalho da autora, a questão da partitura vocal no texto. Compreendo que o texto dramático não deve ser o foco único do trabalho com a voz e a história do teatro e suas diferentes linguagens mostram isso. No entanto, o texto dramático é uma demanda e acredito que a partitura pode ser uma forma de trabalho que permita compreender e descobrir suas facetas, criando imagens e situações, a partir das cenas escritas. Um texto fluente favorece a compreensão da dramaturgia na cena e a partitura pode ser uma aliada nesse processo. Sabe-se que na montagem de um espetáculo, por exemplo, há diversas marcas de posicionamentos, de tempos de entrada de atores, de deixas, luz, som e também de algumas “formas de dizer o texto”. Então, muitas vezes uma partitura é criada naturalmente sem ser marcada no texto, mas sendo executada em cena. O trabalho com a partitura sendo marcada no texto pode acontecer em momentos diferentes: na experimentação e busca de intencionalidades para o texto e na cena final. O ator, quando estuda e repete seu texto, geralmente experimenta dizê-lo de diferentes formas e pode ir partiturizando isso, até encontrar uma, muitas vezes guiado pelo seu diretor ou pelo preparador vocal, na qual perceba o texto com mais naturalidade e com maior clareza das situações propostas. Compreender a forma de escrita e pontuação do próprio texto, as questões semânticas, o significado das palavras, o contexto na qual são ditas e as intenções pretendidas na cena colaboram com esse processo de encontrar uma partitura potente. Marcar no papel pode auxiliar na repetição de uma proposta interessante que tenha surgido em algum ensaio, na percepção de como o ator fala um texto e na forma que isso age no outro. Talvez, ao marcar seu texto, ele entenda, por exemplo, que, sem querer ou perceber, exclama em uma frase no lugar de afirmar, e modifique isso, se for necessário para o bem da cena. Partiturizar um texto pode ser feito de forma individual, como estudo, e de forma coletiva, durante a criação de uma cena. No entanto, o meu receio, em relação ao uso de partitura vocal em um texto dramático, não é a descoberta vocal, mas um possível engessamento criativo, no qual o ator se limita a reproduzir algo, a partir de uma forma, e mobilize menos a sua criação. Como a própria autora afirma, o ator deve manter o frescor da sua criação nos ensaios e apresentações. Se ele repetir sua partitura sem mecanizar suas ações e perder expressividade, o trabalho não perde

seu valor. Esse é o desafio de qualquer ator ao apresentar uma peça diversas vezes: não tornar isso uma simples repetição mecânica e manter a expressividade da cena.

Souza e Gaoytto (2005) publicaram, em parceria, um capítulo de livro sobre expressão no teatro e referem que expressão diz respeito a exteriorização de conteúdos de um corpo, humano ou não. Eles discutem sobre exprimir ou expressar algo. É possível exprimir algo que não seja direcionado ao outro, mas a expressão não se encerra nela mesma. Afirmam que é insuficiente exprimir, também é preciso afetar pessoas ou grupos destinatários das ações, expressar. A expressão de um deve ressoar no outro, ser acolhida pelo outro. Ela integra processos afetivos, o movimento de afetar e ser afetado, se desdobra e se transforma, a partir daí. Em relação a preparação de atores, eles referem que a expressão deve ser trabalhada pelo manejo dos sentidos e inflexões do texto e interpretação. No entanto, o que me causou certa surpresa, é que apesar da visão expressiva da voz do ator e de apontarem a necessidade do treinamento com este foco, trabalhando a voz no texto, na interpretação e na dimensão criadora do ator, com base na compreensão do ator sobre seu texto, personagem e situações da peça, a proposta prática de preparação vocal é realizada a partir de sequências de práticas vocais, que descrevem exercícios de respiração, coordenação respiratória, emissão de textos, exercícios corporais e vocais para ressonância, articulação e fonte sonora. Esses são os aspectos que considero mais técnicos da voz, o trabalho com os recursos vocais. Não são apresentadas estratégias de improvisação, experimentação do texto, com diferentes formas e/ou sentidos ao dizê-lo ou compreendê-lo. De forma alguma a intenção aqui é criticar a prática de exercícios que mobilizem recursos vocais, até porque é algo que faz parte do meu cotidiano como preparadora vocal, mas não é a esse tipo de exercícios que me refiro quando penso nas questões expressivas da voz. Percebi uma concepção da voz enquanto expressão, mas uma proposta de trabalho vocal um pouco distante das questões afetivas da voz, voltada mais para os recursos vocais.

Novamente me referindo a “expressão da voz”, entendo que por si só a voz já é uma expressão, pois ela surge se manifestando, portanto, utilizar esse termo poderia ser considerado um pleonasma. Martins (2007, p.10), utiliza-se do termo voz poética ao abordar essas questões, as quais considero expressivas, trata de “uma voz que captura o ouvinte e amplia as possibilidades de diálogos com o sentido e o significado da mensagem”.

“A voz é vibração do corpo, posta em movimento pelo desejo. O corpo do ator, como instrumento produtor da voz, centraliza os atributos técnicos e poéticos, tratando-se seu trabalho de buscar o ponto de equilíbrio da mistura, pois o foco excessivamente técnico em potenciais específicos da voz conduz frequentemente à preocupação com a própria voz. A voz poética – som, ruído, silêncio e palavra – atrela-se organicamente ao corpo do ator, seu instrumento, colocando-se no espaço-tempo cênico como um dos elementos da encenação. O entendimento da voz como um sistema imerso sinergeticamente no sistema teatral implica em que o seu enfoque poético será indutivo, sem que se perca, passo a passo, o confronto das partes com o todo. Deseja-se, portanto, a coesão orgânica entre técnica e poética, para o que se revela importante a enunciação de alguns requisitos, princípios que definirão um território pedagógico das poéticas da voz do ator (MARTINS, 2007, p.10).

A concepção de voz como algo menos mecânico e fisiológico, capaz de afetar o outro, é boa e vai ao encontro do que se busca na voz no teatro. O termo poético, para se referir à voz, também é usado por outros autores como Aguilar (2008, p. 114), que diz que um treinamento-criativo para o ator deve estabelecer o poético. Segundo a autora, “entende-se por poético a busca pela intimidade em cada uma de nossas conexões corpóreo-vocais como o silêncio, a palavra, nós mesmos, o espaço e o outro”. Lopes (2007) comenta sobre questões da construção de uma fala poética, como uma fala onde se pode absorver mais do que as ideias relacionadas ao significado das palavras e gerar impressões no outro.

Setti (2007), quando fala de técnica vocal, amplia esse conceito de técnica e concebe com ele as questões expressivas. Para ela, o ator deve ampliar a técnica vocal por meio da investigação que não dissocia experiência muscular dos afetos e das ideias. Isso corrobora muito com a visão da voz, enquanto recursos vocais, corpo e pensamento articulados, que sugiro para toda a prática proposta nessa pesquisa. Para a autora, o trabalho técnico também é expressivo. A técnica carrega consigo a expressão.

A voz está a serviço do ato que se quer compartilhar. Daquilo que se modifica, naquele que fala e naquele que escuta, pela ação que a fala contém. A voz é o tecido, a trama do espaço poético a ser compartilhado. Ela é fruto da totalidade do ser em escuta. Do estado pleno de atenção. De nervos expostos, disponíveis para reagir aos estímulos em tempo presente. Criou-se um campo de ação entre todos os presentes? A fala materializou-se em ação vocal? O foco migrou daquele que fala para o acontecimento que, fazendo vibrar o espaço, contém e modifica a todos? Então a voz cumpriu o seu papel (SETTI, 2007, p.31).

Assim, se estou trabalhando recursos vocais com meus alunos, o que costumo chamar de um trabalho de cunho técnico, também estou trabalhando expressão, pois eles estão criando conexões, imagens, agindo sobre o outro e sobre si mesmo.

Aleixo (2004) aponta aspectos importantes da preparação vocal de atores. Afirma que a elaboração de um processo de desenvolvimento da voz deve respeitar o indivíduo, suas características, cultura, emoção, buscando integração entre esferas afetivas, sociais, históricas, redimensionando a expressão do indivíduo a partir de um trabalho sensível da voz, incorporado à sua vida. Sobre técnica vocal, ele diz:

O domínio técnico vocal existe na sabedoria do corpo. E o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão. Trabalhar a voz do ator e investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível (ALEIXO, 2004, p.32).

Também é possível observar aqui uma noção de técnica que vai além de um trabalho focado na forma, na variação de recursos vocais de maneira isolada. Na sua proposta prática, o autor trabalha a percepção dos atores, em relação à emoção, memória e impulso no corpo, como fatores determinantes na sua produção vocal. Espera-se que o ator reconheça suas características pessoais que determinam o seu comportamento vocal. Depois relaciona as diferentes qualidades da voz, com o empenho de diferentes partes do corpo, busca a interferência no espaço por meio da voz e finalmente utiliza o saber orgânico do corpo do ator no ato da criação, com ênfase na construção da vocalidade poética que emprega corpo-sinestesia-experiência poética.

Em relação à sequência de procedimentos, o autor descreve a realização de diversos exercícios de respiração e percepção respiratória, movimentos corporais no espaço, com ações, variações de planos e oposições musculares. Quando trabalha a ressonância das vozes, fala sobre a imaginação dos atores em produzir vozes em diferentes lugares do corpo, amplia seu repertório de registros vocais. São trabalhados exercícios vocais, mas sem deixar de mobilizar voz e pensamento. Senti falta do trabalho textual na pesquisa, pois na minha experiência, os alunos solicitam que o trabalho vocal também seja realizado no texto dramático. Ao mesmo tempo, não tenho dúvidas de que um ator com mais consciência do corpo, tensões, respiração e

ressonância, percebe-se melhor e usa esses recursos na sua criação com o texto dramático. O trabalho prático voltado para a imaginação e corporeidade é fundamental. A repetição melhora a execução e a percepção, não à toa se ensaia tanto uma peça ou uma performance. Noto uma certa impaciência hoje para a repetição de práticas e percebo isso nos meus alunos, e na própria dinâmica de ensaios musicais e teatrais que frequento. Às vezes parece que repetir é ruim. Já me vi preocupada em não repetir uma prática ou estratégia usada em outra aula, para não ser cansativo para o aluno. Percebo que talvez falta-me repetição nas práticas que conduzo e sou conduzida. É um desafio manter a repetição sem deixar de ser prazeroso. Talvez ainda por meio da repetição possa criar novas possibilidades e conexões no meu trabalho corporal e vocal, como atriz e como preparadora vocal. Vivemos na urgência e no imediatismo, queremos soluções rápidas para a nossa técnica e nossa performance. É preciso repetir práticas e se debruçar no processo de investigação e descoberta, sem uma busca desesperada por resultados.

Um termo discutido e associado à técnica vocal e corporal do ator é organicidade. Alguns autores presentes no panorama, como Cabrera (2004) e Martins (2005) discutem uma técnica vocal que deve levar organicidade à voz, à palavra cênica. Grotowski e Barba discutiram essas questões e Ferracini (2003, p.111, grifo do autor) define organicidade como “uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. É como ser o verbo ESTAR. Um estar pleno, vivo e integrado”. Usa também como sinônimo de organicidade as palavras verdade, vida ou credibilidade, diz que uma ação é orgânica quando se vibra corpo e alma junto com a ação. Nesse sentido, a técnica vocal não se resume a um conjunto de procedimentos mecanizados e codificados para o ator repetir em cena e atingir determinado objetivo, mas a exercícios e procedimentos de trabalho que lhe permitam descobrir sua técnica pessoal, uma técnica corporal e vocal própria, para que ele manipule de forma precisa sua voz e corpo, no tempo e no espaço. Isso já envolve os aspectos expressivos da voz. Encontrar a sua própria técnica é uma libertação para o ator, pois é sinal que reconhece seus limites e sabe diversos caminhos que potencializam sua voz na criação. Os exercícios e repetições de sequências vocais podem fazer parte deste caminho para reconhecer limites e perceber potências vocais, mas esse trabalho isolado não é suficiente.

Apesar de a palavra técnica remeter à organização e delimitação, no trabalho do LUME, os artistas apontam que “o objetivo da técnica é desenhar o corpo

e ‘domar’ a energia” (FERRACINI, 2003, pg. 123). O trabalho técnico deve direcionar, lapidar, tornar o corpo flexível e maleável para então se experimentar caminhos. Chegamos a um ponto importante sobre a técnica. Ela permite que o ator busque e descubra caminhos na sua criação, mas com domínio e consciência do que faz. Está claro o quanto o trabalho técnico visa uma expansão da expressividade da voz.

Sempre costumo dizer que se estuda voz para não se pensar na voz durante a atuação, pois uma vez que se pensa na voz, enquanto o ator está em cena, se perde o jogo, a escuta, a ação, a situação criada e, conseqüentemente, a voz que está em organicidade com tudo isso. Grotowski (2010), em seu capítulo sobre voz do ator, afirma que não se deve trabalhar a voz no espetáculo, mas trabalhar o papel, a confissão carnal e a honestidade dessa confissão. Propõe que não se pense na voz, mas na ação, na cena, na interpretação. Sobre técnica vocal, ele diz:

A técnica é sempre muito mais limitada do que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão. Em todos os outros sentidos, vocês deveriam abandonar a técnica. A técnica criativa é ao contrário da técnica no sentido corrente da palavra: é a técnica daqueles que não caem no diletantismo e no plasma, e que, ainda assim, abandonaram a técnica (GROTOWSKI, 2010, p. 162).

Martins (2005) é preparadora vocal e seus estudos dialogam muito com as questões recém apontadas sobre técnica. Ela estudou as relações entre voz e corpo, a partir de Eugênio Barba, e discute as questões da técnica vocal e organicidade do corpo no treinamento do ator. Assim, a técnica vocal deve servir como um veículo para a arte, um meio para liberar as potencialidades vocais de cada ator. O ator com técnica, ao ter consciência do seu corpo e da sua voz, utiliza essa técnica para a criação. A autora aponta diferenças importantes na voz, no seu uso cotidiano, e no uso da voz artística. Refere que para as artes cênicas, a técnica vocal envolve um trabalho com imaginário e criatividade corpóreo-vocal-verbal, além da saúde fisiológica. O ator deve pesquisar, por meio dos recursos vocais, diferentes formas para dizer seu texto. Nesse sentido, a improvisação pode ser um processo de pesquisa e investigação do ator. Se a improvisação é um procedimento de treinamento, ela pode permitir que o ator descubra e crie suas técnicas pessoais, como apontado por alguns autores, enquanto improvisa.

Vargens (2013) é pesquisadora sobre voz de atores e foca a sua pesquisa no universo expressivo do ator, com o objetivo de aperfeiçoar sua expressão vocal, a partir da formação técnica e artística. Ao falar sobre expressão, comenta que a expressão vocal do indivíduo é resultado de sua história e sua vida. Também indica que a voz deve ser experimentada e se utiliza de diversas práticas de improvisação na sua prática. Quando trata dos exercícios vocais, a autora afirma que precisam estar associados aos jogos de improvisação e os nomeia como técnicos-expressivos.

Expressões requerem qualidades vocais desde as mais sutis às mais exageradas, das mais delicadas, às mais fortes. No entanto, se no exercício vocal de sua formação, esses elementos forem trabalhados apenas num aspecto mecânico, forte, fraco, delicado e caudaloso, agudo, grave ou estridente, deixando isso dissociado dos estados de espírito, nas necessidades de comunicação, do universo das intenções e da interação com o outro, o trabalho fica sem aplicabilidade (VARGENS, 2013, p.80).

É nítida também, em sua abordagem, a técnica associada à expressão. É preciso evitar o virtuosismo da voz, que infelizmente já foi apontado como uma questão histórica e que ainda é buscado por alguns. É claro que não me refiro aqui a um texto bem falado, articulado e projetado. Isso é necessário. O ator deve ter o domínio da palavra, mas desde que tenha intenções claras, afeto, imagens, jogo e aja sobre quem o escuta.

Holesgrove (2014) também discutiu a questão da técnica vocal e da organicidade e voz natural para o ator. Ele refere que a técnica vocal envolve as necessidades biológicas do corpo, processos cognitivos e emotivos. Então apresenta o conceito de uma técnica corporal de transmissão, na qual o ator busca modos de se organizar para abrir e intensificar o trânsito de informações entre os diversos elementos da experiência teatral. Na sua abordagem prática, ele visou liberar, e não desenvolver, a voz natural do ator; e trabalhou com exercícios vocais de ressonância, vibração, respiração, sempre associados às questões corporais e imaginativas dos alunos. Trabalhou textos escritos de Brecht e Novarrina, e experimentações e criação de cena para esses textos. É importante perceber que a prática do exercício vocal dá ao ator a possibilidade de mobilizar recursos vocais, sem ser apenas uma forma de reprodução engessada. Muitas vezes associamos a prática de exercícios vocais a algo automático/mecânico, e isso não precisa acontecer. É possível treinar ajustes musculares junto a questões expressivas. Em minha opinião, trabalhar o exercício e

em seguida o texto dramaturgico favorece a percepção da expressividade da voz, que pôde ser mobilizada no exercício. Em relação à técnica, o autor afirma:

Não existe uma prática que possa ser definida unicamente como uma 'técnica física' que possa ser trabalhada para desenvolver habilidades motoras ou culturais de forma desvinculada do pensamento. A atividade sensório-motora é necessariamente um processo de conceituação, e, assim, qualquer experiência gera novas percepções e novos significados. As diferenças surgem, porém, de acordo com a forma como esses processos concomitantes são entendidos, coordenados e elaborados (HOLESGROVE, 2014, p. 228).

É interessante observar que para todos os autores, citados até o momento, a técnica inevitavelmente não é tratada de forma desassociada do pensamento e da criação, pois a repetição gera percepções e significados. Nesse caso, tanto o exercício quanto o texto foram trabalhados de modo a permitir a criação associada ao trabalho técnico da voz.

Pereira (2015) é outro autor importante em relação a práticas pedagógicas com atores. Ele se debruçou sobre o estudo de práticas lúdicas na formação vocal do ator. Na sua abordagem, o jogo intermedeia as práticas vocais, a situação lúdica é desencadeadora do aprendizado e por meio do jogo há uma apropriação técnico expressiva da voz. Ele também se utiliza do termo técnico e expressivo ao se referir à voz. Usa a situação lúdica também para treinar os procedimentos que considera técnicos, como o apoio vocal, respiração costodiafragmática, vocalizes e questões da produção vocal. O autor afirma que eles não são empecilhos para a prática vocal, pois dão maior liberdade na ação. Por meio do jogo, ele insere os procedimentos técnicos no universo lúdico e amplia a possibilidade de compreender e realizar esses procedimentos. Ao mesmo tempo afirma que o jogo não pode ser o único meio para a voz ser assimilada. Vejo de modo importante e generoso que o pesquisador, apesar de defender sua abordagem, reconheça outras possibilidades de trabalho e identifique as limitações das suas propostas. Talvez seja importante um momento onde se pare e fale sobre fisiologia, onde haja a execução mais precisa de determinado exercício, sem situação lúdica associada, enfim, são diversas as possibilidades e geralmente criamos as estratégias de acordo com a nossa necessidade. O trabalho do autor é rico e detalhado, falaremos mais a respeito no capítulo de improvisação. Aqui é importante citar que ao se referir à técnica, ele diz:

A atitude técnica é a maneira de como o estudo vocal é compreendido e executado com a finalidade de explorar a voz do sujeito em

formação, ou seja, de explorar e potencializar sua potencialidade vocal sempre pensando em uma expressividade (PEREIRA, 2015, p. 124).

Ou seja, a técnica, aumenta as possibilidades expressivas da voz. O autor ainda aponta que a voz de alguém é a sua expressão e impressão no tempo e espaço. Assim vejo o trabalho vocal. Há percepção, conhecimento e técnicas que permitam uma voz mais expressiva.

Compreender esses conceitos que ampliam a noção de técnica foi fundamental. Hoje, muitas dificuldades, dúvidas e escolhas fazem sentido a partir dessa compreensão. No início do meu trabalho como preparadora vocal, e depois como atriz, minha primeira frustração vocal foi perceber, na prática, que a voz com “técnica” nem sempre era capaz de transmitir a situação proposta na cena ou de agir sobre o outro. A “técnica” que tanto havia estudado não bastava. Ao mesmo tempo, percebia o quanto colegas e alunos que tinham mais conhecimentos vocais “técnicos” eram capazes de experimentar e explorar diversas vozes. Não era uma garantia de ser um bom ator, mas parecia de alguma forma contribuir com isso. Já aqueles que não compreendiam sequer uma variação de frequência do som, me preocupavam muito, pois não sabia como trabalhar “técnicas vocais” com eles. Então, me debruçava sobre o trabalho que até então considerava como “trabalho expressivo” da voz. Jogos teatrais e exercícios de improvisação eram os maiores aliados e tornavam a voz mais conectada com o corpo e pensamento. Alguns alunos, que não tinham nenhum conhecimento vocal, mostravam variações vocais interessantíssimas, como se tivessem domínio de projeção, ressonância, graves e agudos, além de maior prontidão de corpo e voz. No entanto, muitas vezes não faziam ideia do que acontecia com a voz nesses momentos e eram incapazes de reproduzir numa cena qualquer coisa parecida com o experienciado nos exercícios.

Quanto mais me utilizava de exercícios de improviso, mais conseguia trabalhar questões corporais e intencionais relacionadas a voz. No entanto, o que mais me surpreendeu é que também com estes exercícios de improviso, nos quais acreditava trabalhar a “expressão” da voz, estava conseguindo trabalhar os recursos vocais. Os alunos, que muitas vezes não compreendiam isso nos exercícios ou explicações iniciais, percebiam, na situação de jogo, variação de modulação, projeção, intensidade, ritmo, ênfases, pausas, ressonância, entre outros. E o melhor de tudo, conseguiam transpor isso para as cenas que trabalhavam. Obviamente, essa percepção acontecia na medida em que esses recursos vocais “surgiam” no improviso

e eram discutidos, pontuados e valorizados por mim, enquanto preparadora vocal, e pelos outros colegas atores.

Na minha tentativa de separar técnica e expressão da voz, a surpresa era que quando pensava trabalhar “técnica vocal” favorecia a “expressão” de muitos e quando pensava trabalhar “expressão vocal” favorecia a “técnica” de muitos. Na época não entendia o porquê e seguia insistindo em dividir o trabalho. Hoje, concebendo técnica e expressão aliadas, tudo é mais claro. Não deixei de usar os dois termos, mas os uso com outra compreensão.

O objetivo, portanto, ao utilizar os termos técnicos e expressivos para falar de voz, não é dividir o que é técnica e o que é expressão, mas organizar abordagens e práticas. Para mim, o termo técnico-expressivo, só, elucida bem o foco do trabalho vocal, no qual acredito e abordo na pesquisa e corrobora com a visão de muitos que inspiram meu aprendizado. Já foi falado por mim, e por outros tantos autores, que técnica sem expressividade não tem razão de existir. Minha voz é minha expressão, e se minha técnica permite que me expresse melhor, minha voz cumpre seu papel, seja na cena, seja no meu cotidiano. No título da dissertação, portanto, usarei o termo técnico-expressivo como um termo apenas. Já nas questões da prática da pesquisa ele aparecerá, em alguns momentos, separado, apenas para organização dos procedimentos e observações realizadas.

2.3 Minhas escolhas na atuação

No intuito de explicar melhor as formas de abordagens no trabalho vocal com o ator, propomos, eu em conjunto com colegas fonoaudiólogas – com as quais estudo, discuto sobre a nossa prática e trabalho há alguns anos em parceria – organizar a atuação em um **eixo técnico** e um **eixo expressivo**. É importante dizer que falamos de organização de eixo de atuação para organizar procedimentos, mas em nenhum momento se propõe que abordagens técnicas e expressivas sejam desassociadas. Assim, definimos a atuação no eixo técnico:

Consiste em trabalhar a promoção da saúde e a prevenção de possíveis alterações decorrentes do uso profissional da voz, minimizando os riscos à saúde vocal. São propostos exercícios de aquecimento e desaquecimento vocal, além de estratégias para desenvolver a plasticidade vocal e de fala, incluindo variações e controle de frequência, intensidade, ressonância, pronúncia e

amplitude articulatória. Desta forma, os exercícios utilizados no eixo técnico são selecionados com o objetivo de otimizar a flexibilidade do aparelho fonoarticulatório contribuindo, assim, para a composição expressiva oral do ator” (Silva et al., 2015, p. 227).

O trabalho com os exercícios, mobilização de recursos vocais e flexibilização do aparelho fonador, não se encerra com a prática dos exercícios e visa o uso de uma voz mais expressiva. Os exercícios podem ou não estar associados a uma estratégia lúdica, mas mesmo quando são explicados e repetidos pelos alunos, muitas vezes no próprio momento no qual aprendem a executá-lo, é sempre reforçado que o objetivo é a expressão da voz e não a execução de um exercício. Muitas vezes, buscando o trabalho técnico-expressivo, é comum retomar um padrão vocal ou um exercício aprendido já no momento do trabalho criativo. Assim, mesmo nos momentos nos quais os exercícios são executados de forma isolada, não significa que eles não buscam a expressividade da voz. Em seguida, descrevemos a atuação no eixo expressivo:

“De nada adianta o ator ter um consistente conhecimento técnico se não for capaz de expressar suas intenções. De que vale a demonstração de um virtuosismo vocal e de fala se o ator não conseguir dar sentido ao texto que articula? Reconhecemos que voz é corpo e que a qualidade da expressão oral do ator depende da sua capacidade de traduzir qualquer expressão oral em ação física. Para compartilhar suas intenções, o ator precisa articular o corpo e a voz em ação. Entendemos que é de extrema importância o fonoaudiólogo docente trabalhar a expressividade oral dos atores, promovendo atividades de aprendizagem que mobilizem a criatividade, a relação corpo, voz e intenções. Para desenvolver o eixo expressivo, podemos nos valer de inúmeros exercícios e estratégias de trabalho. Dentre eles, destacam-se os jogos teatrais, uma vez que mobilizam a criatividade por meio da improvisação e do lúdico, contribuindo naturalmente para a integração entre corpo e voz” (Silva et al., 2015, p. 228).

Finalmente, didaticamente, quando utilizar o termo “aspectos técnicos da voz”, será para se referir a questões anatômicas e fisiológicas da voz, aspectos do som e recursos vocais, como extensão vocal, articulação, ressonância, projeção e qualidade da voz. Já quando utilizar “aspectos expressivos da voz” será para se referir a intenção, emoção, imaginação, poética da voz, texto dramático e relação corpo-voz.

Acredito que a partir dessa reflexão sobre técnica e expressão vocal, é possível discutir e compreender possibilidades e necessidades de práticas vocais para

o ator, que contemple essas questões aqui discutidas. Além disso, espero que se compreenda com mais clareza a abordagem prática da pesquisa com os aspectos técnicos-expressivos da voz, a partir da improvisação.

2.4 Treinamento – uma questão

O termo treinamento é presente e discutido por diversos pesquisadores no teatro. Ao discutir técnica do ator, por exemplo, as questões sobre treinamento acabam sendo apontadas e percebo aqui, mesmo debruçada sobre as questões vocais, diferentes propostas para o treinamento do ator. Gostaria, então, de refletir sobre o que pode ser considerado o treinamento do ator, discutir o uso desse termo e ao que me refiro quando o utilizo.

É importante que o ator treine, no sentido de repetir práticas e principalmente de libertar tendências do seu corpo e sua voz, para potencializar sua expressão. Entendo que quando pratica, investiga, descobre e explora, o ator está treinando. As duas palavras – prática e treinamento – se referem a possibilidades de trabalho com o ator e, ao meu ver, estabelecem uma grande relação entre si. Não é o objetivo dessa dissertação a escolha de um termo melhor ou pior para se referir ao trabalho do ator, mas nesse percurso de compreender as questões do treinamento do ator e propor uma prática de trabalho, não gostaria que minha prática fosse considerada uma proposta de treinamento vocal para o ator. Prefiro o uso do termo prática apenas. Acredito que o treinamento é algo amplo e contínuo, o que fica evidente nas discussões a seguir, e que a minha prática pode ser trabalhada em momentos específicos, de um processo maior que seria esse treinamento constante do ator.

Nesse tópico da pesquisa, no entanto, o termo treinamento é citado diversas vezes, por ser o termo utilizado pelos autores aqui referenciados. Sigamos então, para uma discussão sobre isso.

A palavra treinamento muitas vezes é associada à aquisição de uma habilidade, a um processo que torna alguém capaz de desenvolver algo. É como se fosse necessário treinar para adquirir uma habilidade. Não é nesse conceito de treinamento que acredito, pois não se relaciona com as questões da prática artística e pedagógica do ator.

Bonfitto (2009) analisou o treinamento do ator no trabalho de Peter Brook e elucida alguns pontos importantes sobre o papel do treinamento do ator. Segundo o autor, o treinamento do ator cumpriu diferentes funções ao longo do tempo no ocidente.

Se até o trabalho desenvolvido por Stanislavski a exploração do treinamento do ator seguia, na maioria das vezes, necessidades utilitárias, preparando os atores para a caracterização das personagens, mais tarde a relação entre treinamento e produção de resultados artísticos tornou-se muito mais complexa. O treinamento do ator envolveu progressivamente elementos relacionados ao trabalho sobre si mesmo, que passou assim a representar a um estágio que precede a criação artística. (BONFITTO, 2009, p.4)

O autor apresenta os conceitos de ação como práxis, entendido como ações intencionais, como um meio para um fim, e ação como *poiesis*, na qual não há uma busca determinada por uma finalidade preestabelecida e sua função emerge do processo de seu fazer. Então aplica esses conceitos ao treinamento do ator e apresenta duas categorias de treinamento, a do treinamento como práxis e do treinamento como *poiesis*, sem pensar em uma hierarquia entre eles. O interessante nesse conceito é discutir que o treinamento, não necessariamente, precisa ser previamente estruturado, ele pode ser livre. Na verdade, ele pode ser estruturado se isso for interessante em determinado momento e também pode ser um treinamento como *poiesis*, e representa um campo aberto de investigação, em que práticas provavelmente são transformadas, re combinadas ou inventadas. Os procedimentos podem ser explorados de forma ilimitada e cumprir diferentes funções. Nesse sentido a improvisação pode ser uma forma de treinamento como *poiesis*. Ela é um meio e não um fim, permite recombinações, traz à tona questões psicofísicas do ator e possibilita sua potencialização técnico-expressiva. Todos os grandes diretores e encenadores se utilizam da prática de improvisação nos seus processos, em diferentes momentos.

Grotowski e Barba discutiram muito sobre o treinamento do ator e passavam longas horas nas suas salas de treinamento. Grotowski (2011) refere que o ator, no seu treinamento, deve doar-se totalmente, com intimidade e confiança, como quando se entrega ao amor.

Aqui está a chave. Mergulhar em si mesmo, transe, excesso, e a própria disciplina formal, tudo isso pode se realizar, desde que haja doação total, humildemente e sem defesa [...] Nenhum exercício dos vários campos do treinamento do ator deve ser exercício de

habilidade. Eles devem desenvolver um sistema de alusões que levem ao ilusório e indescritível processo de autodoação (GROTOWSKI, 2011, p.29).

Barba conta que seus atores treinavam regularmente e diz que a sua visão sobre treinamento, bem como sua forma e finalidade, mudou continuamente de acordo não só com sua experiência, mas também com as necessidades que surgiam nos seus processos. Inicialmente o treinamento era igual para todos os atores, depois cada ator realizava os exercícios no ritmo que lhe fosse mais orgânico e o treinamento foi se tornando algo individual. Barba também comenta que os exercícios, com o tempo, incorporaram novos significados e que o treinamento se baseava em ações que envolviam todo o corpo e o faziam reagir, pensar na situação que surge e se adaptar a ela. Isso acontecia com as questões vocais, a voz devia agir sobre o outro e reagir a uma ação do outro (BARBA, 1991). Para Barba, o treinamento é um trabalho cotidiano, com disciplina, paciência e é agente de transformação do ator como ser humano. O que difere o treinamento do ator não é o exercício em si, mas a motivação por trás dele.

Não é o exercício em si mesmo que conta – por exemplo, fazer flexões ou saltos mortais – mas a motivação dada por cada um ao próprio trabalho, uma motivação que, ainda que banal ou difícil de se explicar por palavras, é fisiologicamente perceptível, evidente para o observador. Essa abordagem, essa motivação pessoal decide o sentido do treinamento, da superação dos exercícios particulares, na verdade movimentos ginásticos estereotipados (BARBA, 1991, p. 59).

Segundo Ferracini (2003), o ator deve encontrar caminhos e parâmetros para realizar as suas ações de forma orgânica, viva, mas também precisa e consciente. O ator também deve buscar a codificação desse trabalho para que ele seja passível de representação. Assim propõe que o treinamento seja um espaço criado para trabalhar todos esses processos, fazendo com que o ator se conheça, se perceba, rompa barreiras e aprimore seu corpo e seu ser. O treinamento é o espaço para “aprender a aprender”, de acordo com o autor e deve ser cotidiano e sistemático. Ele divide o treinamento em técnico, no qual o ator deve aprender a “desenhar” as ações no espaço e no tempo, e energético, no qual se busca a organicidade dessas ações e o fluir das energias que se encontram em estado potencial no indivíduo. No entanto afirma que, o ator deve buscar no seu treinamento técnico, o contato com as suas energias e a precisão e técnica nas suas ações no tempo e espaço. Para Ferracini, “no momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um

espetáculo teatral, mas é o espaço onde o ator se trabalha” (FERRACINI, 2003, p.128).

É evidente a questão da repetição no treinamento, do trabalho cotidiano. Em relação a isso, Pereira (2015) também reforça essa ideia da repetição em sua pesquisa com jogos vocais com atores. Destaca o perigo do automatismo na repetição, mas alerta para que se busque sempre não mecanizar as ações. Não é porque se repete uma prática que perde a expressividade contida nela. O ator, enquanto repete, pode melhorar a percepção do que faz e desenvolver sua individualidade na sua prática, o que dialoga com o conceito de uma técnica pessoal e individual apontada anteriormente.

É interessante notar que as demandas e experiências guiam o treinamento do ator. Barba, por exemplo, fala sobre o quanto mudou o seu conceito e abordagem sobre treinamento, os exercícios e a forma de executá-los. Todos os autores que discutem treinamento para o ator falam da prática, sejam a partir de exercícios físicos, corporais, vocais, situações lúdicas, jogo, mas ator é um artista da prática. Quando lemos sobre os grandes mestres do teatro é fácil observar a quantidade de horas que se debruçavam no fazer teatral, na prática. Isso, na minha concepção, é treinamento. Quando o artista experimenta, pratica, cria seus procedimentos, ele treina. Quando através de exercícios ou de situações lúdicas, ele potencializa sua expressão, ele treina. Por isso, assim como a técnica envolve uma expressividade, o treinamento do ator é expressivo, potencializa sua expressão, mesmo que seja permeado por algumas estratégias consideradas técnicas.

Observo essa prática do treinamento, como é descrito aqui, em trabalhos de alguns grupos de teatros. Os atores praticam, treinam juntos e individualmente, com estratégias coletivas ou individuais, trocam, se transformam e transformam o outro e isso não acontece durante a montagem do espetáculo, mas em seu cotidiano de trabalho. A consequência desse treinamento é possível notar-se em cena, pois se percebe um grupo alinhado, expressivo, jogando junto, agindo entre si e sobre seu público. Acredito que hoje, o modo de se produzir espetáculos, as leis de incentivo e os tipos de projetos para produção de peças teatrais não favorecem esse treinamento coletivo dos atores, por isso é importante que o ator, mesmo quando não tiver um grupo, sempre tenha o espaço do seu treinamento individual.

Em relação às práticas vocais, objetos do meu estudo, no panorama vocal (Anexo A) é possível observar diversos trabalhos com propostas práticas de

treinamento vocal, que certamente me alimentaram quando pensei em organizar uma proposta prática para os alunos. Alguns estudos foram ou serão comentados ao longo da dissertação, mas o foco nesse momento não é descrever práticas de diferentes autores. No entanto, cito algumas questões importantes sobre o treinamento vocal do ator, pontuadas por alguns autores.

Apesar de a voz ser compreendida pela grande parte dos autores, em relação aos seus aspectos expressivos, poéticos, que envolve afetos, ação no outro, como já vimos aqui, isso não pressupõe que em todas as abordagens práticas havia uma proposta de trabalho vocal específica para essas questões. Nesse sentido, Setti (2007), ao abordar sobre a trajetória do trabalho vocal com atores, elucida bem essas questões, até mesmo como um aspecto histórico do trabalho com a voz. Aponta que até a década de 90 o foco do trabalho vocal, chamado aqui de treinamento vocal do ator, era em relação à impostação da voz, potência e clareza, mas não havia naturalidade na expressão e contato da técnica com a experiência da coisa dita. Para ela, havia um vazio de significação do texto no íntimo do ator e na relação com o público. Essas questões estão diretamente ligadas à técnica e expressão da voz, recém discutidas. Na época, o enfoque era maior na forma de dizer algo do que naquilo que era dito, havia um foco na forma e não no conteúdo, no significado ou no contexto no qual a voz é emitida. Segundo a autora, a partir da década de 90 é que o foco passou a ser a ação vocal, capaz de criar um espaço poético e estabelecer dinâmica das relações. A voz passou a ser mais natural, identificada com o indivíduo que nela passou a se reconhecer, e se manifestar. A autora sugere que no trabalho com a voz, o ator deve se libertar de tudo que fixa, mecaniza, obscurece e escraviza sua voz.

Storolli (2014), apesar de estudar a voz na performance, que não é território dessa pesquisa, aborda a questão da exploração vocal no processo de criação artística. A autora comenta sobre as mudanças dos critérios estéticos que permitiram uma experimentação vocal e o uso de vocalidades, além da palavra. No seu artigo, relata o processo criativo de Fátima Miranda que tem um trabalho investigativo da própria voz. Considerando os comentários sobre treinamento do ator, realizados até agora, essa investigação pode ser considerada um treinamento. A performer tem um catálogo de recursos vocais que potencializam a expressão da sua voz e afetam o outro na performance, não se constituindo apenas de um catálogo de habilidades. A base do seu treinamento é a improvisação vocal e a voz passou a ser uma reação dos

seus improvisos. Performance e performatividade da voz não são discutidas nessa dissertação, mas identifico como um território potente de treinamento de habilidades técnico-expressivas do ator.

Finalmente, gostaria de destacar aqui a dissertação de Aguilar (2008), pois seu interesse foi o treinamento vocal do ator. Ela entrevistou sete pesquisadores, que são referência na área de voz do país, e também são citados em diferentes momentos nessa dissertação. Eles abordaram o que pensam a respeito da voz e do treinamento vocal para o ator e a partir disso a autora propõe diversos princípios que regem esse treinamento. Gostaria de discutir alguns deles, pois acredito que vão ao encontro do que busco quando trabalho a preparação de atores e alguns são possíveis de observar na proposta prática da dissertação. Aguilar (2008) diz que o ator é um pesquisador e deve fazer perguntas e procurar as respostas no seu corpo. Acredito que quando o ator treina, ou realiza as suas práticas, ele está pesquisando, se descobrindo, se experimentando, se questionando e se respondendo. Também afirma que no treinamento não deve haver julgamento, o que corrobora com a opinião da maioria dos pesquisadores entrevistados.

O ator, em algum momento da sua prática, precisa sentir-se livre para experimentação e o preparador vocal ou professor precisa colaborar para a criação de um ambiente no qual o aluno não se sinta avaliado, mas livre para experimentar e descobrir coisas. Sinto certa dificuldade em encontrar essa relação em cursos de formação, pois os alunos sabem que terão uma “nota” dada por mim e serão aprovados ou não na disciplina. Procuro minimizar isso apresentando a sala de aula como um local de trabalho de experimentação, coloco-me num lugar de observação e aprendizado, compartilhando as minhas dificuldades como atriz e mostrando um profundo respeito para cada coisa que um aluno apresenta. Mesmo assim, alguns alunos têm medo do julgamento dos outros colegas e dos professores. Essas questões também serão discutidas no capítulo que aborda a parte prática da pesquisa.

Ainda em relação aos princípios que rege o treinamento, segundo Aguilar (2008) a voz precisa ser trabalhada como ação e em relação com o corpo, que se conecta em todas as direções, e com a expressão. A voz precisa ser capaz de reagir a diferentes estímulos. É preciso também considerar no treinamento a voz como parte da história, o presente e o desejo do sujeito. Avalio que essas questões, felizmente, são apontadas por todos os autores que embasam essa pesquisa. Como já citado anteriormente, a autora fala, nos seus princípios, sobre o estabelecimento do

poético durante o treinamento. Para isso é importante buscar intimidade com o espaço, consigo mesmo, com a palavra, com o silêncio e com o outro. Quando isso acontece, o treinamento é potente e transforma. A autora aponta o jogo como um dos melhores caminhos para se trabalhar um treinamento-criativo. Cada preparador vocal ou professor escolhe as práticas e estratégias que lhe sejam mais familiares, mais fácil de compreender ou que lhe pareçam mais pertinentes para as necessidades dos atores, mas independente das estratégias utilizadas individualmente no seu treinamento, ou na sua prática, como prefiro nomear, vejo que esses princípios expostos devem ser difundidos e buscados pelos preparadores vocais.

A partir das questões discutidas até agora e do que será apresentado como proposta prática de trabalho, abordarei, no próximo capítulo, o tema improvisação, como prática técnico-expressiva potente para o trabalho vocal do ator. É evidente a presença e a necessidade de exercícios improvisacionais nos trabalhos de diversos autores aqui citados. Na minha prática, trabalhando com a voz, isso não é diferente. Observo que o ator, na medida que improvisa, consolida, aprimora e contextualiza o uso dos seus recursos vocais ou ainda os “aspectos técnicos da sua voz”, como costume dizer, de maneira expressiva.

3. IMPROVISAÇÃO TEATRAL E VOZ

Nesse capítulo abordarei a questão da improvisação teatral. Inicialmente, serão apresentados alguns princípios, definições e ideias sobre o improviso, e a importância na formação e prática do ator. Em seguida, haverá um contexto histórico a respeito dessa prática no teatro, suas origens e como foi presente ao longo do tempo.

Finalmente, o improviso será relacionado a voz, dialogando com outros autores que discutem esse tema e destacam possibilidades, necessidades e a importância desse trabalho.

3.1 Jogo e improvisação teatral na formação do ator

A prática da improvisação é fundamental e presente no fazer teatral. Pode ter objetivos variados e ser usada em diferentes momentos de um processo criativo. Ela está relacionada ao exercício do “deixar-se ir”, como forma de descoberta de possibilidades por parte do ator, para estimular a espontaneidade, o relacionamento com o outro, a criação e o jogo, fundamentais no seu trabalho.

No último ano, Marcelo Lazzaratto e eu, publicamos um capítulo no livro “Marcialidade e a cena” (Andraus, 2016) que é parte do processo dessa pesquisa. E nesse material processamos algumas questões sobre improvisação que gostaria de destacar.

A improvisação é o lugar do encontro entre um e um outro, entre o jogador e um objeto estrangeiro, entre o imaginário do ator e tudo que o cerca. Uma vez inserido na circunstância que lhe foi proposta, a improvisação instiga o sujeito a agir e reagir, simultaneamente, estimulando o entendimento de que os processos criativos não são dicotômicos e não são dependentes, necessariamente, de uma relação de causa e efeito.

O ator encontra na improvisação um lugar para manifestar sua inquietação artística, experimentar possibilidades de articulação entre forma e conteúdo, por ele processadas e por ele conduzidas, levando em consideração de que no jogo improvisacional ele nunca terá controle absoluto do acontecimento. E é exatamente entre sua condução e o deixar-se afetar por aquilo que o cerca que sua “arte” se manifesta.

A beleza da arte do ator, seu mistério, acontece exatamente nesse “entre” em que equações não são um caminho para se chegar a um resultado. Por isso que a improvisação é o “lugar” do ator. Terreno

movediço em que ele se move com destreza. Mas, importante salientar, essa destreza não é um conhecimento adquirido e que pode ser usado a qualquer momento, em qualquer situação. Essa destreza se dá porque o ator entende que a cada novo improviso todas as fichas estarão na mesa novamente, como se fosse a primeira vez, e ele terá novamente que articulá-las de uma nova maneira. Por isso que ao improvisar, ele desenvolve seu corpo psicofísico, afina sua sensibilidade e entende que sua arte é dinâmica e sempre renovada (ROCHA; LAZZARATTO, 2016, p. 85 e 86).

Saliento que o termo imaginário é usado nessa dissertação com base na descrição de Durand (1998, p.06), conhecido por estudar essas questões. O autor define imaginário como “o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. O imaginário implica um pluralismo das imagens. O autor insere as imagens em um trajeto antropológico que perpassa vários níveis, o neurológico, o social e o cultural. Afirma ainda que “o imaginário constitui o conector obrigatório pelo qual forma-se qualquer representação humana” (Durand, 1998, p.41). Assim, considerando que todo o pensamento humano é uma representação, todo o pensamento humano forma-se pelo imaginário, segundo o autor. Na improvisação, cada ator acessa o seu museu, o seu imaginário e improvisa a partir dele. O corpo, os pensamentos, a voz e a criação surgem a partir desse imaginário. Poderia dizer que o imaginário é o repertório desse ator, tem a ver com sua cultura, sua história e isso é observável na improvisação de cada indivíduo, ele acessa o que tem “acumulado” e “guardado” no seu “museu”. O exercício improvisacional coletivo permite que se acesse o imaginário do outro, ampliando nosso próprio imaginário.

Quando cursei a disciplina de Artes Marciais e Improvisação, no programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Universidade Estadual de Campinas, durante o mestrado, que resultou no capítulo do livro recém exposto aqui, a questão do imaginário e repertório de cada ator ficou muito clara. Havia alunos com diferentes culturas, formações e “técnicas”. Treinávamos, juntos, no início da aula, *gongfu*, estilo louva-a-deus, com exercícios corporais individuais e em duplas. Depois, improvisávamos na dança, individualmente e em duplas. Era nítido o imaginário de cada aluno, no momento do treino técnico do *gongfu* e nas improvisações. Era interessante perceber, no momento das improvisações, o quanto, na medida que improvisávamos juntos, acessávamos outros imaginários e ampliávamos o nosso.

Andraus, Santos e Mendonça (2011) traçam, em seu artigo, um paralelo interessante entre as artes marciais e as artes cênicas, a partir da improvisação. Para

os autores, a luta em si nada mais é do que um improviso dentro de limites estabelecidos.

O que permite equiparar a luta à arte cênica, além da semelhança na formalização dos movimentos, é a momentaneidade inerente ao seu caráter de improvisação. [...] Aprender a lutar envolve uma técnica, trata-se, portanto, de uma arte, pois requer dedicação, disciplina e desejo de aprimorar-se. Envolve uma autoconsciência que resulte em movimento direcionado e guiado por uma intenção. O fato de haver intencionalidade leva automaticamente a um movimento expressivo, e esta pode ser a chave para relacionar *gongfu* às artes cênicas. Entende-se por arte cênica, aqui, toda arte realizada diante de um público – a dança e o teatro seriam os exemplos mais clássicos – pautada em um conflito direcionado para a criação de uma tensão cênica. O que torna uma ação cênica senão a intencionalidade através do gesto? O que é este algo que impulsiona o ator para um gesto expressivo e o artista marcial para um golpe eficaz? Este “algo” é uma força motriz ligada àquilo que motiva o sujeito que dança, luta ou atua. (ANDRAUS; SANTOS; MENDONÇA, 2011, p. 100 e 101).

Essa momentaneidade inerente a improvisação conduz o ator a fazer escolhas o tempo todo. Escolhas que se renovam, a partir e durante o jogo, no qual o ator escolhe sua gestualidade, e a intencionalidade por trás dela, tornando seu movimento expressivo. Mas como realizar tantas escolhas, no imediato, sem tempo de racionalizá-las previamente? Se a improvisação é imediata, como desenvolver esse estado de prontidão para escolher? Considerando que na improvisação todas as possibilidades estão permitidas e não há “certo ou errado”, ao escolher e experimentar, o ator se utiliza do seu conhecimento intuitivo. Por meio da sua intuição, ele realiza suas escolhas, cria, acessa seu imaginário, trazendo à tona materiais e conhecimentos apreendidos em algum momento, nem sempre de forma consciente. Na minha experiência, é comum alunos relatarem que nem sabiam que tinham determinada voz ou corporeidade, ou ainda falar o mesmo a respeito de colegas, após a prática de um exercício improvisacional. Identificam essas características surgindo de forma espontânea e sempre apontam os desejos que “surgem do nada” na mente e “guiam” suas escolhas. Ninguém traz à tona algo que não existe. Acredito que está tudo guardado no nosso “museu”, no nosso imaginário. A prática da improvisação possibilita adentrar nesse museu e, seguindo a intuição, trazer nossos conhecimentos inconscientes durante a criação.

Nesse sentido, Spolin (2010, p.4) também trata do improviso como fator essencial para estimular o conhecimento intuitivo. Para a autora, a intuição é uma capacidade importante no trabalho do ator, pois permite a criação, e só pode fornecer

uma resposta a um estímulo no “aqui e agora”, ou seja, imediatamente. O intuitivo “gera suas dádivas no momento da espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-se com o mundo à nossa volta que está em constante transformação”.

A prática constante da improvisação desenvolve a intuição. Na medida que improvisa e se abre para a imensidão de possibilidades que o improviso permite, o ator realiza suas escolhas a partir da intuição, sem racionalizar anteriormente. As escolhas do outro também mobilizam a sua intuição para reagir e criar coletivamente. Escutar a intuição revela e desenvolve a sensibilidade do ator ao conduzir-se no improviso, acessar seu imaginário, identificar seus impulsos e desejos e perceber como seu corpo responde a isso. A intuição é uma grande aliada da criação e o conhecimento intuitivo favorece a espontaneidade do ator. Sobre isso destaco:

A intuição para o artista, e aqui mais especificamente para o ator, deve ser compreendida como um verdadeiro órgão de conhecimento nada devendo aos processos racionais desenvolvidos pela mente. Aliás, intuição e razão juntas operam em alta voltagem no jogo improvisacional. O ator que se exercita constantemente nos mais diversos tipos de improvisação, passa a entender as coisas de maneira integradora e sem juízos de valores prévios. Mesmo sendo essencialmente prática a improvisação não dá as costas para a reflexão. Muito pelo contrário ela faz com que o ator reflita no mesmo instante em que a ação acontece” (ROCHA; LAZZARATTO, 2016, p. 86).

Sabe-se que a questão do juízo de valor prévio limita a experimentação e espontaneidade do ator, o que interfere diretamente na sua expressão. Isso é um fator citado por diversos autores, observado por mim em aulas, e discutido na dissertação. Muitos alunos, principalmente aqueles em início de formação, por juízos de valores prévios, são menos propositivos e espontâneos nas improvisações. Alguns têm medo do ridículo ou medo de fazer algo errado, mesmo que, durante as conduções, eu sempre enfatizasse o fato de não haver certo ou errado. Essa foi uma questão sempre presente nas discussões após as práticas e mais ainda nos relatórios individuais escritos. Já no grupo de teatro que sou integrante, com atores já formados, não percebo essas questões durante a prática da improvisação. Acredito que medos e juízo de valor fazem parte do ser humano, e que ao longo do processo de formação do ator, é esperado que surjam e também que sejam superados, uma vez que o ator adentrar em um universo poético e se abrir para a criação. É preciso, portanto, atenção a essas questões por parte de professores, diretores que devem incentivar a criação

sem juízo de valor, e dos alunos e atores também, que devem perceber o quanto isso limita sua atuação e descobertas em um processo. Muitas vezes, é solicitado ao aluno disponibilidade e que experimente sem juízo de valor prévio, sem preocupar-se com certo e errado, mas em feedback, o professor ou diretor aponta algo como negativo ou positivo. É claro que o condutor utiliza e descarta os materiais que surgem na improvisação de acordo com seus objetivos no processo e com sua proposta cênica, mas é importante o cuidado para não trazer, sem perceber, no seu discurso, palavras que denotem um pré-julgamento da criação do outro. O gosto e as escolhas podem ser pessoais, mas o respeito pelo trabalho do outro deve ser sempre coletivo.

Segundo Januzelli (1992), a espontaneidade é um fator inerente à improvisação e para aflorar, é necessário que a timidez e o medo sejam vencidos e superados. À medida que a concentração aumenta e as respostas aos estímulos dados no improviso vão surgindo, naturalmente, observa-se a presença da espontaneidade, o que permite ao ator se expressar melhor. O profissional que conduz as improvisações precisa estar atento a isso e, por meio de reflexões e discussões com os alunos, colaborar com a criação de um ambiente no qual os atores sintam-se à vontade para criar, sem juízo de valor prévio.

Chacra (2010, p.14) corrobora com estes autores, considera os aspectos intuitivos e apresenta a improvisação como “um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância”. Ela é considerada como algo que não se espera ou tenha finitude, surgindo no percurso da criação artística e que se manifesta durante os ensaios, para se chegar à obra acabada. A relação do espontâneo e do intencional fundamenta o improviso, e ele, por sua vez, toma forma até alcançar o modelo pretendido, “passando a ser traduzido numa forma inteligível e esteticamente fruível”. É nesse sentido que o teatro se beneficia da improvisação, pois exige do ator a capacidade de ser espontâneo e criativo, por meio do desenvolvimento intelectual e da sensibilidade física.

Para Lazzaratto (2011, p. 29), “improvisar é alcançar a liberdade”. Ele considera a improvisação uma prática, um procedimento de investigação e ainda uma linguagem cênica. O autor acredita que improvisar faz o corpo pensar e é um meio para os atores exercitarem esse corpo e buscarem novas qualidades de percepção e atuação. Enquanto prática e procedimento de investigação, a improvisação não traz a ideia de finitude, por meio dela não se chega a um resultado verificado, ela é um meio

e não um fim. Cada um propõe a improvisação ao seu modo, com suas balizas, de acordo com sua proposta, por isso não se pode falar de método de improvisação. Assim, o autor propõe um *sistema de improvisação*, chamado Campo de Visão. Considera-o como uma técnica-poética que, em suas diferentes etapas, permite a ampliação do potencial criativo do ator e da sua gestualidade, o enriquecimento de personagens e proporciona um mergulho em sua interioridade e no universo a ser criado. Nesse sistema, a prática é constante para potencializar a expressão do ator. É possível observar aqui um diálogo com o que discutimos sobre treinamento e prática do ator, que devem servir para libertá-lo de vícios, resistências, formas cristalizadas, tirá-lo da sua zona de conforto e potencializar sua expressão. Como comentado, Lazzaratto também considera a improvisação uma linguagem cênica, dinâmica, e descreve o processo da criação de uma peça em processo improvisacional. É possível observar o quanto a improvisação permite possibilidades, é maleável, se adequa a diferentes momentos. Por isso, artistas, diretores e preparadores vocais e corporais, podem se utilizar dela da forma, e no momento que lhe seja mais interessante, ao longo dos seus processos criativos.

Rosseto (2012, p. 15) define a improvisação teatral como “uma atividade na qual o texto e a representação são criados no decorrer da cena” e, em grande parte das vezes, sem que ocorra um ensaio prévio. A composição da ação dramática improvisacional depende de temas e estímulos diversos que promovem o envolvimento dos atores “em uma organização instintiva, em que o enredo é encenado na medida em que é construído”. Assim, reforça-se a ideia de que a improvisação possibilita a prática, o acontecimento da ação dramática, o envolvimento dos atores na cena, sem que haja prévia combinação. De acordo com o autor, a improvisação no teatro requer, ao mesmo tempo em que desenvolve, o treinamento psicofísico do ator e o próprio trabalho coletivo, aspectos essenciais no fazer teatral. Importantes habilidades cognitivas são desencadeadas e desenvolvidas por meio do jogo improvisacional: capacidade de organização do pensamento, de percepção e análise, de avaliação e de raciocínio, de discernimento entre o todo e as partes; capacidade em lidar com as complexidades e com as ambiguidades e de se relacionar com o outro, fazendo uso da colaboração. Refere que improvisar é uma das atividades mais exercitadas no fazer teatral e mais solicitada por professores, diretores e encenadores, podendo resultar em uma “expressão artístico-estética” mais autônoma.

Isso evidencia mais uma vez a improvisação como prática pedagógica essencial para a formação do ator.

Em relação à improvisação como prática pedagógica, é importante citar Koudela e Santana (2005), que se debruçaram sobre o estudo da pedagogia do teatro. Não é o interesse dessa dissertação aprofundar as questões da pedagogia nas escolas infantis, mas as autoras trazem apontamentos importantes sobre o sentido do jogo teatral na formação do ator. Apesar da grande aplicação do conceito de jogo teatral na educação e trabalho com crianças e adolescentes, comentam que o método de Viola Spolin vem sendo utilizado na formação de atores e professores, e é um objeto de reflexão.

No jogo teatral, pelo processo de construção da forma estética, a criança estabelece com seus pares uma relação de trabalho em que a fonte da imaginação criadora – o jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência da regra de jogo, a qual interfere no exercício artístico coletivo. O jogo teatral passa necessariamente pelo estabelecimento de acordo com o grupo, por meio de regras livremente consentidas entre os parceiros. O jogo teatral é um jogo de construção com a linguagem artística (KOUDELA; SANTANA, 2005, p.149).

Segundo Spolin (2010) o jogo teatral é a ação no aqui e agora, cabendo aos jogadores a entrega em relação à experiência de jogar e aprender com o jogo, vivenciando, “no jogo e pelo jogo”. Ela reforça a grande importância ao ato de experienciar no teatro. Para a autora, esse processo permite ao ator adentrar ao espaço e envolver-se com os níveis físico, intelectual e intuitivo. O trabalho teatral realizado por meio do jogo, da improvisação e da experimentação torna o coletivo mais fortalecido, uma vez que é a partir do acordo do grupo e de uma atuação coletiva, que os materiais surgem.

O teatro pressupõe o trabalho em grupo, a socialização, a cooperação e a troca, entre os atores em cena. Em alguns lugares, o ator é chamado de *player*, isto é, jogador. O que se espera do ator em cena é realmente que ele jogue, interaja com os seus pares, troque, de forma generosa e crie, coletivamente. A improvisação permite isso. Uma vez livre dos juízos de valores prévios, as pessoas sentem-se livres para experimentar e descobrir no jogo, desenvolvendo a sua criatividade.

3.2 A improvisação no teatro ao longo do tempo

Assim como o próprio teatro, a improvisação tem as suas origens nos ritos religiosos dos povos antigos. Chacra (2010), em seu livro, apresenta como a improvisação se desenvolveu ao longo do tempo e aponta que ela está na própria origem do homem e que todas as formas artísticas passaram pela improvisação. Mas foi na Commedia Dell'Arte, a partir do século XVI na Itália, que ela teve sua maior expressão e significado, sendo considerada "arte". Caracterizava-se por grande vitalidade e liberdade, na qual os atores pediam apenas esboços para suas invenções e improvisavam com base em todo seu conhecimento técnico e preparo anterior – cultural, musical, corporal, vocal, mímico, entre outros. Fica claro, portanto, que ao improvisar, mesmo considerando a imprevisibilidade, espontaneidade, uso da intuição e a não ideia de finitude, não significa que o ator não sabe o que fazer ou faz "qualquer coisa". Infelizmente alguns usam a palavra "improvisar", tanto na arte quanto em situações cotidianas, com essa ideia.

Na música, o preparo dos improvisadores é evidente: o músico que improvisa bem não perde o andamento e muito menos a harmonia musical, ele não faz "qualquer coisa", improvisa dentro de um estilo, de uma linguagem, de uma sonoridade, de uma escala e de um ritmo. Assim como no teatro, se improvisa dentro de balizas pré-definidas. Os jazzistas, por exemplo, são considerados ótimos improvisadores. Para isso, têm um grande preparo anterior e profundo conhecimento do seu instrumento e de teoria musical. Essa é uma reflexão importante ao longo dessa dissertação, o quanto um preparo anterior aparentemente "técnico" pode potencializar a improvisação e a expressão do ator.

Se um ator com formação em dança, por exemplo, estiver improvisando no seu coletivo, certamente seu corpo denota seu preparo anterior e ele, associando esse movimento preciso a intencionalidades claras e envolvido com a poética da cena, potencializa sua expressão. O mesmo acontece com um cantor que pode, com seu conhecimento prévio associado às questões poéticas, potencializar sua expressão vocal enquanto improvisa. Em contrapartida, se o foco for apenas o virtuosismo, o poético não se estabelece e o ator não potencializa sua expressão. Já um ator com pouca consciência corporal e vocal, talvez tenha dificuldades em experimentar mais no seu improviso, ou ainda seu corpo ou voz podem responder menos aos estímulos recebidos, mesmo que suas intencionalidades sejam claras. Felizmente, ao meu ver,

a prática da improvisação, por ser coletiva, alimenta os dois tipos de atores. Aqueles com maior consciência vocal e corporal, se contagiam com outros imaginários e colocam seus movimentos vocais e corporais precisos a serviço das intencionalidades presentes no grupo e de uma expressão coletiva. Já os que não tem tanto preparo prévio, em contato com o outro, experimentam novas corporeidades e vozes, lapidam essas descobertas, melhoram a consciência corpóreo-vocal, aprimorando técnica e expressão associadas.

Retomando, os aspectos históricos da improvisação, inicialmente, a Commedia Dell'Arte influenciou o gênero cômico e, mais tarde, as outras práticas teatrais do ocidente, principalmente em relação ao uso sistemático da improvisação, que ganhou status de importância no teatro da segunda metade do século XIX e do século XX, influenciando nomes como Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, entre outros, que se dedicaram ao estudo do teatro improvisacional (CHACRA, 2010).

Entre diversos diretores que se dedicaram à improvisação teatral, gostaria de destacar Jacques Copeau. Scheffler (2009) e Conceição (2010) apontam sua importância no trabalho com a improvisação, vista por ele como uma saída para a renovação do teatro. Ele pesquisou as possibilidades expressivas do corpo, investigou o jogo e a espontaneidade das crianças, propondo que o ator jogasse como uma criança.

Partindo da ginástica, da dança, dos esportes, da acrobacia, de pesquisas de movimentos do corpo, utilizando máscaras para forçar a expressão corporal, Copeau experimentava as mais diversas possibilidades expressivas, assim como também tomava a comédia dell'arte e o nô japonês (SCHEFFLER, 2009, p.27).

Para Copeau, o trabalho, a partir do improviso e dos movimentos corporais, tinha por finalidade fazer com que o ator adquirisse uma consciência mais forte de suas possibilidades de expressão, ainda não totalmente explorada. Isso fazia com que o ator entrasse em contato maior com as possibilidades que se encontravam a sua disposição, levando-o a adquirir condições para tornar-se um criador, ao invés de mero intérprete-executor (CONCEIÇÃO, 2010). Isso vai ao encontro da discussão recém apresentada sobre o preparo do ator potencializando sua expressão.

Segundo Muniz (2004, apud Conceição, 2010, p.165), o treinamento do ator, por meio de jogos proposto por Copeau, foi uma inovação pedagógica e ponto

de partida para as iniciativas de muitos pedagogos e grupos teatrais, dentre eles, Viola Spolin, já citada nessa pesquisa.

O século XX, de fato, foi palco de grandes ideias e teorias, a respeito do teatro realizado a partir da improvisação, como fonte de enriquecimento do trabalho do ator e, conseqüentemente, da encenação.

Conceição (2010) comenta ainda que essas investigações, experiências e teorias de grandes nomes importantes do teatro foram os fundamentos para muito do que se conhece e pratica a respeito da improvisação no teatro, e do teatro improvisacional. No entanto, historicamente, o marco da introdução da improvisação no cenário teatral no Ocidente, depois da *Commedia Dell'Arte*, ocorreu com os movimentos do teatro de vanguarda, propostos pelos grupos e intelectuais de teatro denominados de off-off-Broadway, nos Estados Unidos, entre as décadas de 1950 e 1970. Os movimentos sociais e políticos nessa época evidenciaram a necessidade de produções teatrais que tirassem o espectador de sua posição cômoda e passiva do fazer artístico. Segundo a autora, o objetivo do teatro passa a ser o estabelecimento de parceria entre plateia e construção do espetáculo, rompendo com a tradição, abrindo novos espaços e quebrando paradigmas, com a finalidade de conscientizar.

O texto precisa dar brecha à intervenção do público ou ser produzido junto com o público, *in loco*, para garantir uma relação de coautoria no espetáculo. Além disso, é preciso diminuir a distância entre ficção e realidade, quebrando com a ideia de personagem de ficção, a fim de estreitar os laços de relacionamento ator/plateia (CONCEIÇÃO, 2010, p. 166).

Essas novas características que configuraram o panorama teatral americano das décadas de 1950 a 1970, fundamentaram o denominado Teatro de Vanguarda, importante movimento iniciado nos Estados Unidos e que provocou profundas alterações na forma como se fazia teatro nesse período, e nas décadas seguintes.

Desgranges (2006) aponta o Teatro de Vanguarda americano como uma produção que rompeu com a centralidade do texto, com a ação dramática bem delineada e com a passividade do espectador. De acordo com o autor, esse teatro ampliou os pressupostos constituidores do fazer teatral, rompeu com as convenções que determinavam a forma como espectadores e atores se relacionavam e as expectativas a respeito do encontro teatral.

Segundo Conceição (2010, p. 166), nessa época o teatro e o ator passam a fazer uso da improvisação de forma intensa, como recurso de construção e elaboração da cena em relação com o espectador. Este, por meio da improvisação, participa ativamente, ocupa um espaço que lhe é dado, e direciona a cena, enquanto o espetáculo acontece. Esse processo ficou conhecido como “Teatro Participação” e foi bastante presente na década de 60 nos Estados Unidos. Segundo Chacra (2010, p. 35), até hoje, as técnicas do “Teatro Participação” são “instrumentos interessantes para a mobilização de atores e espectadores, que pretendem fazer do teatro uma improvisação coletiva”.

No Brasil, é possível perceber esta influência nos trabalhos do Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa e no “Teatro do Oprimido”, de Augusto Boal, que consideram que o teatro é o resultado da participação ator-público (Chacra, 2010).

Especificamente Boal, em seu Teatro do Oprimido, faz uso da improvisação como forma de estimular a participação do espectador no espetáculo, e extrair o máximo do trabalho de seus atores. Por meio da improvisação, o Teatro do Oprimido busca possibilitar vivências de reconhecimento dos antecedentes da problemática pessoal e social. A partir daí, procura-se estimular reflexões, que tenham por finalidade encontrar soluções criativas, para as questões surgidas da realidade social. A pedagogia do Teatro do Oprimido busca, ainda, denunciar e recriar as relações de poder na sociedade, para a liberação da opressão. É por meio do improviso que essa sistemática se processa, pois dele depende a criação coletiva para construção do espetáculo teatral, na qual o texto não é literalmente escrito, mas pronunciado. A palavra só se torna escrita, quando a peça já possuir uma estrutura, ou seja, a improvisação é que dá origem ao texto dramaturgico e o improviso é o marco inicial para o espetáculo final (BOAL, 2005).

É interessante notar o quanto a improvisação teatral é presente na educação, na formação de atores e nas diferentes linguagens cênicas ao longo do tempo. Até hoje é muito praticada, seja nas escolas de formação ou processos de diferentes grupos e encenadores. São muitos os autores que estudaram o assunto e que se utilizam da improvisação em algum momento do seu processo criativo. Isso respalda a importância e a necessidade dessa prática.

Espero que, por meio da contribuição dos estudos citados até o momento, o capítulo tenha exposto aspectos da improvisação e colaborado com uma melhor

compreensão dessa prática. Pretendo agora abordar a improvisação, como aliada no trabalho vocal de atores.

3.3 Trabalhando a voz por meio do improviso

Quando pesquisei sobre a literatura fonoaudiológica e teatral no trabalho vocal com atores (Anexo A), foi possível observar o exercício improvisacional como estratégia potente e, comumente utilizada por diversos pesquisadores. Nesta parte do capítulo, portanto, destacarei alguns autores que propõem e expõem suas práticas vocais, se utilizando da improvisação. Acredito que esses estudos selecionados, de alguma forma, inspiram ou dialogam com minha proposta prática, exposta no próximo capítulo.

Martins (2008) estudou o jogo vocal como um caminho de aprendizado que acessa a sabedoria do corpo, visto que não há separação entre corpo e voz. No jogo vocal, há relação entre a palavra enunciada e o movimento do corpo revelando sensações e imagens. Pela relação corpo-voz é possível redescobrir o potencial expressivo da palavra que emana do corpo, e criar novas formas de vocalizar e propor imagens sonoras.

Através do jogo vocal o aluno-ator é estimulado a desenvolver sua consciência corpórea criativa diante dos desafios que o jogo lhe apresenta. O conhecimento não se transfere, se cria, através da ação. De tal forma que os jogos possuem potencialidades que poderão ser ativadas ou não por quem os vivencia. A ludicidade acontece na sinceridade do jogador consigo mesmo, na profundidade da entrega no instante presente que se faz o jogo, na sua energia de descoberta, do desvendar das sementes criativas do corpo-sonoro para o florescer pleno da criatividade poética. (Martins, 2008, p.36)

Martins (2008) descreve, em seu artigo, um exemplo de jogo que, resumidamente, vou expor e discutir. Ao ter contato com outras práticas, e não só com princípios, aprendo, questiono, reflito, experimento, crio minhas conexões e revejo as minhas práticas. Acredito que isso aprimora o meu fazer teatral. O jogo exemplificado pela autora tem o foco em organizar as tonicidades musculares para a ressonância da voz, e o objetivo é desenvolver apoios corpóreos músculos-esqueléticos. Cada aluno joga com um cabo de vassoura. A autora inicia a prática com alongamentos corporais com o cabo, buscando novas formas de movimento associadas ao ritmo da respiração. Em seguida, inicia vocalizações e emissão de vogais, com variações de

frequência e ressonância. Varia ainda equilíbrios e posturas para verificar a reverberação do som e descobrir os novos apoios. A partir do som, criam-se imagens e intenções. O cabo de vassoura vai se transformando em um objeto cênico, conectando a voz à ação intencional, em relação com o espaço.

Em um próximo momento pode-se acrescentar texto para vocalizar, no qual as palavras são ditas a partir da sensação que as diferentes posturas trouxeram ao corpo e, de como isso se encaixa e ressoa a voz. O jogo evolui até que, por meio desse improviso, se componha uma sequência de ações, a partir das imagens e sensações mais fortes que determinadas posturas geraram. O jogo criativo pode seguir em composições cênicas em grupo, explorando a criação de atmosferas sonoras cênicas. No final, é importante que os movimentos surgidos sejam exercitados para ampliar a consciência criativa e permitir que o corpo registre os novos ajustes e possibilidades.

Ao ter contato com essa prática, identifiquei questões importantes que vão ao encontro do que acredito quando trabalho a partir da improvisação. Foi interessante perceber que a situação de jogo permeia toda a atividade, desde o aquecimento até o trabalho textual, se houver. Os alunos, enquanto aquecem extensão vocal (variação de graves e agudos) já estão jogando, trabalhando a criação e a consciência corpóreo-vocal. A situação é improvisada, mas com balizas claras, de trabalhar os apoios e ressonância da voz. Ao longo do próprio jogo, as descobertas vão acontecendo, de forma imprevisível, o que favorece a criação e o uso da intuição. Os alunos improvisam sozinhos e depois em duplas e, mesmo que a investigação seja individual em um primeiro momento, há conexão com a sonoridade do outro e do ambiente. Para a autora, a conexão com a teia de sonoridade estabelece relação com o ambiente e com o outro, desenvolvendo a consciência criativa (Martins, 2008). Outra questão é que o jogo é um processo e não se deve ter pressa na investigação. O corpo e a sonoridade criaram as imagens, intenções, ações e composições em grupo. Esse é um exemplo de prática “técnico-expressiva”, discutida no capítulo anterior. Na situação de jogo, o aluno foi capaz de treinar aspectos técnicos da voz, criar, perceber-se e trabalhar a qualidade da sua expressão.

Castro (2012) estudou a voz no “Campo de Visão”, um exercício improvisacional coral, criado e desenvolvido por Marcelo Lazzaratto, no qual se deve seguir qualquer movimento que esteja no campo de visão do ator. Ele pesquisou, juntamente a um grupo de atores, diversos aspectos vocais como a respiração,

articulação, timbres, ritmo, altura, com foco na criação e expressão vocal dos atores. No seu trabalho, fica evidente a voz como uma consequência do encontro dos atores, que ao ouvirem uma nova vocalidade ou forma de dizer uma palavra, criam novos sentidos, novos corpos e pensamentos que acompanham essa emissão. Assim trabalham sempre voz, corpo e pensamento de modo associado. Com o improviso, os atores ampliam seu imaginário e possibilidades vocais, a partir do outro.

Em relação a prática, o condutor escolhe o aspecto que quer trabalhar, seja na vocalidade ou no texto e conduz seu grupo. Há o momento de ação individual, que compõe um coletivo, e os momentos no qual o líder conduz a vocalidade ou o movimento do coro. A partir das diferentes ações e imaginários, surgem variadas situações. A voz é, ora consequência, ora causa das situações criadas, não sendo percebida de maneira isolada, mas ligada à ação. No trabalho com o texto, por exemplo, o ator se livra de pausas, inflexões e de possíveis formas cristalizadas de dizer seu texto, a partir do contato com o outro.

O trabalho de Castro (2012) é mais familiar para mim, pelo fato de ser o diretor do grupo de teatro, no qual integro como atriz. Esse exercício é muito presente em nosso trabalho. Realizamos Campo de Visão em diversos momentos do processo criativo e com diversos objetivos. Em relação à voz, minha maior experiência com o Campo de Visão foi durante o trabalho com o texto em uma peça de Shakespeare. O contato com diferentes vozes, corpos e imaginários do grupo permitiram que trabalhássemos o texto de forma mais ampla e mais viva, trazendo sentido à forma em que o texto era dito, rompendo com vícios de pausas e entonações. Quando eu começaria a dizer um texto de forma cristalizada, a ação do outro - que liderava o campo de visão - imediatamente rompia com esta forma, criando novos sentidos no texto e conseqüentemente, novas pausas e inflexões. Acredito que esse foi um trabalho fundamental para a montagem da peça, principalmente considerando a nossa inexperiência, atores recém-formados na época, com uma demanda textual como essa. É preciso destacar aqui a importância do condutor nesse exercício e no trabalho a partir da improvisação, como um todo. Essa é uma questão que tem ficado evidente nas práticas com improvisação e certamente no improviso relacionado a voz: o condutor precisa estar atento ao grupo, perceber as demandas e definir as balizas da improvisação com foco no que quer trabalhar. Diversos autores comentam sobre isso em seus estudos.

Vargens (2013) também se utiliza da improvisação no seu trabalho de preparação vocal e aponta que, nesse trabalho, é necessário que o ator entre em campo para jogar como alguém que busca explorar, desenvolver alguns pontos explorados e exercitar a voz. Por meio dos jogos de improvisação, se proporciona um estado de prazer para favorecer o relaxamento que a voz precisa e atuar com propriedade. Para a autora, se o preparador é criativo nas suas estratégias durante a improvisação, é possível trabalhar os aspectos técnicos da voz de forma lúdica. Comenta ainda que para o trabalho vocal é fundamental a possibilidade de errar e, nesse sentido, na improvisação, o mais provável é que o ator cometa muitos erros. Isso, conforme já apontamos, favorece a instalação de um ambiente sem pré-julgamentos, potencializando a experimentação do ator. A questão do prazer enquanto joga é importante, pois interfere no ambiente e nas conseqüentes experimentações. Sempre escutei de diversos mestres que fazer teatro “tem que ser divertido”, a situação de jogo, pela ludicidade que apresenta, colabora com isso.

Vargens (2013) dá exemplos de estratégias de preparação vocal a partir do jogo, trabalhando desde apenas impulsos corporais no espaço, até acrescentar som, pausas e texto. Utiliza-se ainda de jogos de livre associação de palavras e frases, ações físicas cantando determinada música, falar o texto de músicas, *contação* de histórias, textos falados a partir de imagens corporais e a sensação que elas provocam no ator, mudanças de tempo verbal ou da pessoa – primeira para terceira pessoa do singular, por exemplo – que diz o texto. São muitos os jogos que se utiliza, mas o foco é sempre trabalhar a voz como um recurso expressivo do ator.

Em relação ao texto, Vargens (2013, p.122) diz que ele “precisa ser visto e trabalhado como porta de entrada e porta de saída para expressividade”. Acho importante e necessário o trabalho com o texto. Sinto isso como demanda pessoal, de meus alunos e de meus colegas de trabalho. Para dizer o texto, usa-se a voz, e como utilizo desse recurso na minha prática com improvisação, acho importante apontar essas questões.

Sabe-se que exercícios improvisacionais são muito utilizados em criações dramatúrgicas coletivas, mas mesmo trabalhando um texto fechado, previamente decorado, é possível descobrir, por meio de exercícios de improvisação, novos olhares, percepções e ressignificações para este texto. E, mais uma vez, cito Rossetto (2012). Apesar de não abordar especificamente o trabalho vocal, e suas ideias sobre

improvisação já terem sido pontuadas no início do capítulo, ele destaca a importância da improvisação no trabalho com o texto.

Rosseto (2012, p.43) apresenta a estratégia na qual se utiliza de recortes de textos teatrais para serem improvisados por duplas ou grupos de alunos, com o objetivo de “impulsionar a improvisação e priorizar a criação de formas variadas”. O aluno pode explorar diferentes situações no texto, formas de dizê-lo, improvisar um “antes” ou um “depois” para o recorte trabalhado, entre diversas outras propostas. Por fim, o professor ainda pode motivar que a obra dramaturgica seja lida. O interessante é perceber que este é um trabalho vocal. Com essas improvisações, é possível observar muitas variações da voz, diretamente conectadas aos diferentes sentidos encontrados para aquele texto, por meio do improviso. Se o professor souber discutir e amarrar as questões vocais que certamente surgirão com este trabalho, temos aí uma estratégia potente para trabalhar os aspectos técnicos-expressivos da voz. Isso fortalece mais uma vez o quanto a condução e o direcionamento dos atores, no improviso, são importantes, durante as suas experimentações, ou ainda, em um momento de discussão que contextualize algumas descobertas.

Pereira (2015) trabalha práticas lúdicas para a formação vocal do ator. Por meio de jogos improvisacionais, ele procurou trabalhar a utilização da ressonância, respiração, entonação, timbre, e recursos vocais para o trabalho do ator. Para o autor, aprender a voz a partir da situação de jogo, provoca riscos, desafios, escolhas, interação e compartilhamento de experiências com os outros jogadores. A situação lúdica é desencadeadora do aprendizado e da apropriação técnico-expressiva da voz, mas o autor salienta a necessidade de atenção aos procedimentos vocais durante o jogo, pois às vezes os alunos se envolvem apenas com a brincadeira e esquecem do que fazem ou dos elementos que estão sendo trabalhados. Assim, a situação lúdica, apesar de mediadora de aprendizagem, pode, devido a sua natureza envolvente, deixar o sujeito absorvido apenas pela atividade em si.

Na sua prática, Pereira (2015) se utiliza de muitos jogos tradicionais para trabalhar a voz. Nesses jogos, os atores imitam, dizem um mesmo texto de diversas maneiras, mudam ritmos, associam a fala ao ritmo de um movimento do corpo ou a um estímulo externo – como o bater de uma corda, por exemplo –, cantam, até mesmo em cânones, entre outras atividades. A partir disso, trabalham os aspectos do som – timbre, frequência, intensidade e duração –, apoios da voz, ressonância, e outros recursos vocais.

Percebo, lendo o seu trabalho, que o autor compartilha as dificuldades que encontra nas suas práticas, e não vê o jogo como único meio para a voz ser assimilada, mas como mais uma possibilidade. Isso é importante, pois quando conduzimos práticas é comum que encontremos dificuldades. Nas minhas aulas, as dificuldades são presentes e me instigam ao estudo e ao preparo constante. Não é sempre que uma estratégia funciona como gostaria, ou, a explicação que faz sentido para mim, tem o mesmo significado para o aluno, e isso torna o trabalho em sala de aula um grande desafio. No meu trabalho como atriz percebo as mesmas questões em relação a presença de dificuldades ao longo de um processo. Ao mesmo tempo, fica evidente no trabalho, o quanto o jogo colaborou para que o estudante explorasse e percebesse a sua voz, aumentando assim a sua consciência vocal.

Observando a atuação de diversos preparadores vocais e estudando técnica, expressão, treinamento, improviso e práticas vocais nessa dissertação, fica claro que a possibilidade de atuação é enorme. Há muitas estratégias disponíveis e jogos prontos, mas cada um pode adaptar esses jogos para o que pretende focar em determinado momento. Quando me utilizo dos jogos de Viola Spolin, por exemplo, isso é muito nítido: tenho jogos com regras prontas, mas direciono todo o trabalho para a voz, adaptando o jogo ou simplesmente destacando os aspectos que quero trabalhar. Posso utilizar um mesmo jogo para trabalhar projeção da voz, variação de frequência ou ressonâncias. Posso, por meio de uma canção, criar a situação de jogo e trabalhar intencionalidades e flexibilidade da voz. Posso ainda criar jogos, de acordo com o que quero trabalhar. O importante é proporcionar ao meu aluno uma experiência vocal na qual compreenda a voz e sua totalidade, potencializando a sua expressão.

Se improvisar é alcançar a liberdade, compreender melhor esse campo abre infinitas possibilidades de trabalho e fortalece as minhas escolhas, dentro das práticas vocais que utilizo. O improviso possibilita a liberdade não só do ator ou aluno, mas também daquele que conduz a prática. Devido a sua imprevisibilidade, descubro novas questões no decorrer da prática que conduzo, que podem ou não modificar as minhas escolhas a partir disso.

Compartilharei, portanto, no próximo capítulo, uma proposta prática para trabalhar recursos técnicos-expressivos da voz, a partir da improvisação, vivenciada nas minhas aulas de expressão vocal.

4. A PRÁTICA – UMA PROPOSTA DE TRABALHO VOCAL COM ATORES

Neste capítulo será apresentada uma proposta prática de trabalho com alunos de teatro, em formação técnica. Por meio de exercícios improvisacionais, busquei focar no trabalho com aspectos considerados técnicos, corporais e intencionais da voz. A atividade sempre foi seguida de discussão sobre a prática realizada, a partir das questões observadas por mim - enquanto professora/pesquisadora - e pelos alunos.

O termo “aspectos técnicos da voz” ou “recursos vocais” será usado aqui quando houver referências às questões vocais relacionadas aos quatro aspectos do som (frequência, intensidade, duração e timbre) e às questões mais fonoaudiológicas, como modulação da voz (graves e agudos), controle respiratório, projeção, ressonância e articulação. Apesar de discutir este termo anteriormente na pesquisa, considero esta divisão didática, que facilita a compreensão dos alunos após a explicação e proposta de exercícios vocais.

No dia a dia de trabalho, sempre me solicitam “técnicas vocais” que auxiliem na projeção e variação da voz e na compreensão do que é dito. Então é possível apresentar uma gama de exercícios, com respaldo fisiológico, que interferem na qualidade vocal, mas não necessariamente tornam essa voz presente e expressiva no contexto teatral. Ao mesmo tempo o intuito é sempre possibilitar uma voz mais expressiva. Os exercícios com foco em articulação, flexibilidade da voz, variação de diferentes tonalidades, ritmos e intensidade serão aqui citados como um enfoque de trabalho considerado de um eixo técnico.

O intuito é apenas didatizar e não separar os enfoques, visto que técnica e expressão abordadas juntas, ao se tratar do trabalho vocal do ator, são “defendidas” e discutidas ao longo desta pesquisa. Voz é ao mesmo tempo corpo e pensamento. Ao escutarmos algo, é possível, por meio da variação da própria voz, da corporeidade que ela apresenta e de toda a subjetividade contida nessa voz, visualizar e mapear situações momentâneas do cotidiano. Há também possibilidade de identificar aspectos emocionais – importantes - de uma determinada situação, momento vivido ou até mesmo traços da personalidade de um indivíduo.

É importante ressaltar que não houve, com a prática proposta, nenhuma pretensão de algum “resultado vocal” específico, ou juízo de valor nas observações

das vozes, considerando-as “melhores” ou “piores”. Esse cuidado sempre foi exposto aos alunos e por isso a escolha por praticar os exercícios de forma improvisada com a ideia de mostrar que esta prática é um meio e não um fim, conforme já exposto na pesquisa ao tratar o tema improvisação. A intenção era perceber a voz e buscar possibilidades vocais, por meio de diferentes recursos e impulsos iniciais, considerados por mim como “gatilhos” para busca da voz a ser proposta na atividade prática. Também é importante dizer que esta é mais uma proposta, um caminho a ser compartilhado como possibilidade de trabalho vocal do ator, diante de tantas outras propostas de colegas, algumas inclusive citadas ao longo dessa pesquisa, permitindo aos leitores reflexões, troca de conhecimento, questionamentos e inspiração para criação de outras novas propostas.

A proposta será dividida em cinco momentos, no intuito de expor, com mais clareza e detalhes, as questões trabalhadas em cada um deles, bem como as questões observadas por mim e pelos alunos:

- 1- Fisiologia da voz e exercícios vocais;
- 2- Aspectos do som no texto – frequência, intensidade, duração e timbre;
- 3- Texto e corporeidade;
- 4- Texto e pensamento – subtexto e situação;
- 5- Observações e reflexões de uma professora, fonoaudióloga, atriz e pesquisadora.

A prática aconteceu durante as aulas de voz, com dois grupos de alunos de curso técnico de teatro, no Incenna Escola de Teatro e Televisão, ao longo de um semestre. Um dos grupos estava prestes a finalizar o curso, e o outro havia iniciado. Assim, serão discutidos os olhares, enfoques, percepções e dificuldades, em variados momentos da formação do ator, nesta proposta de uma prática relacionada a voz, corpo e pensamento.

Gostaria de comentar algumas observações sobre o perfil dos alunos com os quais trabalhei na escola de formação técnica de atores. Os discentes são, na maioria, jovens com idade entre 17 e 25 anos. Em algumas turmas há pessoas com mais de 30 anos, e raramente alguém acima de 40 anos. Apesar de ser um curso técnico, talvez pelo período de formação, que varia de um ano (com aulas todos os dias da semana, no período da manhã) a três anos (com aulas aos sábados, o dia todo), alguns alunos referem fazer o curso com o intuito de serem mais “soltos” na vida pessoal, ou para ver se realmente gostam de teatro. Há alguns que trabalham

com publicidade e têm interesse de obter o DRT para ampliar as possibilidades de trabalho, e obviamente há àqueles que têm grande interesse em ser atores de teatro, televisão ou cinema.

As duas turmas que trabalhei a prática descrita na pesquisa tinham aulas todos os dias da semana, no período da manhã e aula de expressão vocal, uma vez por semana. Já trabalhei com outros grupos e percebo que naqueles com aulas diárias, há mais comprometimento, de forma geral, principalmente na comparação com as turmas que têm aulas de uma a três vezes por semana. É claro que essa afirmação é voltada a uma percepção global e, em todos os grupos, há alunos comprometidos e não comprometidos.

Acredito na possibilidade de associar essa percepção ao fato do teatro estar mais presente, no cotidiano, dos alunos que se debruçam diariamente na atividade teatral, ao longo de um ano de formação. Outra análise é que muitos alunos iniciam no curso com o desejo de atuar na televisão, ou ainda, de se tornarem dubladores (mas precisam antes do DRT de ator), e algumas vezes o “teatro” não é o interesse maior. No entanto, é comum perceber o aumento deste interesse. Muitos alunos, após a formação, ligam-se a grupos ou formam seus próprios grupos de teatro, ingressam em cursos superiores de artes cênicas, cursos técnicos mais longos, ou ainda, fazem cursos e oficinas específicos de uma determinada linguagem teatral. Durante o curso, observo de modo positivo esse interesse crescente pelo teatro e acredito que tenha relação na forma como os professores são envolvidos com o fazer teatral no cotidiano, e o valor com que tratam isso diante dos alunos.

4.1 Fisiologia da voz e exercícios vocais

Considero importante, provavelmente pela minha história relacionada a voz, que os alunos tenham uma boa formação voltada à anatomia e fisiologia vocal, além do hábito de praticar exercícios de aquecimento vocal e que entendam a função fisiológica de cada exercício. Portanto, antes do trabalho textual, os encontros iniciais tiveram o objetivo de apresentar aos alunos a fisiologia da laringe e o funcionamento da voz; primeiramente, por meio do som produzido pela vibração das pregas vocais; e em seguida, por onde esse som se espalha e se incrementa formando o que chamamos voz. Assim se introduz aos alunos o conceito de produção da voz como fonte e filtro, estudado por Ingo Titze (1994) e muito difundido na ciência da voz:

enquanto o som produzido com a vibração das pregas vocais é a fonte, o filtro é o espaço onde esse som reverbera os articuladores e ressonadores da fonte.

É possível comparar com a sonoridade de um violão: o som é produzido com a vibração das cordas e ressoa na caixa acústica. Ao tensionar, mais ou menos a corda do violão, é produzido um som mais grave ou mais agudo; o mesmo acontece nas pregas vocais. E é na caixa acústica (comparada aos nossos ressonadores e articuladores) que o som se modifica e se flexibiliza, devido a mudanças na amplificação ou não de determinados harmônicos. Desta forma, os alunos entendem que ao explorar diferentes ressonâncias e articulações, já modificam de imediato um padrão vocal e favorecem a flexibilidade da voz. Nesse momento é possível produzir diferentes modificações de fonte e filtro, experimentando esses ajustes ao dizer palavras, frases e textos.

Uma vez que entendem a produção da voz passo a trabalhar os exercícios vocais para aquecimento, com base nessa fisiologia. A respeito de aquecimento vocal, a base permanece fonte e filtro. E penso no aquecimento vocal como “de baixo para cima”. Assim iniciam-se os exercícios de respiração, para uso correto do apoio respiratório; fonação, para adequada vibração e alongamento das pregas vocais, na produção de uma voz sem tensão e com graves e agudos; ressonância, para amplificação do som e colocação de diferentes tipos vocais, com ressonâncias mais altas, baixas, anteriores ou posteriores e articulação, para trabalhar a musculatura e movimentação das estruturas fonoarticulatórias (lábios, língua, mandíbula, etc) e a agilidade de fala para facilitar a clareza e a compreensão do texto dito.

O aluno estuda diferentes exercícios, durante dois ou três encontros, e quando aprendido, esse aquecimento leva em torno de 15 a 20 minutos, realizado em conjunto no início de todas as aulas.

Como no tópico de reflexões focarei no trabalho de improvisação com o texto decorado, neste momento apontarei algumas percepções sobre a prática de exercícios e aulas de fisiologia e anatomia do aparelho fonador.

Quando iniciei as aulas e não tinha a formação teatral, já buscava relacionar a voz com questões expressivas (provavelmente os anos de coral cênico me auxiliaram nisso), mas percebi uma mudança importante em relação a isso. O meu foco no trabalho a partir da fisiologia vocal era nitidamente maior do que é hoje. É claro que nossa prática se relaciona diretamente ao repertório individual, o que torna

essa percepção um pouco óbvia. Antes mesmo da formação como atriz, notei que deveria dar atenção às questões expressivas e interpretativas nos textos.

Tanto no teatro, quanto nos cursos de formação de locutores, nos quais também ministro disciplinas de voz, notava essa demanda. No entanto, também percebia, e ainda percebo, o quanto os próprios alunos demandam conhecimentos da anatomia e fisiologia na sua prática como atores, dubladores, radialistas e apresentadores de televisão, públicos com os quais trabalho. Felizmente há grande interesse da parte dos alunos em aprender anatomia e fisiologia e isso ocorre porque eles demonstram interesse e já ouviram muitas informações, por meio de diferentes formações ou experiências, em algum trabalho com a voz. Sempre que conseguem relacionar esse aprendizado à demanda e prática diária, o interesse aumenta, as dúvidas aparecem e até o envolvimento na aula é outro.

Há sempre muitos questionamentos em relação aos mitos e verdades sobre a voz, reforçados por informações, frequentemente, equivocadas e divulgadas sem qualquer crivo na internet e redes sociais, seja através de vídeos, depoimentos e textos sem fontes bibliográficas. Atualmente, qualquer pessoa pode gravar um vídeo sobre determinados hábitos, sem saber se isso tem alguma relação com a voz, e afirmar que esse conteúdo colabora para ter uma voz melhor. No geral, os interessados não buscam informações em fontes confiáveis.

É comum ver nos veículos de comunicação, a abordagem sobre alimentos que fazem mal para a voz, por exemplo. Ouço muitos alunos achando que se comerem chocolate ficarão roucos, e se tomarem água e comerem maçã, terão uma boa voz. A fisiologia nos mostra que nenhum alimento, ao ser ingerido, passa pela prega vocal. Logo, ninguém causaria lesões em pregas vocais por consumir determinado alimento.

Muito se fala sobre o refluxo, que de fato pode, friso, “pode” causar impacto na voz. A causa é o refluxo e não a ingestão de um alimento. Se o refluxo é apontado como causa de alguns sintomas vocais, pode-se evitar alimentos, mas nenhum terá impacto direto nas pregas vocais pela simples questão anatômica da voz e da comida percorrerem “caminhos” diferentes. A primeira vem do pulmão para brônquios, traqueia, laringe e boca, enquanto a segunda, depois de passar pela boca, segue pelo esôfago até o estômago, sem passar pela laringe e pregas vocais. Na boca, onde é o nosso “filtro”, nosso trato vocal, é possível perceber desconforto em relação a espessura da saliva, por conta de determinados alimentos como leite, queijo,

chocolate e conforto com água e maçã, mas nenhum desses alimentos interfere nas pregas vocais. Assim, se você tem nódulos em pregas vocais, um chocolate não vai piorá-los, da mesma forma que maçã e água não vão fazer com que eles regridam.

Quando o aluno entende o conceito de fonte e filtro, por exemplo, fica fácil desmistificar esses mitos. Também é possível observar filmes - nos cinemas nacional e internacional - que mostram a prática de exercícios de aquecimento vocal de forma equivocada e hábitos de bons cantores, como se tivessem uma relação direta com a boa voz que eles mostram na sua performance. Quase todos falam da necessidade de respirar pelo diafragma, porém ninguém respira por músculo. Respiramos pelo pulmão, e ponto.

Compreendo que a imagem do diafragma, enquanto um músculo que participa do processo de respiração, facilita o entendimento desse processo, mas é necessário cuidado diante de algumas afirmações. Ao ouvir que “o correto é respirar pelo diafragma” é possível criar um entendimento e divulgação de informação equivocados. Os termos e as informações são tantos que muitas vezes não pensamos na fundamentação das afirmações que fazemos. Portanto, acredito na importância e na necessidade de preparadores vocais terem algum conhecimento sobre o assunto, sobretudo para esclarecer e orientar a respeito dos mitos, muitas vezes ditos como verdades.

Uma vez que o aluno aprende questões anatômicas e fisiológicas, ele se interessa mais pelo assunto, compreende o porquê dos exercícios, colabora com a divulgação de informações corretas sobre o tema e transmite esse conhecimento aos seus colegas profissionais da voz, para evitar divulgações equivocadas. Em contrapartida, ousar dizer que quando o aluno apenas escuta sobre termos técnicos de anatomia e fisiologia, como se estivesse em uma aula de biologia da escola, sem conseguir relacionar isso com a sua prática, ocorre o oposto do que acabei de citar: o desinteresse total e automatismo nos exercícios, o que nada dialoga com as questões expressivas da arte. O preparador vocal - ou professor de voz - que está atento ao seu aluno, relaciona conteúdos teóricos da voz com a realidade do grupo ao qual trabalha, sejam atores, dubladores, cantores, radialistas, entre outros.

Ao longo de minha experiência, enquanto preparadora vocal, percebo que na medida em que o aluno repete os exercícios e entende o porquê os realiza, melhora sua execução e a percepção da voz, aderindo melhor à prática do aquecimento vocal. Durante a prática dos exercícios, e principalmente enquanto o aluno está aprendendo

a realizá-los, é importante que ele se escute e perceba nuances vocais antes e depois dos exercícios. Sempre digo que “voz é escuta” e diversos autores que embasam esta pesquisa, já citados anteriormente, também discutem a questão da escuta da voz. Considero a escuta uma questão importantíssima no trabalho vocal, mas conforme já apontado na introdução, não é o foco de discussão dessa pesquisa.

Uma comparação parcialmente possível de se fazer, é entre o aluno que não se escuta e um cantor desafinado. Digo parcialmente, pois sabe-se que a desafinação tem diversas causas, como falta de concentração, presença, questões rítmicas, corporais, culturais, etc. Dentre elas, a escuta pode ser mais uma possibilidade, no sentido de perceber variações de determinadas frequências. Nesse caso, o aluno, desafinaria por não perceber a desafinação, por não perceber a variação correta de frequências em determinada melodia. Então, ao cantar esta melodia de forma equivocada ou desafinada, não seria por questões vocais, mas de escuta. Já se percebesse a diferença de frequências entre as notas de modo preciso ao escutá-las – e considerando que esta fosse a causa da desafinação – poderia reproduzir a melodia corretamente, sem desafinar.

O mesmo acontece em muitos casos de crianças surdas que falam errado: elas ouvem as palavras distorcidas, devido à perda auditiva, e apenas as reproduzem tal qual escutam. Assim, focar na questão da escuta, durante o trabalho vocal do ator, é importante não só devido às questões teatrais de coletividade do jogo, por exemplo, mas também em relação às questões da técnica vocal. O aluno só melhora sua técnica na medida em que escuta o que faz; melhora a performance na medida em que percebe as dificuldades e também os ganhos, as conquistas e mudanças, por mais sutis que sejam.

Uma forma possível de contextualizar exercícios é associá-los à palavra, ao texto, à dramaturgia. O aluno deve perceber que realizar exercícios não consiste apenas em decorar e repetir uma sequência automática, mas fortalecer e condicionar uma musculatura, explorar sua voz, que poderá estar mais disponível, durante seu processo de criação, enquanto ator. Isso já é uma abordagem técnico-expressiva, na minha opinião.

Percebo hoje, felizmente, um maior interesse dos meus alunos em relação aos exercícios vocais quando comparo com o início da minha experiência como professora e preparadora vocal. Acredito que posso associar esse interesse ao meu esforço em mostrar a função de cada exercício, em associá-los com questões lúdicas

e criativas e identificar possíveis relações destes com a palavra dita no teatro. Enquanto atriz e aluna de canto, sempre tive interesse em exercícios e quis entender a função de cada um.

Quando meu professor de canto introduzia um novo exercício, dizia a função e me pedia para cantar uma melodia - antes e depois - para que eu percebesse a diferença de ajuste vocal, ficava mais motivada a realizar os exercícios, ao longo da semana. Discutíamos os músculos que estavam sendo mobilizados, o que estávamos mudando no ajuste vocal de determinada canção ou ainda o “efeito” que esse novo ajuste poderia dar na interpretação de uma canção. Essa compreensão me auxiliou inclusive na qualidade da execução dos exercícios.

De forma oposta, em alguns aquecimentos do coral, eu apenas seguia a sequência de exercícios que o preparador vocal conduzia, não os memorizava com tanta facilidade, não adquiria o hábito de treiná-los e nem sempre conseguia relacionar o exercício com as músicas que cantávamos em seguida. Tanto nas aulas de canto, quanto no coral, passei a valorizar mais os momentos da “técnica vocal” e de exercícios quando entendi seus objetivos e relacionava-os mais diretamente ao que cantaria nos momentos seguintes, demonstrando mais comprometimento no aquecimento.

Certamente a formação fonoaudiológica me auxiliou na compreensão de muitos exercícios. Já no teatro, geralmente primeiro praticamos o exercício e depois temos um momento de discussão sobre ele. Acho importante praticar, se colocar disponível para experienciar algo novo, mesmo que não saiba o objetivo daquela experiência em um primeiro momento. No entanto, as discussões e reflexões, que acontecem após determinadas vivências em exercícios, sempre me pareceram bem importantes para organizar as ideias e sensações, durante a experiência e os objetivos daquela prática.

Desta forma, procuro, durante minhas aulas, explicar a função dos exercícios de aquecimento, seja antes, durante ou após a prática. Ao praticamos um exercício de vibração de língua ou lábios, em glissandos ascendentes e descendentes, por exemplo, explico que estamos alongando e encurtando pregas vocais, e que isso está diretamente relacionado aos graves e agudos de um texto, ou à modulação que ele pode empregar. O aluno pode experimentar a fala do texto com diferentes modulações, por exemplo, para que entenda o que está trabalhando no exercício.

Quando realizamos exercícios de apoio respiratório, procuro pedir aos alunos, ou atores, que repitam frases com e sem este apoio, para que percebamos, em conjunto, a sensação de apoiar ou não, identificando a diferença entre projetar e falar forte, de maneira gritada. Também conseguimos perceber o quanto o apoio tira o esforço da laringe. Isso tem toda uma explicação fisiológica, em relação ao fluxo de ar, que interfere na vibração das pregas vocais, mas o aluno percebe em si mesmo quando emite um som, com esforço ou sem esforço. Todas as vezes que relacionam o exercício com a prática, os alunos parecem mais interessados no momento do exercício.

Gostaria de discutir um pouco a questão de experienciar e “ter que entender” o porquê de algo que esteja praticando. Principalmente no teatro, percebo o quanto isso é um desafio para alguém com a minha formação na ciência, onde explicar objetivos e funções tem demasiada importância. Envolve-me com a problematização/problemática para sempre estar disponível a diferentes experimentações e possibilidades, enquanto atriz, e reconheço minha dificuldade em fazer isso em alguns momentos. Muitas vezes percebo o quanto quero entender o porquê, enquanto estou realizando uma prática, sem deixar-me levar, e pensar nos objetivos apenas depois de experienciá-la. Isso me prejudica. Fico menos criativa.

No período em que era aluna de teatro isso era mais presente do que hoje, mas ainda me percebo assim em muitos momentos e procuro me esforçar para minimizá-los. Acredito que conforme me tornar uma artista mais experiente, consiga diminuir, com mais facilidade, essa característica durante a prática. Por outro lado, enquanto professora, é claro que querer explicar os porquês se torna natural e comum, pois a experiência e forma de compreender algo sempre influencia na maneira que vamos ensinar. Se, para mim, é mais fácil aprender por determinado recurso, provavelmente procurarei transmitir este caminho, mesmo de maneira inconsciente. Da mesma forma, se me ensinaram algo que me pareceu mais difícil de compreender, procurarei instruir de alguma forma diferente, que em um primeiro momento seja mais simples de compreender.

Daí as afinidades que temos com diferentes professores e suas metodologias. Somos diferentes, temos individualidade, cada um aprende melhor de determinada forma e isso não é um problema. Percebo que alguns colegas atores se focam menos em explicar e mais em vivenciar, e isso proporciona resultados interessantíssimos e muito potentes. Possivelmente, aquele professor que explica

menos e pratica mais, também aprende melhor praticando mais e ouvindo menos explicações. No meu grupo de teatro é muito evidente aqueles atores que querem apenas experienciar, sem discutir o porquê; e aqueles que, após a prática, sentam com seus cadernos e anotam muitas reflexões e objetivos do que praticaram, e precisam relacionar isso com a cena que será trabalhada em seguida. Isso me parece acontecer de maneira intuitiva. Mas é preciso reconhecer que, nem tudo o que dá certo para nós é o caminho de um aluno, daí a importância em estarmos abertos a experimentar diferentes caminhos com diferentes alunos. Não há fórmula para o aprendizado. Não é à toa que a ciência hoje discute tantas formas de aprendizado, tipos de inteligência e como desenvolver isso.

Acredito que tanto o “deixar-se ir” quanto o “saber o porquê” são caminhos possíveis e interessantes de trabalhar. Na improvisação por exemplo, tema central desta pesquisa, é fundamental o deixar-se ir, para descobrir possibilidades, jogar, criar, estimular a espontaneidade, relacionar-se com o outro. Mesmo que a improvisação não seja um fim e sim um meio, mesmo que ela abra possibilidades e não determine um resultado, são determinados limites na improvisação por aquele que conduz, seja de linguagem, de objetivos ou traços estilísticos que pertençam a determinada proposta estética (LAZZARATTO, 2011). No jogo teatral, há regras para aquele jogo, a improvisação acontece dentro daquelas regras. No entanto, é comum que após alguns exercícios de improvisação haja discussões que ajudem a organizar ideias e compreender o que se foi trabalhado ou observado durante a prática, e como usar determinadas coisas que surgiram na prática para a cena, por exemplo. Aí observamos um pouco do “saber o porquê”. Isso corrobora com o que comentamos sobre o momento de prática de exercícios de técnica vocal: relacionarmos essa prática com o momento seguinte, seja cantando, seja dizendo um texto.

Enquanto condutora de uma atividade, seja improvisada ou não, acredito que é importante estimular as duas coisas: saber o porquê e deixar-se ir. Assim é possível lidar com a individualidade de cada aluno, dialogar com diferentes formas de aprendizado e colaborar para que ele escolha seu caminho, mas que seja um caminho após experienciar alguns, e não porque alguém lhe disse que aquele é melhor que o outro. Há diversas formas para se aprender algo e procuro estar atenta para lidar com possíveis preconceitos e juízo de valor na busca dessas diferentes formas de aprendizado.

4.2 Aspectos do som no texto – frequência, intensidade, duração e timbre

Nesse momento, iniciarei a descrição da prática a partir de improvisações com o texto dramático. O fato de toda prática acontecer de forma improvisada é fundamental para a pesquisa, pois a ideia é permitir aos alunos uma experiência criativa, experimentando intuitivamente variações vocais a partir dos “gatilhos” sugeridos ao longo dos encontros, de forma espontânea e sem o objetivo de resultados específicos, como já apontado anteriormente.

Quando uso as palavras experiência ou experienciar me refiro a um momento de experiência desses alunos, de acordo com o conceito de experiência proposto por Bondía (2002) que diz:

“...a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p.21)

Spolin (2010) comenta ainda que experienciar é “penetrar no ambiente, envolver-se total e organicamente com ele”. Não posso de maneira pretensiosa afirmar que minha proposta leva aos alunos essa experiência, mas posso relatar enquanto condutora e pesquisadora, e quanto o objetivo da prática de proporcionar a possibilidade do aluno experienciar algumas coisas. Acredito que a improvisação pode gerar estes momentos de experiência.

A improvisação foi proposta a partir de um texto dramático de cinco a sete linhas, previamente decorado. Cada aluno escolheu seu próprio texto, de acordo com suas preferências e referências, e compartilhou comigo e com os colegas uma semana antes do início do trabalho improvisacional. O trabalho será descrito neste e nos próximos dois tópicos. Após a descrição, as percepções e reflexões - minhas e dos alunos - com esta prática serão discutidas em um tópico seguinte.

É importante explicar sobre a opção de trabalhar com um texto previamente decorado. Isso se deu simplesmente para que, enquanto improvisa, o aluno não foque em se recordar de determinada palavra do texto tirando o foco de atenção da atividade improvisacional, fazendo pausas não relacionadas a sua intenção dramática, mas sim à falta da palavra na mente e o tempo que leva para acessá-la. De maneira alguma se pretende engessar o aluno-ator em alguma forma específica de dizer seu texto, muito pelo contrário, e isso será trabalhado e descrito na pesquisa. Ao decorar seu

texto o aluno deve compreender o que diz e entender a sequência lógica. Quanto mais se compreende o texto e a situação em que ele é dito, mais fácil a memorização e o emprego de sua naturalidade.

Para exemplificar melhor, posso dar o exemplo que dialoga com isso. Ao trabalhar leitura com atores, radialistas e jornalistas eles precisam compreender que o processo de leitura não é apenas decodificar palavras, juntar fonemas e formar palavras, como por exemplo: “B” mais “O” mais “M” forma “bom”. É preciso, sim, compreender as letras e os fonemas correspondentes, mas, principalmente, é necessário que se compreenda o contexto dessa leitura, ou seja, o que a palavra “bom” significa em determinada frase, em determinado texto, em determinado contexto. Portanto ler é um processo de decodificação de fonemas e de compreensão de palavras em determinado contexto, o que se relaciona com a cognição, assim poderíamos dizer que quando se passa pelo processo de decodificar e compreender o que se decodificou, há uma “boa” leitura. É claro que compreender pode fazer parte do processo de leitura, principalmente quando se pensa nessa palavra de uma forma mais abrangente, como ocorre no teatro, por exemplo. Nesse caso, há um processo em compreender questões subjetivas, que inclusive podem permitir diferentes opções interpretativas para um texto. Não é a isso que me refiro aqui, e sim à habilidade em compreender palavras em determinado contexto, de forma um pouco mais objetiva, e não subjetiva. Quando se pensa em cognição, ao ler, você decodifica e dá significado ao que decodificou. Uma boa leitura, em qualquer avaliação de leitura e escrita para pré-escolares, por exemplo, avalia a compreensão do que se lê como uma habilidade cognitiva. A mesma coisa acontece com a audição: orelha “ouve” e cérebro compreende o que se escutou.

É comum, após um exercício de leitura, perguntar o que o aluno leu e ele não se recordar. Isso sugere que ele estava apenas decodificando palavras e não compreendendo os significados naquele texto. Uso o termo significado para indicar apenas que o aluno entenda a palavra ou o texto que leu, dentro do contexto. Assim, sempre digo para os alunos que ler bem e ter fluência na leitura lhe darão liberdade para interpretar melhor aquilo que lê, enquanto lê, valorizando pausas e entonações, enfim, trazendo maior naturalidade naquela leitura. Isso acontece porque quando há uma boa leitura, há decodificação e entendimento do que se lê, enquanto se lê. Quem escuta esse texto tem maior atenção ao que é dito, pois a leitura não é apenas mecânica. Da mesma forma podemos pensar sobre o texto decorado: se o aluno diz

o texto repetindo palavras, apenas com foco em emitir e não em entender o que emite, possivelmente esse texto será dito de forma mecânica, sem naturalidade, o que interfere na compreensão também de quem escuta o texto. Isso é comum em atores e principalmente em alunos.

Alguns decoram a frase, a “deixa” do colega e nem sempre escutam essa “deixa”, compreendem o que é dito e jogam com este colega. Uma vez que o aluno tem o texto bem decorado, compreendendo o que fala, está livre para criar com esse texto, com pausas, inflexões e ritmos, mudando até mesmo o sentido do texto, mas de forma consciente e sem perder naturalidade. Se o aluno não precisa pausar o texto (não para experimentar algo, mas para lembrar do que deveria dizer), está mais livre para improvisar com esse texto.

Após essas considerações, descreverei as etapas da prática proposta.

No primeiro encontro optou-se por trabalhar os aspectos do som (frequência, intensidade, duração e timbre) do texto decorado. É importante apontar aqui alguns termos que às vezes são usados de maneira equivocada quando se fala sobre frequência e intensidade, este uso inadequado pode gerar dificuldade na compreensão dos termos. Ao falar de frequências, há aquelas mais graves, também consideradas frequências mais baixas (o tom é mais baixo) e mais agudas, também consideradas como frequências mais altas. Ao se tratar de intensidade, há aquelas mais fortes e mais fracas. Muitas vezes é usado o termo volume para se referir a intensidade, e o uso é equivocado, uma vez que a definição de volume é o espaço ocupado por um corpo. Quando se adota o termo “volume da voz”, é comum ele vir acompanhado de outro equívoco, que é volume alto ou volume baixo. Não é possível caracterizar um volume alto ou baixo, a não ser que esteja se referindo a um corpo que ocupe um espaço grande e pequeno, e não alto e baixo. O uso dessas palavras gera grande confusão no seu emprego adequado, e confunde os termos frequência e intensidade, pois alto e baixo se referem a frequência. Portanto, ao falar algo mais alto, seria em uma frequência (tom) mais aguda e não em uma intensidade mais forte, da mesma forma que ao falar algo mais baixo, seria em uma frequência mais grave (tom) e não em uma intensidade mais fraca.

Nos próprios aparelhos eletrônicos aparece escrita a palavra volume. Lê-se e escuta-se muitas frases como “abaixe o volume” ou “aumente o volume”, o que favorece o uso desses termos de forma equivocada. Assim, usaremos intensidade forte e fraca e frequência aguda e grave (ou alta e baixa). Em relação a duração, não

há tanto conflito, por isso usarei em alguns momentos a palavra ritmo e termos lento, devagar e rápido ou acelerado, para qualificar esse ritmo.

Os alunos foram solicitados a escolher um dos quatro aspectos sonoros para improvisar seus textos diversas vezes apenas variando-os. Esses quatro aspectos eram considerados “gatilhos” para dizer o texto, e a orientação era que a voz deveria seguir apenas o aspecto escolhido. Depois de trabalhar um aspecto, o aluno passava a improvisar o texto variando o aspecto seguinte, até que tivesse improvisado com variação dos quatro aspectos sonoros citados. É claro que como estavam improvisando, apesar do foco ser os aspectos sonoros, eles estavam livres na sala para empregar gestos e movimentar-se pelo espaço enquanto improvisavam, desde que a variação do texto fosse a partir do aspecto sonoro e não da movimentação ou gestualidade. A priori, o exercício foi feito individualmente, com todos os alunos falando o texto ao mesmo tempo, na sala de aula, e depois um aluno falando e os colegas escutando. Enquanto eles diziam seus textos de forma simultânea, eu andava pela sala e anotava determinadas impressões que serão discutidas em um tópico posterior.

Cada aluno deveria se observar e se perceber em relação a voz, corpo e pensamento, durante a atividade, e anotar suas percepções, questionamentos e sensações para as discussões e entrega do seu relatório. As anotações consistiam apenas em compartilhar as percepções e questionamentos sobre seu próprio trabalho em relação a voz, enquanto recursos vocais, corpo e pensamento.

Acredito que a escrita possibilita uma melhor organização das ideias, do que foi vivenciado e dos questionamentos e reflexões acerca dessa vivência. Ao escrever, o aluno também exercita a percepção de si e do outro. O fato de estarmos dentro de uma disciplina, na qual o aluno precisa ser avaliado e ter uma nota na instituição/concatenação das ideias, leva-me a crer que uma escrita sobre suas percepções é uma forma melhor de avaliar este aluno do que focar na performance vocal dele. Obviamente avaliar o aluno nada dialoga com o objetivo da pesquisa, mas compreender suas percepções, desafios e descobertas sim, e penso que a escrita pode auxiliar na minha percepção enquanto condutora desta prática proposta e deles enquanto indivíduos que experienciam determinada prática. Por isso esta escolha.

Assim, após a primeira prática, selecionei algumas questões, a partir de observações, com o intuito de fomentar as discussões dos alunos. As questões não precisavam ser respondidas diretamente. Era mais uma forma de fomentar reflexões,

questionamentos e percepções para a escrita dos alunos e para as discussões em sala de aula após a prática. As questões foram:

- Ao se focar em um aspecto consegue se manter nele ou um aspecto parece induzir outro?
- Percebe algum recurso vocal, como articulação, ressonância, velocidade de fala que também se altera quando determinado aspecto do som é trabalhado?
- É possível criar estados e sensações a partir dessa variação apenas na forma da voz, no aspecto do som escolhido?
- O que percebem em relação aos seus corpos e expressões faciais?
- É possível visualizar situações e lugares enquanto fala seu texto variando esses aspectos? Surge algum subtexto?
- Teve mais dificuldade em trabalhar algum aspecto específico?
- Seria ou não possível apropriar-se de algo do que experienciou na atividade para experimentar numa cena? Se sim, o quê?

No segundo encontro com esse tema o trabalho foi realizado em duplas. Um aluno solicitava do outro o aspecto a ser experienciado no texto e conduzia o colega, enquanto este dizia seu texto. Foi acordado que neste momento os alunos fariam papel ora de diretores, ao conduzir o colega, e ora de atores sendo dirigidos pelo colega. Neste caso, as perguntas para reflexões seriam enquanto aluno-diretor, em relação às percepções do colega e como aluno-ator, em relação a ser conduzido por outra pessoa.

Tanto no trabalho em dupla, como individual, o aluno tinha a possibilidade de, em um segundo momento, trabalhar os aspectos do som de forma combinada (ex: texto agudo e fraco, rápido e forte, etc).

A análise dessa experiência, bem como percepções e reflexões - minhas e dos alunos - serão comentadas em um tópico seguinte.

4.3 Texto e corporeidade

Nesse momento os alunos deveriam improvisar com o texto a partir de diferentes corporeidades, sendo orientados a sair da sua zona de conforto, criando corporeidades menos cotidianas, com maior tensão e vetores, em diferentes planos.

Inicialmente alguns alunos optaram por corporeidades em movimento, e como o intuito era deixar o aluno livre para improvisar, a partir das balizas pré-

definidas que eram seu texto decorado e o “gatilho corporal”, isso foi permitido. Porém, durante o exercício, tanto eu quanto os alunos não percebemos potência no que estava sendo feito e alguns movimentos pareciam simplesmente miméticos, automáticos, sem tónus, completamente não relacionados com a voz daquele momento no qual o texto era dito. Era como se não houvesse uma corporeidade, mas um gesto repetitivo e sem nenhuma intencionalidade. Alguns alunos ainda já apontavam que estavam se encaminhando para o momento seguinte da prática, criando situações e não corporeidades. Não observei um corpo com teatralidade naquele momento da improvisação. Quando uso o termo teatralidade, que é usado com diferentes significados em períodos distintos da história do teatro, refiro-me apenas a um corpo menos cotidiano, mais potente, com maior dilatação, mais expressivo, mais cênico.

Percebi então certa frustração, principalmente em mim. Acredito que devido a toda a minha história e formação em relação a arte e a voz, seja mais desafiador trabalhar as questões corporais como gatilhos do que as questões técnicas da voz ou de pensamento. Também acredito que por saber que o trabalho corporal não é tão presente na minha formação, já trago uma insegurança em relação a isso, antes que se mostre de fato como uma dificuldade. Apesar de não ser bailarina, não posso dizer que nunca tive um trabalho corporal. Joguei basquete dos 10 aos 22 anos e handebol dos 19 aos 22, durante a escola e a faculdade, e dancei dança de salão por alguns anos também. Já pratiquei algumas lutas por um curto período de tempo e nunca fui sedentária, até hoje pratico atividade física. É claro que não se compara a um bailarino, ou alguém que tenha uma formação corporal, como eu tenho em voz. Mas talvez o peso que me colocam e que eu mesmo vejo a respeito de ter uma formação vocal, e não corporal, interfere na forma e na segurança que abordo essas questões, comigo e com meus alunos.

Sempre comento que corpo é voz e voz é corpo, da relação direta das duas palavras e que a expressão da voz é totalmente relacionada à expressão do corpo e vice-versa. Diversos autores citados em capítulos anteriores reforçam estas afirmações, mas nesse momento percebi, enquanto condutora, que não conseguia relacionar as duas coisas e que os alunos também não. Então minhas afirmações pareciam um tanto incoerentes. Ao afirmar que voz é corpo e corpo é voz, como dizer que meu gatilho é a voz e não o corpo? A ideia nesta prática não era ter juízo de valor, caracterizando determinado exercício como bom ou ruim, mas acredito que esses

juízos já são tão cotidianos que me vi julgando aquele momento da prática como ruim. Nem sempre é simples praticar aquilo que defendemos na teoria e vi que para mim não foi. Volto a comentar aqui que apesar de considerar que voz é técnica, corpo e pensamento, ou seja, técnica e expressão ao mesmo tempo, ao longo desta prática dividimos didaticamente estes termos como gatilhos para as improvisações.

Refletindo mais sobre essa questão identifico que faltou clareza na instrução do improviso. Deveria ter informado com mais nitidez que o movimento era o ponto de partida para o texto improvisado, que o corpo era o ponto de partida e não que deviam buscar algum corpo para aquele texto. Conforme comentei no tópico anterior, sobre os aspectos vocais serem o ponto de partida do improviso naquele momento, mesmo que depois surgissem movimento, acho que nesse momento da prática não tive essa clareza ao conduzir. Talvez isso tenha colaborado para as questões apontadas.

Hoje penso que essas reflexões têm seu lado bom. Tomar consciência dessas dificuldades me motivam a trabalhar e me dedicar mais ao trabalho corporal, enquanto atriz e enquanto professora. Reconhecê-las pode ser um primeiro passo para superá-las, para estar aberta à transformação. Depois de minhas anotações, reflexões e discussões com o grupo percebi que mesmo naquele momento, aparentemente menos potente, havia relação direta no corpo e na voz, pois tanto a voz quanto o corpo estavam sem expressão, com um registro cotidiano. Então, de uma forma que não era a minha intenção, havia esta relação que eu tanto defendi.

Gostaria também de justificar o porquê apresento essa reflexão aqui, onde o objetivo é descrever a prática e não adiante, quando o objetivo é expor as reflexões dos alunos e minhas sobre a prática. Essa aparente questão metodológica se deve ao fato de que, uma vez que surgiram essas dificuldades e reflexões, paramos a prática e discutimos que o exercício não estava potente. Os alunos concordaram e optamos juntos por corporeidades um pouco mais estáticas, focando em um corpo com diferentes tensões, vetores e planos e apenas leves variações de movimento, caso acontecessem. No segundo grupo, já discutidas essas questões com o grupo anterior, a condução foi diferente, partindo direto desse segundo momento que descreverei agora.

Nessas improvisações com gatilhos corporais de tensões, vetores e planos, buscamos experimentar e observar tensões específicas em determinadas partes do corpo ao improvisar o texto. Essas questões serão discutidas mais adiante ao

comentar sobre as percepções - minhas e dos alunos - durante e após a prática. Da mesma forma que no momento anterior ao trabalhar aspectos do som, o trabalho de corporeidade também foi realizado sozinho, posteriormente em duplas com os alunos conduzindo e sendo conduzidos.

Após os exercícios, os alunos também receberam algumas questões que não precisavam ser respondidas diretamente, mas tinham o objetivo de fomentar a discussão, reflexão e escrita em relação ao trabalho de improvisação individual e em duplas:

- Quais foram as sensações percebidas?
- Surgiu algum estado ao dizer o texto? Alguma interpretação?
- O que surgiu ou não em relação a imagens pertinentes a determinado imaginário?
- O que percebeu na sua voz e no seu corpo? Quais as características vocais e corporais que mais chamaram a atenção?
- Ela estava relacionada com a corporeidade proposta? O corpo trazia uma determinada voz ou a voz já desenhava um determinado corpo?
- Quais as dificuldades percebidas nesse momento do exercício?

A análise dessa experiência, bem como percepções e reflexões - minhas e dos alunos - serão comentadas em um tópico mais adiante.

4.4 Texto e pensamento – subtexto e situação

Nesse momento, os alunos foram solicitados a improvisar seus textos, a partir de situações criadas para o que iriam falar. Deveriam criar diferentes situações e diferentes subtextos, enquanto improvisavam com os textos decorados.

Usaremos nesta pesquisa a definição de subtexto cunhada por Stanislavski e transcrita por Kusnet (1997), em seu livro “Ator e método”, como sendo “tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento do personagem antes, depois e durante as falas do texto”. Em seu livro, Kusnet discute e explora o método Stanislavski, e sugere o uso do termo “monólogo interior” no lugar de subtexto, termo já usado na União Soviética e há alguns anos no Brasil como sendo “o pensamento do personagem”, por se tratar de um termo mais claro e prático. Manteremos nessa pesquisa o nome subtexto, mais comumente usado no teatro, para tratar do pensamento do personagem.

Nesse momento da improvisação, cada aluno, ao criar uma situação, deveria se perguntar “quem”, “onde” e “por quê” dizia aquele texto. Os alunos experimentaram diversas possibilidades e depois escolheram em média três situações diferentes. Digo em média porque a orientação era criar três situações, mas devido ao tempo (vale lembrar que a prática deveria respeitar o tempo de aula) alguns alunos criaram apenas duas situações. A orientação foi: “não pense na voz, só em dizer o seu texto de acordo com a situação que criou”, com o intuito de o aluno não focar no recurso vocal para dizer seu texto, mas sim no subtexto e na situação que havia imaginado. Enquanto anteriormente o ponto de partida, para o improviso do texto, eram os aspectos do som e em seguida a corporeidade, agora o ponto de partida era o pensamento, a partir da situação criada. Desta forma, caso houvesse movimentação e gestualidade, estas podiam estar presentes desde que não fossem o gatilho para o improviso.

O corpo deveria estar conforme a condição imaginada. Por exemplo: se na situação criada, o aluno estava no sofá de casa falando aquele texto para alguém ao seu lado, ele deveria se posicionar corporalmente, de acordo com a situação que imaginara; se estivesse nervoso, andando pela rua, dizendo o texto, também deveria fazer o mesmo com o corpo no seu improviso. Cada aluno teve um tempo para elaborar e improvisar seus textos nas situações criadas e, em seguida, eles apresentavam as situações escolhidas, de forma alternada, e os colegas eram questionados sobre o que imaginaram, enquanto ouviam e assistiam ao improviso do aluno-ator. No encontro seguinte, os alunos fizeram o mesmo exercício, em dupla, no qual o aluno-diretor apresentava a situação, e o possível subtexto para o aluno-ator trabalhar, e depois se invertiam os papéis. Os alunos deveriam observar algumas questões:

- A situação criada pelos atores correspondia a situação percebida pelos colegas?
- Houve mudança na voz ou características vocais específicas usadas em cada situação escolhida?
- Houve mudanças corporais?
- Qual a diferença em dizer e escutar os textos, partindo desse enfoque do pensamento?
- Era possível identificar um subtexto naquele improviso?

Assim como nos momentos anteriores, não era necessário responder às questões diretamente, mas refletir e discutir sobre a prática individual e em duplas. Da mesma forma, as observações e reflexões - minhas e dos alunos - serão discutidas mais adiante, em outro tópico.

Por fim, gostaria de comentar sobre alguns termos usados nesta pesquisa. Ao falar de ação, objetivo (da ação), intenção, situação ou circunstâncias dadas, estou considerando as definições de Stanislavski (2012) em seu livro “A preparação do ator”. Kusnet (1997) e Gayotto (2002) também desenvolveram e elucidaram bem essas definições em suas obras. Assim, agir, com determinado objetivo e seguindo uma lógica nesta ação, compreendendo as circunstâncias e com uma intenção que está vinculada ao desejo e pensamento do ator, naquelas circunstâncias, fazem parte do trabalho do ator. Nesse momento, onde falo de pensamento, é importante compreender esses conceitos.

4.5 Observações e reflexões de uma professora, fonoaudióloga, atriz e pesquisadora

Trabalhar com os alunos, por meio do improviso, que determina balizas mas dá autonomia e liberdade, foi muito interessante. Na maior parte das vezes foi possível perceber essa liberdade e o interesse deles pelo que estavam pesquisando. De forma geral, surgiram reflexões e percepções sobre o repertório vocal e corporal dos alunos, bem como a descoberta de que é possível uma gama de situações e subtextos para um mesmo texto.

Ao longo da prática eles buscaram novas possibilidades nas próprias criações, no uso da voz, e saíram da sua “zona de conforto”. Foi interessante observar as diferenças entre as proposições dos colegas, pois enquanto algo podia parecer simples para um, era desafiador para o outro, e vice-versa.

Antes de expor as impressões dos alunos, e as minhas, ao longo da prática proposta, vou pontuar algumas diferenças gerais que identifiquei entre as duas turmas nas quais conduzi essa prática, visto que estavam em momentos diferentes em relação ao tempo de curso. A primeira turma era mais adiantada no curso os alunos cursavam o segundo semestre, enquanto a turma seguinte, cursava o primeiro semestre. Esta primeira turma já tinha estudado um semestre de aula de voz comigo (como professora); trabalhado jogo teatral, exercícios de improviso e prática de

exercícios vocais, em outro semestre. Também cursaram disciplina de improvisação teatral, corpo e interpretação, estando um pouco mais familiarizados no trabalho com o texto dramático. Destes alunos, percebi mais envolvimento e disponibilidade, no que diz respeito a não terem medo de propor algo diferente, não terem medo do ridículo e demonstrarem mais abertura para compartilhar as percepções e principalmente as angústias e dificuldades.

Na maior parte do tempo, percebia que o foco não estava na performance, no resultado, mas em abrir novas percepções e possibilidades. É claro que alguns alunos conversaram sobre a vergonha de experimentar algo diferente e “não se sair bem” na frente do outro, mas isso foi discutido de forma tranquila no grupo e, logo nos primeiros encontros, todos ficaram mais à vontade para praticarem coisas diferentes. Muitos alunos apresentaram dificuldades importantes ao dizer seu texto. Nos dois primeiros encontros foi possível perceber que alguns textos não estavam devidamente decorados, o que atrapalhou na liberdade do aluno em dizê-lo de tantas formas diferentes. Havia hesitações que, nitidamente, mostravam o ator interrompendo sua fala, fazendo uma pausa ou falando o texto de forma mais lenta, simplesmente para se recordar de uma parte. Apesar da turma conhecer conceitos como subtexto, situação e intenção, alguns pareciam declamar o texto de forma decorada, sem a menor consciência do que estavam dizendo. Outros compreendiam melhor o texto, ou ainda, mostravam maior consciência vocal e corporal, mas poderia afirmar que, de forma geral, a turma era bem iniciante com a prática apresentada.

O trabalho em duplas também foi muito proveitoso no que diz respeito a tirar o juízo de valor sobre o que o colega apresentava. Então, foi possível perceber que os alunos estavam dispostos - a conduzirem e serem conduzidos - de forma a sair de sua zona de conforto em relação a voz e ao corpo e experienciem possibilidades diferentes ao longo da prática.

A segunda turma realizou a mesma prática e identifiquei, enquanto condutora, as mesmas dificuldades da primeira turma e mais algumas questões que gostaria de apontar. Tanto na execução das atividades propostas, nas discussões posteriores e nos relatos, entregues mais tarde, que o aprofundamento foi diferente. De forma geral, os alunos pareciam esperar mais resultados ou diferenças objetivas nas suas vozes a partir da prática, e de forma mais urgente. Obviamente estes resultados nem sempre são observáveis, ou quando são, geralmente não aparecem nos três aspectos trabalhados (som, corpo e pensamento).

Como descreverei adiante, alguns alunos sentem-se mais mobilizados a partir da sonoridade; outros, a partir do pensamento e outros, do corpo. Isso, apesar de não ser um problema, pareceu frustrar a segunda turma, que era iniciante na formação teatral e vocal. Talvez os alunos iniciantes tenham ansiedade maior em ver resultados e perceber mudanças imediatas. Provavelmente tenham menos paciência, ou até menos interesse em se debruçar sobre uma experiência, que não tem como objetivo deixar a voz melhor ou pior. Sinto que houve mais dificuldade para compreender essas questões. Alguns alunos que não se percebiam mais expressivos, ao trabalhar determinado aspecto (som, corpo e pensamento), pré-julgavam a si, ou ao exercício, como menos potente. Talvez isso tenha interferido na disponibilidade para experimentar, sem esperar resultados específicos, o que era sempre reforçado por mim, enquanto condutora. Também senti falta da compreensão prévia de alguns conceitos trabalhados e de maior familiaridade com exercícios de improvisação.

Quem sabe fosse mais produtivo realizar a mesma prática mais tarde, com o grupo um pouco mais adiantado. Em contrapartida, diante de tantas percepções e reflexões de alguns alunos, também questiono esse pensamento. Cada um recebe e assimila as experiências de formas particulares, e em tempos diferentes. É impossível medir o quanto uma prática favorece mais um do que outro, e nem é esse o objetivo da pesquisa. De acordo com as discussões, podemos perceber algumas questões e inferir em algumas delas, mas no teatro é sempre perigoso generalizar e afirmar como se fossem grandes verdades. Acredito que algumas diferenças apontadas são comuns, e poderiam surgir nas turmas que estivessem no mesmo semestre do curso, pois cada uma tem seu perfil, coletividade, afinidade e disponibilidade. Cabe ao condutor perceber isso e balizar suas propostas, considerando as características de cada grupo. Na verdade, como já citado na apresentação do capítulo, não há aqui o objetivo de resultados vocais específicos, mas sim mobilizar a percepção e possibilidades vocais dos alunos, por meio de diferentes caminhos.

A fim de organizar melhor as ideias e reflexões, as minhas percepções e discussões com os alunos, de ambas as turmas, e as percepções deles compartilhadas comigo, serão expostas na ordem do que foi trabalhado: aspectos do som/ recursos vocais, corporeidade e pensamento, respectivamente, para então finalizar com comentários gerais sobre esta prática. Alguns depoimentos de alunos estarão disponíveis no Anexo B desta pesquisa.

4.5.1 Observações a partir dos aspectos sonoros

Trabalhar a voz, a partir dos aspectos sonoros, despertou nos grupos uma grande consciência do uso dos recursos vocais, ou do que costumo chamar de aspectos técnicos da voz. Controlar frequência, intensidade e velocidade da sua fala, e ainda criar timbres diferentes, não é algo tão simples. Muitos alunos, principalmente aqueles que nunca tiveram nenhuma formação vocal ou musical (aula de canto, tocar instrumentos musicais, musicalização infantil, aula de oratória ou locução, por exemplo), confundem esses aspectos. Quando pensavam que estavam falando seus textos de forma mais aguda, às vezes falavam-no em forte intensidade. A percepção da frequência (aguda ou grave) foi bem desafiadora, e alguns apenas conseguiram variar a frequência da voz ao serem conduzidos pelos colegas. Muitas vezes, o outro aluno que conduzia, monitorava a frequência vocal e apresentava um modelo de voz grave ou aguda para o conduzido. Durante as improvisações individuais, alguns destes alunos identificaram a dificuldade em relação a variação de frequência, mas nem sempre conseguiam monitorar se estavam falando mais agudo ou mais grave. Muitos alunos comentaram as dificuldades sobre a percepção do recurso vocal mobilizado e, gostaram da possibilidade do trabalho em dupla, para que o condutor os ajudassem a perceber a flexibilização de recursos vocais, que não notavam sozinhos. Alguns, em seus relatos, comentavam “quando o aluno X me alertou, entendi que estava só falando mais forte e não falando mais agudo, mas na hora que fiz sozinho acho que não percebi isso”.

Foi nítido notar que ao mobilizar um recurso vocal, naturalmente outros recursos também eram solicitados, mobilizados. Apontarei algumas relações mais comumente observadas.

Em relação a frequência, na medida em que os alunos falavam mais grave, falavam também mais devagar; enquanto que na medida em que falavam agudo, era comum que acelerassem o ritmo da fala. Também era comum observar as vozes graves, com intensidade mais forte, e os agudos, em fraca intensidade.

Sobre a duração, ao falar de forma muito lenta, a fala era mais monótona, ou seja, quase não havia variação de frequência, quase não havia modulação. Já ao falar em um ritmo mais acelerado, a variação de frequência era mais observada. Modulação está diretamente ligada a frequência da voz. Ao modular, o aluno varia a frequência vocal, ora em tons mais graves, ora em tons mais agudos. Portanto, a

diminuição do ritmo favoreceu a diminuição da modulação vocal e vice-versa. A modulação é um recurso técnico muito importante de ser trabalhado. Uma voz sem modulação é percebida como uma voz sem energia, triste ou ainda como uma voz desinteressante. De forma oposta, uma voz mais modulada é percebida como uma voz com mais sorriso e simpatia, com mais energia. Sabemos que no teatro ambas as vozes são possíveis e desejadas de acordo com a situação que se interpreta. Um ator ou um aluno - que consegue perceber e modificar padrões de modulação - pode usar isso como mais um recurso na sua interpretação. De forma alguma diria que um recurso puramente técnico “basta” para um ator, mas é preciso reconhecer que pode ser mais um recurso dentro do seu repertório de atuação.

No quesito intensidade, geralmente quando falavam forte, a fala era mais devagar e quando falavam fraco, a fala era mais rápida. Ainda em relação a intensidade, vi nesta prática uma questão técnica da voz que, com grande frequência, observo nos meus alunos de locução, dublagem e teatro: a questão da articulação. Parece existir uma relação quase que direta entre articulação e intensidade. Quando os alunos falavam o texto mais fraco no seu improviso, geralmente se perdia amplitude articulatória e, na medida que a intensidade aumentava, a articulação também aumentava.

Quando conduzo exercícios articulatórios, buscando amplitude e agilidade na articulação, é comum que eu diga: “não gritem, só articulem”. Ao observar grupos de teatro se aquecendo, também percebo que muitas vezes parecem gritar e não falar, no momento em que realizam exercícios articulatórios. A fonoaudiologia nos mostra que, do ponto de vista físico, a voz é o som produzido pelas pregas vocais, modificado pelas cavidades de ressonância, que por sua vez moldam e projetam esse som no espaço (BEHLAU, 2001). Uma vez que as estruturas articulatórias (lábios, cavidade da boca, dentes, língua, faringe, palato, entre outras) se situam nas cavidades de ressonância da voz, alterações articulatórias implicam na projeção desse som no espaço.

É comum, portanto, ao treinar e aprimorar questões articulatórias, a fala parecer mais clara e projetada. Mas o contrário não é verdadeiro. Se eu aumentar a intensidade da voz, não necessariamente terei uma voz mais articulada. Muitas vezes posso usar esforço vocal, apresentar uma qualidade vocal gritada e tensa, que não é o mesmo do que projetada, e não conseguir trabalhar as questões articulatórias. Portanto, não há a menor necessidade de falar forte durante os exercícios

articulatórios. Se a articulação estiver ampla, a ressonância é favorecida e o som amplificado. Mesmo assim muitos insistem em realizar exercícios articulatórios, em forte intensidade, colocando em risco o seu aparelho fonador.

É importante o aluno perceber que é possível - e saudável - separar uma fala forte de uma fala articulada. Treinar uma articulação exagerada, em fraca intensidade, pode ser um bom caminho para isso. O preparador vocal deve se atentar a estas questões, para não colaborar com um abuso vocal desnecessário por parte do aluno. Por ser tratar de um momento de improviso, não interferei quando observei essas questões e não era esse o objetivo, mas nas discussões comentamos esses fatores. Em relação ao timbre, foi o aspecto, aparentemente, mais desafiador para se improvisar e o qual mais demandou o uso dos outros aspectos do som de modo combinados e mobilização de diversos ajustes vocais. Ao mesmo tempo, foi o aspecto que mais mostrou a presença de pensamento, corporeidades e situações que completavam essa qualidade sonora do texto. Também foi possível observar alguns apontamentos de personagens tipificados, que diziam os textos. Ao considerar que a definição de timbre é a qualidade sonora que distingue dois sons da mesma frequência, esta é uma observação esperada. Esse é o aspecto do som mais subjetivo de ser percebido e, em um primeiro momento, talvez o mais difícil de ser produzido pela dificuldade de sua percepção, uma vez que cada indivíduo já tem naturalmente um timbre vocal, pelo simples fato de sermos diferentes um dos outros, em relação a anatomia e cavidades de ressonância.

Modificações mais exageradas de timbre são igualmente desafiantes, no entanto é importante perceber que se mudarmos um simples padrão articulatório, já criamos uma variação de timbre imediatamente. Darei dois exemplos a seguir, um timbre com modificação simples de realizar, e mais sutil de ser percebido; e um mais fácil de ser percebido, e um pouco mais complexo na sua realização.

Ao vocalizar a vogal “I” em determinada frequência, sem variá-la, com a boca em forma de sorriso e, aos poucos, sem modificar a frequência da vogal que está sendo emitida, transitar para a vogal “U”, na qual a boca está em forma de bico, perceberá uma mudança no timbre desse som. A frequência é a mesma e o som parece outro. O “I” parece mais agudo do que o “U”, não pela variação de frequência, mas pelo timbre ser outro, pois o ajuste diferente das cavidades de ressonância, nas duas vogais, interfere na amplificação ou amortecimento dos sons. Portanto, ao dizer

um texto sorrindo e o mesmo texto com um bico, controlando para não variar a frequência da voz, o que não é tão simples, você tem dois timbres diferentes.

No segundo exemplo, podemos pensar em um timbre mais modificado, mais caricato. Quando bocejamos durante a fala, acontece uma grande modificação no timbre do som da voz, possível de ser usada para um personagem mais caricato, por exemplo. Nessa situação, há uma combinação de mudanças nas cavidades de ressonância: o palato mole se eleva, a faringe se expande e a laringe abaixa, ampliando todo o espaço dessa cavidade ressonantal. A sensação imediata é que estamos falando mais grave, mas se mantivermos a mesma frequência na fala, é possível falar um texto todo com um timbre bem específico, caricato, com o qual podemos até associar um temperamento. Aí vai da imaginação de quem improvisa. Em um instrumento musical, por exemplo, a diferenciação do timbre leva em consideração vários fatores, como o material que é constituído o instrumento, a forma da caixa de ressonância e a força utilizada para produzir o som. Se você ouve a nota “dó” em uma flauta e, em um piano, o som é diferente, o timbre é diferente.

Na maior parte das vezes os alunos só percebiam estar improvisando com um timbre diferente quando faziam vozes mais caricatas. Nesta hora era fácil perceber que estavam mobilizando quase todos os aspectos sonoros trabalhados, e modificando as cavidades de ressonância. Então era comum observar um aluno falar seu texto, com uma voz bem mais aguda ou grave do que a sua voz natural, com uma nasalidade exagerada e em intensidade mais forte, por exemplo. Nesses momentos, um outro timbre ficava evidente. Mas se a variação fosse leve, em relação a sua voz natural, nem sempre identificava que ali havia uma modificação de timbre. Esses timbres, bem diferentes das vozes naturais, geralmente davam um tom de comicidade aos textos improvisados, mesmo naqueles que nada tinham de cômico. Um ponto interessante dos timbres exagerados, e vozes mais caricatas, foi a percepção dos alunos de que conseguiam criar várias vozes diferentes das deles. Muitos afirmavam no início do semestre que não conseguiam variar a voz, e nesse momento era como se descobrissem que tinham muitas vozes. No entanto, se a modificação não acontecia de forma exagerada, eles não identificavam como um timbre diferente. Associo isso a dificuldade que muitos têm em compreender o conceito de timbre como um todo e, principalmente, em perceber isso na própria voz.

Outro ponto que me chamou atenção a respeito do timbre, quando comparado aos outros aspectos do som, é que em duplas foi o recurso menos usado

para improvisar. Talvez pela dificuldade, pelo medo de fazer algo muito tipificado, ou ainda pela dificuldade em perceber e conduzir modificações nos ajustes ressonantes e articulatórios, em si e no outro. Acredito que o timbre é um aspecto no qual seria interessante ter me debruçado por mais tempo, para improvisar a partir dele, pela dificuldade dos alunos em compreendê-lo e pela riqueza de corporeidades e imaginários acessados, quando o improviso acontecia. Também pode ser um bom caminho para o aluno melhorar a percepção vocal e aprender a manipular recursos vocais diferentes; controlá-los ou variá-los, na criação de determinado timbre, e perceber o que faz com diferentes recursos vocais e com a própria voz, quando cria determinado timbre. Identificar e compreender o que faz pode ser uma ótima forma de trabalhar consciência e técnica vocal. Mesmo com pouco tempo destinado a este trabalho específico, os alunos também identificaram a presença de estados e corporeidades. Eles apontaram que esse aspecto do som auxiliou em perceber, na prática, o uso de diversos recursos vocais combinados ao dizerem um texto. Isso era algo já comentado em aulas anteriores, mas nem sempre identificado pelos alunos.

É comum que o aluno comece variando o aspecto que lhe é mais perceptível. Durante o trabalho individual, observei que alguns se detinham mais tempo no aspecto que lhe pareciam mais simples de ser modificado. E nesse aspecto, aparentemente mais simples, o ator conseguia nomear melhor os estados que atingia, visualizar imaginários, criar corporeidades e pensamentos que acompanhassem essa nova voz. Ao ser conduzido, por mim e junto ao grupo todo, para variação de outro aspecto que não lhe fosse tão familiar, demonstrava-se menos expressivo, mais travado ou hesitante em propor algo no seu improviso; parecia “menos criativo”, “menos envolvido”, sem propor corporeidades e intencionalidades no seu texto.

Nesse sentido, o trabalho em duplas foi transformador. Um momento no qual o aluno-diretor problematizava o aluno-ator a mobilizar recursos vocais, cuja dificuldade de mobilizar ou perceber a variação era maior. Foi o período no qual mais percebi, no olhar de cada aluno, a descoberta de vozes carregadas de imaginário, intencionalidades que não pareciam saber que tinham. Em duplas os alunos se percebiam mais facilmente, pois ao seu lado estava, além de um condutor, uma testemunha que permitia a ele compartilhar percepções. Muitas vezes os alunos tinham mais facilidade de propor coisas diferentes para seus colegas do que para si.

Eu, no meu trabalho como atriz, tenho a mesma sensação. Muitas vezes tenho mais ideias para os outros, ou para a cena, do que durante o meu próprio

improviso, ou criação. Isso pode ser decorrente de uma série de fatores. Reflito, por exemplo, sobre a percepção de si e do outro. Às vezes é mais fácil perceber o outro do que a mim, na cena; talvez devido até a falta de consciência corporal, que pode me deixar menos perceptiva. Pode ser também uma questão de insegurança em sugerir algo, em acreditar no que estou propondo, em não ter juízo de valor do que se oferece, em pensar menos no resultado e mais em um exercício criativo, e em não pensar no julgamento dos outros. O fato de ser professora também pode interferir nisso, acostuma-se a conduzir, a olhar o todo. É preciso, no meu trabalho como atriz, olhar menos o todo, já que há um diretor, especialmente, voltado para isso. Enfim, acredito que essas questões podem fazer parte do processo de amadurecimento do ator. Ele aumenta a percepção de si, da cena e do jogo, confia, propõe e arrisca mais em suas propostas, na medida em que cria e joga com seus pares e, em que cria um ambiente próprio para esse jogo. É importante o cuidado e respeito com esse ambiente, que incentive a criação. Percebo isso no meu grupo, ao longo de diferentes processos criativos que passamos, e também na sala de aula, onde preciso me esforçar para tornar o ambiente propício e diria, de alguma forma, “protegido” para a criação.

Ainda em relação ao trabalho em dupla, observei que ao serem conduzidos, muitos alunos modificaram a pontuação inicial que marcaram ao decorarem o texto, trazendo mais naturalidade e nuances a ele. As sentenças foram ditas de outra forma, com outras pausas, outra qualidade e intencionalidade, que o condutor contribuiu para surgir. Na medida em que um aluno apresentava familiaridade, ou dificuldade, no uso de diferentes recursos vocais, seu condutor contribuía para que algo novo fosse encontrado e experimentado. Ser conduzido por um “igual”, um outro aluno que não tinha a formação em voz ou experiência com algum trabalho vocal, pareceu deixá-los mais à vontade, para conduzir e serem conduzidos. Os alunos comentaram que “o medo do ridículo” interferiu no trabalho em dupla, no primeiro momento, mas que estar com outro aluno, improvisando e não sozinho, diante do professor, foi mais fácil e colaborou para diminuir o nervosismo ou a insegurança.

O trabalho em dupla possibilitou uma escuta ativa. Os alunos percebiam, uns nos outros, vozes que não tinham escutado, que não sabiam que tinham, estados e corporeidades outras, e tudo era possível, genuinamente. Percebiam no outro, pela escuta e observação, questões vocais que não notavam em si, ou que tentaram experimentar sozinhos e não conseguiam, mas em duplas se estimularam e

conseguiram. Ao escutarem o colega, que conduzia e assistia a tudo, muitos alunos se mostraram mais disponíveis em explorar novas possibilidades nos exercícios seguintes de corporeidade e pensamento/ situações, que serão comentados posteriormente.

Nos quatro aspectos trabalhados foi possível observar diferentes tensões corporais, gestualidades e corporeidades que “acompanhavam” uma voz mais fraca, forte, aguda, grave, rápida, lenta, caricata ou comum. Mesmo considerando que o foco nesse momento era iniciar o texto, a partir da mudança do aspecto sonoro, alguns alunos não desassociavam isso do corpo e do pensamento, o que na minha opinião é muito bom e reforça a ideia de que a voz não pode ser trabalhada de maneira desassociada ao corpo e pensamento, às questões expressivas.

O uso de um recurso vocal por si só muitas vezes gera intencionalidades e corporeidades. Poderia dizer que “a forma”, “a técnica” solicitam, ou ainda necessitam da expressividade. Em contrapartida, muitos alunos também relataram, nos seus depoimentos ou nas discussões, dificuldades em associar a voz modificada, a uma determinada corporeidade. Estes mesmos alunos comentaram que tinham dificuldades em trazer corporeidades nas aulas de corpo, de improviso e interpretação, mas se mostraram preocupados e movidos em focar no trabalho de relacionar corpo e voz.

Acredito que independente de resultados, os alunos, por meio do improviso com os aspectos sonoros, tomaram certa consciência de seus corpos e vozes. Ao longo dos improvisos foram observadas corporeidades marcantes e intencionalidades claras nos textos de alguns, mesmo que o “gatilho” para o improviso fosse apenas os aspectos do som. Já para outros, foi possível observar um texto sendo dito com variações de recursos vocais, mas sem estar preenchido de pensamento ou intencionalidade. Diria ainda que a voz não preenchida de intencionalidade ou estado era mais comum no improviso daqueles alunos que cantavam, ou tinham maior domínio vocal.

Ao escutar o texto, percebia apenas um controle e virtuosismo da voz, que “respondia” aos mais diversos aspectos, que tinham sido escolhidos para serem variados. Alguns alunos musicistas comentaram isso também. Havia sido menos motivador trabalhar os recursos vocais, do que os aspectos seguintes de corpo e pensamento, por se sentirem menos criativos, e sim, apenas manipulando um recurso. A percepção era inicialmente de atores sem intencionalidades, sem imaginário,

executando algo e apenas mobilizando diferentes musculaturas do seu aparelho fonador. O interessante é que mesmo alguns, desses alunos, foram percebidos de forma diferente pelos seus colegas, em determinados momentos. Os colegas facilmente associaram temperamento, subtexto e intencionalidades naquele improviso, ao escutá-los. Isso foi discutido de modo positivo no grupo, considerando que a forma por si, poderia, naquele momento, ser interessante e ser um ponto de descoberta, o improviso traz tal recurso. Isso não significa que a forma, sozinha, seria levada para a cena, mas tinha sim, impacto no outro.

Mais um ponto positivo é que o aluno que mobilizava os recursos vocais de forma mais consciente, talvez conseguisse retomar com mais facilidade a voz criada no improviso, quando quisesse usá-la na sua criação, por exemplo. Muitos alunos que tinham descoberto novas possibilidades vocais, durante o improviso com o timbre, por exemplo, tiveram dificuldades em retomá-las, por fazerem isso de forma intuitiva, ou associada a um estado que não retomavam depois com facilidade, sem perceber quais aspectos sonoros ou recursos vocais tinham mobilizado. Portanto, esse improviso propiciou um trabalho mais criativo para alguns e mais técnico para outros, mas de alguma forma todos pareceram refletir sobre o uso de recursos vocais para a criação. Aguilar (2008) relata em sua pesquisa uma entrevista com o ator Carlos Simioni:

“Para Simioni, o ator funciona não só com inspiração e intuição, ele precisa de caminhos técnicos que o ajudem a canalizar sua intuição e suas inspirações. No momento da criação ele deve estar preparado para se familiarizar com o que vier, sejam movimentos, sejam vozes” (Aguilar, 2008, p. 35).

Assim, o domínio técnico apontado acima, pode facilitar o reconhecimento de recursos vocais que surgiram de forma poética e potente em uma determinada improvisação. Uma vez reconhecidos, é mais fácil para o ator retomá-los em momentos seguintes. Ele realiza as escolhas pela sua intuição, mas sua consciência vocal, ou “técnica”, no que entendemos por esse termo até agora, o ajuda a compreender e retomar suas escolhas em outros momentos do processo criativo.

Combinar diferentes aspectos do som no improviso, acredito, foi uma possibilidade de aprendizado técnico-expressivo. Por meio de variações de frequência, intensidade, ritmo e timbre, eles mobilizaram recursos vocais, abrindo possibilidades expressivas. É nítida a associação da técnica e expressão. Alguns

alunos acharam ótimo improvisar com os aspectos do som e perceber os recursos vocais utilizados. Para outros, não foi prazeroso, mas mesmo àqueles que não se identificaram com este “caminho”, reconheceram que “era um caminho”. Perceber os recursos vocais na própria voz, ou na voz do outro, é importante para o desenvolvimento da consciência e da flexibilidade da voz. Reconhecer a possibilidade de mobilizar recursos vocais, só aumenta o repertório vocal de cada aluno. Esses recursos ficam à disposição da sua criação e demanda. Muitos comentaram que, experimentar esses recursos vocais, melhorou a percepção vocal e que em outras aulas buscaram retomar o uso de diferentes recursos vocais para interpretação de uma cena ou texto. Também comentaram que alguns exercícios vocais, mais difíceis de execução ou compreensão, se esclareceram com o improviso, o que sugere improvisação como aliada para consolidar o uso consciente de recursos vocais.

Muitas vezes de forma intuitiva, os alunos treinaram o controle da modulação, cadência de fala, graves e agudos, projeção da voz, durante o improviso. Alguns comentaram: “nossa, eu consigo projetar minha voz que quase sempre é fraca”, ou questões parecidas, nas quais manipulavam recursos vocais que desconheciam ter. Não afirmo que houve um milagre e os alunos passaram a ter um excelente controle de suas vozes, mas certamente descobriram e perceberam questões sobre elas, nesses encontros. Talvez um segundo passo, que a prática constante de exercícios como esses pode colaborar, é que os alunos aprendam a usar de forma mais consciente esses recursos e qualidades vocais na criação.

4.5.2 Observações a partir da corporeidade

Quando passei a trabalhar a improvisação, a partir do “gatilho” das corporeidades, a prática foi mais desafiadora pelas questões já apontadas, na descrição da estratégia. Em relação às percepções, também identifiquei essa dificuldade nos alunos e eles comentaram o mesmo durante as discussões e relatos, principalmente no grupo menos experiente. Talvez as dificuldades também sejam consequência de um trabalho corporal ainda não consolidado, pouca percepção do próprio corpo e do corpo do colega e é claro, possível falta de clareza na condução deste momento do improviso.

Começarei o relato das percepções desse momento, refletindo sobre as minhas dificuldades, enquanto condutora, para depois falar sobre outras percepções

mais positivas. Acredito que tive certa dificuldade na clareza da minha instrução. Apesar de comentar sobre os vetores, planos, e tensões, de conduzir o exercício de forma livre, na qual os alunos podiam ou não improvisar, a partir de uma tensão específica em determinada parte do corpo, penso que talvez não tenha deixado claro que a busca de uma corporeidade diferente - com teatralidade - deveria ser o gatilho inicial do improviso com o texto. O foco era improvisar, a partir do corpo, e não “achar um corpo para o texto”.

Considerando que estava em um ambiente com alunos em formação, talvez fosse mais interessante ter definido que todos improvisariam em diferentes planos, vetores e tensões variadas e, em seguida, todos também improvisariam, a partir da tensão em determinada parte do corpo. Assim, poderíamos observar as duas balizas para o improviso, discutir a respeito e talvez a informação ficasse mais clara para o grupo. Questionei sobre a minha leitura a respeito das transformações das corporeidades, para ver se isso também poderia ter sido uma dificuldade. Acredito que foi mais fácil ler as transformações apresentadas, do que listar e direcionar modificações de estruturas que acionassem uma nova corporeidade.

Quando penso no termo corporeidade, me refiro ao aspecto físico que demonstre intencionalidade no corpo, presença. Um corpo, em diferentes planos, pode gerar diferentes vetores e tensões que favoreçam uma fisicalidade preenchida de intenção. Quando isso não acontece, não há corporeidade, intencionalidade e o corpo não afeta o espaço ou o outro.

Uma vez pontuadas as dificuldades, me debruçarei às outras percepções. Em relação a metodologia nesse momento do trabalho, foi proposto que os alunos improvisassem a partir de corporeidades menos cotidianas, diferentes tensões, vetores e planos. Como comentado, eles também tinham a possibilidade de experimentar tensões, em partes específicas do corpo durante o exercício.

Tanto nas discussões com o grupo, após a prática, quanto nos relatórios escritos, os alunos comentaram que trabalhar com a tensão de musculaturas específicas do corpo, durante a improvisação, foi o momento que mais possibilitou o surgimento de diferentes corporeidades, preenchidas de imagens e intencionalidades. Também nesse momento, os textos que anteriormente se apresentavam sempre do mesmo modo por alguns alunos, com as mesmas pausas, ênfases, modulação e cadência, pareciam estar sendo ditos de uma forma diferente e mais potente. Possivelmente, ao tensionar uma parte do corpo, de forma mais específica, surgia um

corpo mais teatral e menos cotidiano. E essa mesma característica pode também ser percebida na voz, nas diferentes pausas, ritmo e inflexão das palavras, ao improvisar o texto.

Alunos que não trabalharam tensões em musculaturas específicas do corpo, mas um corpo inteiro mais ou menos tenso, com diferentes vetores e planos também apontaram questões parecidas, mas nem todos referiram facilidade em acessar imagens e intenções a partir do corpo, como observado na outra estratégia.

Em relação a variação corporal, nos diferentes planos, imaginei que elas pudessem criar diferentes vetores e tensões corporais, e quem sabe, possibilitar a criação de uma nova corporeidade, mas observei que isso não é uma relação causal. Em alguns casos não foi uma mudança potente para os alunos. Improvisar em plano alto, médio e baixo poderia possibilitar a criação de novas corporeidades, mas no entanto, alguns alunos pareciam apenas emitir seu texto ou em pé, ou com as pernas flexionadas para trabalhar um plano médio, ou ainda apenas sentados no chão, por exemplo. Isso, feito de maneira isolada, não possibilitava nenhuma descoberta, nenhuma experiência ao aluno.

Variar o plano não significava propor uma corporeidade diferente, modificar um padrão corporal que algum aluno sempre trazia. Ele mantinha seu padrão corporal em pé, sentado ou deitado e isso ocorria com a voz, nada surgia entre um plano e outro. Havia apenas uma forma. Quando isso aconteceu, observei uma certa frustração inicial nos alunos, mas quando perceberam, orientados por mim ou pelos colegas, que estavam na mesma corporeidade, mas em planos diferentes, buscaram mudar tónus, tensões e vetores corporais. A partir daí, algumas mudanças começaram a aparecer. A variação do plano passou a ser um facilitador para a criação de diferentes vetores, tensões e corporeidades. Quando o corpo foi outro, a voz foi outra: surgiram novas possibilidades no texto, as intenções e pensamentos foram mais claros - para mim e para os colegas. A voz estava associada às novas imagens que surgiam através da corporeidade proposta. A dificuldade de mudança de planos - e não de corporeidade - foi percebida principalmente nos alunos, sem nenhum trabalho corporal prévio.

Esse momento tornou mais claro a percepção da forma preenchida ou não de uma intencionalidade, afetando ou não o outro. A voz imediatamente acompanhava as novas corporeidades, por meio de variação de pausas, ênfases, mudanças de

frequência, intensidade e ritmo do texto. Do mesmo modo, nas formas sem intencionalidades, a voz também era sem intencionalidade, no texto improvisado.

Apesar das dificuldades percebidas, tanto por mim quanto pelos alunos, esse foi o momento no qual mais identifiquei a necessidade do ator em trabalhar questões corporais, buscar corporeidades mais teatrais e perceber o quanto a qualidade corporal se relaciona com a qualidade vocal. Os alunos perceberam quando aqueles colegas, que diziam o texto sempre da mesma forma, conseguiram outra voz, mais potente, articulada ou projetada, a partir de uma corporeidade diferente dos seus corpos cotidianos.

A relação corpo-voz é sempre comentada e parece óbvia, mas na prática não é algo tão simples de observar e realizar: é comum ver alunos e atores, com vozes expressivas e corpos sem teatralidade, ou corpos bem expressivos e vozes que não “acompanham” esses corpos. Observo isso nos alunos, em mim e nos meus colegas de grupo de teatro. Somos chamados a atenção por, eventualmente, trazermos teatralidade só para o corpo e, às vezes só para as vozes. Sempre se fala sobre voz e corpo como uma unidade, mas nem sempre é fácil conquistar isso no fazer teatral.

Pude perceber mudanças em alguns alunos, não só nas aulas de voz, mas nas aulas de interpretação e improvisação que acompanhei na escola, durante o semestre. Da mesma forma, alguns alunos também pontuaram nas discussões, ou em relatórios, que perceberam o quanto modificaram sua voz a partir do corpo, e isso trouxe mais motivação para se dedicarem ao trabalho corporal nesta, e em outras disciplinas do curso.

Alguns alunos, mesmo sendo solicitados a improvisar, a partir da corporeidade escolhida, pareciam mobilizar mais os recursos vocais do que os corporais, como gatilho para o improvisado. Talvez se não tivessem realizado o trabalho com os recursos vocais anteriormente, isso não tivesse acontecido. A falta de consciência corporal também mostra ser um fator importante para isso, pois sem ela, é possível que, de maneira inconsciente, fosse acessado os recursos vocais como gatilho, como se fossem um caminho “mais fácil” para eles.

Em oposição a isso, gostaria de compartilhar dois fatos que me surpreenderam bastante, e de forma muito positiva. Há muito tempo eu identificava em dois alunos, mais do que nos outros, a necessidade de trabalhar a flexibilidade da voz em todos os sentidos, sobre o uso de recursos vocais (falar o texto fraco, forte, rápido, devagar) e em relação às questões expressivas, pois mesmo que a primeira

frase fosse dita com alguma proposta diferente, eles não conseguiam propor uma intencionalidade diferente para o texto. A sensação é que visualizavam sempre as mesmas imagens, mantinham o mesmo subtexto e o mesmo tônus corporal, enquanto improvisavam o texto, desde o início do trabalho. Era como se soubessem que o melhor era dizer o texto daquele jeito, e que não havia outra forma de improvisar, muito menos compreender o conteúdo. Foi exatamente com o “gatilho” das corporeidades que eles encontraram novas opções para dizer o texto, enquanto improvisavam. Foi muito positivo isso acontecer no grupo. Todos perceberam e comentaram - para os dois alunos - o quanto o texto tinha surgido de uma forma diferente, com outra intencionalidade. Os alunos se sentiram recompensados e nesse momento ficou evidente para mim, que os improvisos estavam aumentando a percepção e consciência vocal de todos os alunos, não só daqueles que estavam “mostrando” vozes mais flexíveis.

Durante o trabalho corporal, em duplas, era como se os alunos-atores fossem “moldados” pelos alunos-diretores, em uma corporeidade específica para dizerem seus textos. Esse termo parece um pouco limitante em um primeiro momento, mas quando pensamos no significado da palavra “moldar”, pode ser interessante. O metal que se molda, por exemplo, é flexível e se “encaixa” em diferentes moldes. Paralelamente, o ator que é “moldado” pelo colega durante o improviso, flexibiliza a sua voz e seu corpo a partir do outro. Através de diferentes moldes ele acessa diferentes possibilidades, é livre para isso, pois joga em todos os moldes. Desde quando comecei a estudar teatro, meus professores diziam que teatro é o “jogo do sim”. Eu deveria dizer sim ao jogo que meus colegas propunham. E relaciono isso com a questão dos diferentes moldes. Posso dizer sim para as possibilidades de criar, em diversos moldes. Isso não limita, amplia. Nos “moldes” dos meus colegas posso acessar um imaginário diferente do meu, ampliando meu imaginário. Ressalto que imaginário é entendido aqui a partir da definição de Durand (1998, p.06), já discutida no capítulo de improvisação como “o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Portanto, ao usar o termo “moldado”, me refiro a um ator disponível para criar, a partir de diferentes propostas, e não restrito apenas a uma corporeidade, que lhe é mais confortável. Esse foi um momento muito rico, pois observei que aluno-diretor e aluno-ator estavam criando juntos, estavam se apropriando do texto, do corpo e do imaginário um do outro, para propor novas possibilidades a este corpo e a este texto.

Outro ponto perceptível entre os colegas, foi a escuta. Era facilmente observável duplas que mostravam essa escuta ao longo de todo improviso, e duplas que não conseguiram criar uma escuta entre si. Alguns alunos ainda apontaram a vergonha de improvisar diante dos colegas, e acredito que isso possa ser uma influência para falta de escuta. Ao mesmo tempo percebi menor interferência dessas questões durante o momento do improviso na maioria deles, provavelmente, por já estarem improvisando em duplas pela segunda vez.

Essa questão da escuta, de se moldarem e de criarem juntos, relaciona-se com a prática de alguns jogos teatrais de Viola Spolin. No jogo “dublagem”, por exemplo, os alunos, a partir da voz do outro e da intencionalidade proposta, criam a corporeidade. Em outro momento, a partir da corporeidade proposta criam a voz e o subtexto. E assim os atores jogam até que em um momento não se percebe quem propõe o quê, pois os dois estão criando. No “Campo de visão”, outro exercício improvisacional também já citado nesta pesquisa, acontece o mesmo. A voz surge a partir de outro corpo improvisando, com determinado imaginário, ou um corpo se cria a partir da escuta de um texto, de uma voz preenchida de determinada intencionalidade. Não importa quem inicia, quem lidera, mas o que surge enquanto coletividade, e o quão perceptivos se tornam as vozes e os corpos, enquanto improvisam coletivamente.

Portanto, quando as duplas se escutavam, as vozes eram facilmente modificadas, juntamente com a intencionalidade do texto e diretamente ligada a nova corporeidade proposta. Os alunos comentaram o quanto de estados e subtextos foram criados, a partir de um corpo que estava apenas em uma posição sustentada, mas preenchido de imagens de determinado imaginário e intencionalidades.

4.5.3 Observações a partir do pensamento

Finalmente, iniciaram as improvisações dos textos, a partir do “gatilho” pensamento. No momento em que os alunos falavam o texto, a partir das três situações que escolheram, depois de experimentarem diversas situações durante o exercício individual, pedi que os colegas escutassem o improviso de olhos fechados e imaginassem a situação na qual o texto era dito. O intuito era não se contaminar com possíveis gestualidades, observadas durante os improvisos, na hora de comentarem sobre o que escutaram.

Todos os alunos perceberam a diferença entre escutar um texto - apenas decorado e declamado - sem nenhum subtexto, e escutar uma voz que vinha preenchida de intencionalidade, de pensamento. Muitos comentaram que estavam realizando o exercício com subtexto, nas aulas de interpretação e durante as aulas de montagem de peça, ou exercício cênico. Esses comentários surgiram tanto na turma mais nova quanto na antiga, o que me trouxe profundo contentamento, pois quando realizo alguma prática vocal com os alunos, espero que possam relacionar essa prática com outras disciplinas, e com o seu cotidiano de trabalho, enquanto atores.

Os alunos descreveram muitas histórias, a partir dos textos que ouviam. Algumas se encaixavam perfeitamente, outras nem tanto, mas sempre que a situação estava criada, pelo menos uma percepção do estado geral, em que esse ator dizia o texto, era percebida; um pensamento que apoiava a forma da qual o texto era dito, abrindo uma gama de possibilidades imaginativas. É importante dizer que, apesar de cada aluno ter um texto dramático, eles não deveriam dizer o texto como se estivessem em uma cena fechada, que a dramaturgia original propunha. Aquele texto poderia fazer parte de diversas cenas diferentes, com situações e personagens diferentes provindos do imaginário de cada aluno. Nesses encontros percebi que os alunos já estavam mais à vontade, com os improvisos e com os comentários dos colegas. Então os exercícios pareciam fluir com mais facilidade. Em contrapartida, quando não identificavam subtexto ou intencionalidade na voz, logo comentavam isso e perguntavam o que o colega estava pensando. Muitas vezes, os próprios alunos que improvisavam comentaram que os momentos nos quais a voz parecia sem intenção, eram momentos onde estavam concentrados, ou estavam tentando lembrar do texto, ou ainda estavam julgando a situação que havia sido criada como uma cena estranha e não estavam conseguindo improvisar a partir daquela proposta.

Outra questão interessante foi que alguns alunos, mesmo mudando as respostas das perguntas “quem, onde e por que”, criaram situações muito parecidas entre si, e isso também foi facilmente identificado pelo grupo. Então discutimos sobre a dificuldade em achar possibilidades diferentes para um mesmo texto. A compreensão, muitas vezes superficial, de um texto faz com que o falemos sempre da mesma forma, nos deixando “presos”. Há também alguns textos, específicos, que parecem mais “fechados” em relação a uma situação, dificultando a proposta de situações diferentes, enquanto outros permitem improvisar com as mais diversas intencionalidades, sem perder a sua “verdade”.

Uma questão percebida por mim, e apontada também por todos os alunos, foi o quanto as vozes saíram com mais naturalidade nesse momento dos improvisos e o quanto as pausas, na maioria das vezes eram preenchidas de pensamento, e não pausas que delatassem um possível esquecimento do texto. A variação do ritmo do texto também aconteceu de forma natural. A maioria parecia estar conversando, e não declamando um texto. Em certos momentos surgiram interjeições ou “cacos” nesse texto, quase como se o aluno fosse dizer o seu subtexto. A ideia não era modificar o texto, mas como estavam improvisando. No momento da criação das situações, não impedi que isso acontecesse, mas depois solicitei que voltassem para o texto original. Acredito que os “cacos” fazem parte desse momento, pois sinalizam o pensamento do aluno e o modo como ele está compreendendo aquele texto. Muitas vezes, a partir de cacos e interjeições, o ator acessa um pensamento e uma compreensão do que diz que não acessa diretamente com o texto original, muitas vezes pelo próprio vocabulário não usual, contido nesse texto.

Uma questão, a princípio não muito positiva, percebida por nós foi o quanto a projeção da voz diminuiu, na medida em que o aluno conquista essa naturalidade, ao improvisar seu texto. Alguns ainda perceberam a mesma coisa em relação ao tônus corporal, que parecia fraco. Todos concordaram que é um desafio para o ator manter a naturalidade e “verdade” no que falam, sem perder a teatralidade.

Ao usar a palavra “verdade”, gostaria de comentar que apesar das grandes críticas sobre o uso desse termo no teatro, Vargens (2013) discute isso de forma muito interessante em seu livro “A voz articulada pelo coração” e comenta que essa palavra traz consigo três dimensões inerentes a ela, e diretamente vinculadas ao ofício da preparação vocal do ator:

“1. verdade como utilização dos códigos de linguagem (a semelhança entre o que é e o símbolo que a representa, e os procedimentos e artifícios técnicos que a instalam); 2. verdade como a máxima da obra vinculada ao que se quer expressar/comunicar e sua conexão com o porvir e as crenças; 3. verdade como estado de presença no ato vivo do teatro” (Vargens, 2013, p.16)

Considerando isso, sinto-me mais confortável em usar esta palavra, pois os alunos buscam verdade nas suas improvisações e na interpretação de uma cena.

Quando criam uma situação, querem instaurar uma verdade, pensam e dizem seu texto a partir da verdade que criaram, modificam seus corpos e vozes a partir dessa verdade e querem ser críveis e presentes na cena. Quando vejo uma

cena, seja de alunos ou de um espetáculo profissional, sempre me questiono se percebo verdade no que vejo ou no que escuto, independente da linguagem teatral e da presença de uma linguagem mais ou menos caricata. As três dimensões da palavra “verdade” proposta pela autora facilitam uma compreensão da palavra, dentro do contexto teatral, pois mesmo se tratando de contar uma história, ficcional ou não, instaura-se uma verdade no momento em que essa história é contada. Naquelas ações, situações e realidade instaurada, tudo é verdade, é a tão citada fé cênica. Meus colegas atores e eu buscamos o mesmo, e aos sermos dirigidos, somos conduzidos a instalar uma verdade, ou uma semelhança com a verdade na cena; somos conduzidos a expressar a máxima da obra e a estarmos focados no tempo presente e ação presente.

Quando a situação estava clara, as vozes e os corpos pareciam “se encaixar” no texto dito. Os atores pareciam agir sobre quem escutava seus textos, mesmo que durante os improvisos eles não fossem ditos diretamente para outro ator, presente na situação criada.

No trabalho em duplas, os alunos-diretores já pareciam estar prontos para criar situações que não fossem “confortáveis” aos atores que seriam conduzidos. Em momento algum percebi isso como algo onde o aluno-diretor quisesse prejudicar o aluno-ator. Nesse momento do processo já tinham entendido que não existia a preocupação com o resultado final, assim a grande maioria parecia querer instigar os colegas para descobrir novas possibilidades vocais, corporais e interpretativas. Estavam mais focados em experimentar coisas diferentes e descobrir possibilidades sobre aquele texto, ao improvisá-lo. Isso aconteceu muito naturalmente, pois como a maioria já se recordava de parte dos textos dos colegas pelo contato com eles nos outros encontros, era fácil visualizar e propor situações para aquele texto. Todos, ao escutarem os textos de seus colegas, comentaram sobre o impacto do subtexto na voz.

Também surgiu a questão da corporeidade e dos recursos vocais, era como se modulação, intensidade, ritmo, corpo tenso ou relaxado estivesse “a serviço” do ator e do texto. Então a sensação geral foi que quando o gatilho foi o pensamento, os recursos vocais e corporeidades já eram de alguma forma também solicitados e surgiam para “acompanhar” esse pensamento. É importante dizer que aqui não foram observadas tantas vozes caricatas, graves ou agudos exagerados, a voz no geral surgiu mais próxima à voz natural dos atores. Isso foi um ponto também discutido por

nós. Não julgamos como algo bom ou ruim, mas buscamos refletir que estamos no teatro, então precisamos trazer teatralidade na voz, sem perder naturalidade e verdade.

A maior dificuldade referida foi em “virar a chave” para um registro teatral, diante de uma situação cotidiana. Se há uma situação mais intimista, por exemplo, como um diálogo entre dois atores que confessam sentimentos um para o outro, é necessário que se mantenha o tom intimista e a verdade da situação proposta, mas que o texto seja escutado pelo público. Se há uma cena onde o ator pensa alto, ou reza na sua cama, confessando algo íntimo, isso precisa ser teatral. O ator, ao procurar ser escutado pelo público, não pode sair da situação proposta e partir para uma simples representação; precisa estar presente naquelas ações durante cena. Em relação às vozes mais caricatas, alguns alunos referiram que, ao usá-las, pensam muito mais na forma, do que na situação criada e, quase nunca se atentavam para o subtexto diante dessas vozes, o que pode ser um tanto perigoso. Não é porque há uma forma mais delineada, mais caricata ou menos natural, que essa forma deve surgir sem intencionalidade, como discutimos no tópico anterior, ao falarmos de corporeidades. Muitas vezes a forma caricata surge inclusive de uma intencionalidade específica, que é apenas exagerada para aquele tipo de atuação. Está aqui apontado mais um desafio no trabalho do ator: manter a verdade e teatralidade, independente das situações propostas e da linguagem cênica.

Preciso comentar que apesar do contentamento em relação a naturalidade das vozes, na maioria dos atores, nesse momento do trabalho ficou muito claro para mim, enquanto condutora, o quanto faz diferença o repertório de cada aluno no improviso, mas isso foi mais evidente no trabalho com as situações e subtexto. Essa questão vai ao encontro do que Durand (1998), recentemente citado no capítulo, comenta sobre o imaginário. Se como o autor sugere, considerarmos que o pensamento humano forma-se pelo imaginário e que esse imaginário é o repertório de cada aluno, podemos compreender que cada aluno só acessa o que tem no seu imaginário. Como ele é relacionado à história e cultura de cada indivíduo, aos estímulos recebidos individualmente, é possível ver tanta discrepância entre a percepção dos alunos sobre um mesmo texto, por exemplo. Por isso talvez alguns consigam criar situações tão diferentes para o mesmo texto e outros vejam apenas uma situação específica.

Provavelmente também esse seja mais um motivo que torna o improviso uma prática tão importante: a possibilidade de jogar e trocar com o outro, ampliando os imaginários. Ampliar repertório, seja ele vocal, corporal ou cultural é uma necessidade do ator. Os alunos com menor repertório vocal, corporal, e ousa dizer cultural, pareciam mais frágeis durante o improviso e mostravam certa tendência em criar situações semelhantes entre si. É como um cantor que não trabalha a sua extensão vocal. Ele canta, mas só algumas músicas, com saltos melódicos menores, sem tantos agudos, numa região mais média, pois a voz não responde aos agudos e a variação de determinada música. O improviso é assim. Cada um improvisa de acordo com o seu repertório. Por isso a formação de um ator engloba tanta coisa. Tudo o que lê, se aprofunda, escuta, recebe e treina compõem o seu imaginário, na hora da criação. O corpo, a voz e o pensamento carregam em si histórias de vida, vivências, culturas, formação, educação, entre outros, e é isso, esse material humano, que é acessado no improviso.

Nossos recursos técnicos-expressivos integram nosso repertório. Assim, se crio uma situação clara, mas minha voz não projeta ou não modula de jeito nenhum, porque estou com um problema vocal, ou porque não pratico exercícios de projeção e modulação, na hora do improviso essa projeção também não acontece, ela não está no meu repertório para ser acessada. Se não tenho consciência corporal e quero criar um tipo vocal, um timbre que demanda determinada corporeidade, é mais difícil acessar esse imaginário, é como se o corpo não respondesse a imagem criada ou a voz proposta.

4.5.4 Considerações gerais

Após os improvisos a partir da voz, do corpo e do pensamento, percebi - em mim e nos alunos - disponibilidade e envolvimento maiores com o trabalho, uma escuta mais apurada da voz que auxiliou muito no trabalho com as montagens (peças) que fizemos posteriormente. Percebi os alunos mais atentos durante os exercícios vocais, mais atentos aos corpos e ao sentido do texto que diziam. Acredito que foi uma possibilidade de compreender e experienciar a voz, não como um recurso isolado, mas como uma extensão do corpo e do pensamento. Voz, enquanto corpo e pensamento, é um conceito muito discutido por diversos autores. Dialogo a respeito

em outro momento da pesquisa, mas nem sempre é algo que o aluno consegue associar diretamente com a prática, ao longo da sua formação teatral.

É claro que não posso dizer que tudo foi perfeito o tempo todo. Quero compartilhar também as angústias e dificuldades. Observei que o fator mais impeditivo, ou desestimulador, entre os alunos, foi o medo do ridículo, o medo de não fazer algo “legal”, principalmente no começo da nossa prática, já comentado anteriormente. Outro fator que não pode ser ignorado, quando se trata de alunos em formação, é a afinidade entre eles e a presença dos menos envolvidos com a disciplina de voz e com o processo de formação de ator como um todo. No caso de duplas, nas quais os alunos tinham menos afinidade, pude perceber maior resistência em conduzir ou ser conduzido, o que certamente interfere na qualidade do processo.

Ficou evidente que se tratava de uma questão de afinidade, pois ao longo dos diversos encontros, as duplas se modificavam, sendo escolhidas aleatoriamente. Houve casos de alunos que se mostraram totalmente disponíveis com uma dupla, e pareciam mais “travados”, ou “menos criativos” com outra dupla. Essa foi uma questão discutida e reconhecida pelos alunos, em ambos os grupos, nos momentos de reflexão, após os improvisos e mais detalhada na escrita, onde somente eu lia este relato. Em contrapartida, observei que as duplas que se conheciam menos, realizaram excelentes exercícios e se colocaram positivamente em relação a isso, identificando a falta de intimidade como um facilitador e, uma consequente aproximação dos atores para o trabalho, mesmo em outras disciplinas. Nos casos dos alunos com pouco envolvimento, na disciplina de voz e com seu processo de formação como um todo, essa é uma característica percebida pelos professores de todas as disciplinas e pela turma. É possível que esses alunos tenham menor afinidade com o grupo, principalmente se o coletivo se mostrar mais envolvido com o processo. Notei que esses alunos se disponibilizavam menos nos improvisos, e pouco se colocavam nas discussões em conjunto.

Foi importante discutir sobre as diferenças entre os grupos e entre as individualidades, assim como a disponibilidade coletiva para o trabalho. É responsabilidade do ator não permitir que as personalidades, afetos e relações interfiram na sua disponibilidade para o trabalho, mas sabemos o quanto isso não é tão simples na prática, ainda mais se tratando de atores em formação. Enquanto atriz, com formação recente, reconheço o quanto em alguns momentos é difícil neutralizar essas questões no cotidiano de trabalho; e acredito que ver as mesmas questões,

surgindo nos grupos que conduzi, foram importantes para o meu amadurecimento em relação a isso. Dar aula para atores é se problematizar o tempo inteiro, enquanto artista. Trabalhar a voz dos outros é questionar a própria voz, e os próprios caminhos para esta, o tempo todo. O teatro desvenda, mostra no outro o que não vemos em nós. Isso tem sido importante na minha trajetória; ver no outro e ao mesmo tempo em mim; modificar no outro, modificar em mim; abrir possibilidades no outro, abrir possibilidades em mim.

As dificuldades percebidas foram um ponto especial de reflexão na pesquisa. Enquanto pesquisadora e educadora, sinto que é importante buscar diversas opções para trabalhar as vozes dos meus alunos. Algumas parecem melhores em alguns momentos, outras piores, mas todas são opções e, posso estar aberta a experimentar diversas alternativas, com o intuito de motivá-los e buscar e encontrar diferentes caminhos. Refletir sobre as dificuldades que citei ao longo da prática proposta foi importante, pois na arte, em oposição à ciência, não é possível “provar estatisticamente que uma estratégia é boa ou ruim”, mas é possível perceber o que os alunos trazem e valorizar as percepções de cada um. Isso, ao contrário do que pensei por muito tempo, não desqualifica a pesquisa. Como apontado no início do capítulo, não há aqui a pretensão de provar nada, apenas de apresentar mais uma possibilidade de trabalho com o ator, ao longo de sua formação. Percebi, portanto, que minhas estratégias não são boas ou ruins, são apenas possibilidades de trabalho, de experimentação e de descoberta.

Posso afirmar que o mais interessante, durante os encontros com as duas turmas, foi perceber claramente que cada aluno acessa sua voz de forma diferente, o caminho encontrado por um, não é caminho a ser trilhado por outro. Foi importante perceber alunos desafiando a si mesmos e aos colegas, propondo situações, corporeidades e sonoridades que tirassem o colega de sua região de conforto, que desafiasse esse colega a descobrir novas possibilidades vocais, a descobrir vozes que acreditavam não existir. O melhor de tudo foi ver os alunos comentando isso nas discussões, ou nos relatos escritos. Havia a sensação de que cada aluno estava de alguma forma, ao se investigar, descobrindo novos caminhos para trabalhar a sua voz, a sua palavra, o seu texto. Esses caminhos, descobertos e acessados, não eram uma fórmula individual revelada naquela prática, mas sim mais uma possibilidade diante de tantas outras que se desvendavam durante esse processo de formação em todas as disciplinas.

Para mim, enquanto professora, fonoaudióloga, atriz e pesquisadora, foi uma forma de reafirmar como cada um tem sua trajetória, suas descobertas e suas crenças em relação a voz. Nem sempre o que é muito claro para, mim é claro para o meu aluno, e vice-versa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o processo teórico e prático, desta pesquisa, muitos desafios e descobertas surgiram. Quando decidi enveredar para as artes, sabia que tinha – e ainda tenho – um longo caminho a trilhar. O primeiro desafio foi entrar em contato com uma bibliografia bem diferente do que estava acostumada a ler na fonoaudiologia, mesmo que minhas leituras já envolvessem a área de voz profissional, o que inclui atores. A formação técnica em teatro me possibilitou outras leituras e contatos com alguns autores, mas algo distante ainda do que viria a estudar na academia. Prevendo que isso seria um desafio, cursei um semestre de disciplina na pós-graduação como ouvinte e outro como aluna especial, no intuito de me preparar para o que estava por vir e buscar compreender melhor o que era a pesquisa em artes. Assim, me familiarizei um pouco aos textos de filosofia, de alguns teóricos do teatro, escrevi meu projeto de pesquisa e ingressei no mestrado.

Tive certo estranhamento com o conteúdo filosófico das leituras e o desafio se mostrou ainda maior na hora de escrever. Inicialmente, os trabalhos finais das disciplinas, e depois, o Relatório de Qualificação. Todos deveriam ter um aspecto pessoal, subjetivo e reflexivo, um tanto incomum para alguém que aprendeu a fazer pesquisa durante a faculdade, com bolsa do CNPq, para analisar resultados com significância estatística, confrontá-los com a literatura pertinente ao assunto e concluir questões, a partir daí e dos meus objetivos iniciais. Realizei o mesmo processo na especialização. Hoje, nos trabalhos fonoaudiológicos, tenho apresentado mais estratégias de trabalho com análises qualitativas, mas mesmo assim a estrutura do trabalho e de como escrevê-lo é bem diferente do que me habituei a ler nas dissertações, teses e artigos da área do teatro.

Ter a possibilidade de colocar no papel os meus pensamentos, ideias e percepções sobre o que vivencio em uma disciplina, um trabalho que conduzo ou sou conduzida, gerou, inicialmente, uma prazerosa sensação de liberdade. Pude compartilhar a minha trajetória, a minha “história vocal”, experiências e opiniões oriundas delas, que certamente interferem no tipo de profissional que sou, enquanto atriz, professora e pesquisadora. Percebia um mar de possibilidades.

No entanto, romper com determinados padrões não é algo tão simples quanto parece. Nesses últimos dois anos, deparei em vários momentos – ao escrever

resumos para os Congressos de Fonoaudiologia com minhas colegas – com questionamentos do tipo: “acho que esse resumo está com cara de teatro, precisa ter mais cara de ‘fono’ para este congresso”. Ter “cara de fono” ou “cara de teatro” em nada se relaciona com a qualidade do trabalho, mas com a estrutura do próprio resumo, descrição da metodologia de trabalho, resultados e reflexões. A palavra resultado, por exemplo, que está na maioria dos trabalhos que escrevi na fonoaudiologia, criou outro sentido nessa pesquisa, não há “resultados esperados”, mas uma investigação do processo da improvisação no trabalho com a voz. E sim, muitos “resultados” surgiram, mas sem juízo de valor e sem significado estatístico. O processo foi coletivo, mas respeitando as individualidades, e o resultado também. Na prática vivenciada, por exemplo, cada um pôde, por meio da improvisação, buscar seus caminhos e descobrir diferentes “resultados”.

Seguindo no desafio da escrita nas Artes, minha grande surpresa foi quando, durante as correções do relatório para o exame de qualificação, escutei: “você apresentou muitos autores e pesquisas, mas agora quero ouvir mais você”. Como assim me ouvir mais? Estou mostrando o que se sabe sobre o assunto, por que me ouvir? Ouvir outros estudiosos é bem melhor. Alguns parágrafos sobre “a minha opinião”, a partir de tantas pesquisas, já pareciam aquele “mar de possibilidades” que eu tinha visto inicialmente, ao ter liberdade de escrever sobre minhas percepções e pensamentos. No exame de qualificação, o mesmo ponto: “dialogue mais com os autores, nos conte mais o que você pensa a respeito, a partir disso e da sua experiência, e as suas escolhas no trabalho teórico e prático”. Então, o que parecia uma liberdade se tornou um desafio. Senti-me travada cada vez que tinha de colocar a minha voz na pesquisa, principalmente nos capítulos teóricos. Durante toda a escrita da dissertação, esse foi um objetivo a ser perseguido. Em alguns momentos me senti perdida sobre como deveria escrever e até hoje sinto isso como o principal desafio.

A liberdade de expor minhas vivências, percepções, dificuldades e reflexões confrontou um texto de estrutura mais fechada, que talvez não permitisse expressar tantas coisas, mas ao mesmo tempo, me deixava mais confortável e segura para escrever. Fato peculiar. Quando, durante uma disciplina, tive contato com a cartografia como metodologia, isso ficou ainda mais evidente. Sinto que escrevo de um jeito “careta” para as artes e, amplo ou subjetivo demais para a ciência. Tenho a mesma sensação sendo considerada a fonoaudióloga no teatro e a atriz na fonoaudiologia. Há um lado bom, porque de alguma forma é possível expandir os

horizontes, mas tem os momentos de crise, pois parece que não sou mais nem de uma, nem de outra área. Talvez não seja mesmo, e nem tenha que ser, mas infelizmente nossa sociedade valoriza padrões definidos e categorizações, e nem sempre é confortável remar na contramão. Meus próprios colegas, das duas áreas, muitas vezes sem perceber, reforçam essa separação. Talvez eu reforce também, de forma inconsciente e na tentativa de mostrar possibilidades diferentes nas duas áreas.

Apesar de todos os desafios, o processo de escrita dessa dissertação foi transformador. A vivência da prática proposta com os alunos já é algo que me modifica, mas colocá-la no papel, foi um objeto de transformação ainda maior.

A cada turma que conduzo o trabalho de preparação vocal, já me sinto transformada. Cada aula me modifica, pois quando trabalhamos com pessoas, mesmo que o assunto de uma aula seja igual, a experiência é sempre diferente e transformadora. No entanto, ao escrever sobre a prática, pude organizar minhas ideias, questionar minhas condutas, ampliar minhas percepções sobre o outro e sobre mim, defender e criticar minhas próprias ideias, identificar minhas forças e fragilidades. Ao refletir sobre o material que os alunos me apresentaram, a partir das improvisações, refleti sobre o meu próprio trabalho, não só como preparadora vocal, mas como atriz iniciante que sou.

Ao escrever os outros capítulos, ampliei minhas referências com as leituras, tive acesso a um rico conhecimento sob a ótica de tantos outros autores e pude rever escolhas. No contato com outros colegas, que se debruçam sobre os estudos da voz do ator e sobre improvisação, aprendi com cada autor que li ou citei. Aprendi sobre práticas diferentes das minhas, revi termos que sempre utilizei, mas nem sempre compreendia suas abrangências, concordei e discordei de ideias e fui organizando os meus próprios conceitos sobre preparação vocal. O tempo todo, o trabalho teórico questiona ou embasa o trabalho prático. Acho importante que na academia, nós pesquisadores, tenhamos a oportunidade de estudar teoria e prática de modo associado.

Se o objetivo da pesquisa é refletir sobre o trabalho vocal do ator, em um primeiro momento ousaria dizer que ele foi “atingido”, pois isso norteou a pesquisa do início ao fim, na teoria e na prática. Foi proposta mais uma opção de trabalho, com um foco técnico-expressivo e a improvisação possibilitou aos atores contextualizar o uso de recursos vocais e ampliar a percepção da voz, pelo contato consigo e com o outro. Tudo isso foi elencado nos objetivos da pesquisa e percebido no seu decorrer.

No entanto, esse é um objetivo quase inatingível, pois a reflexão não se esgota. Ela deve permear o cotidiano de trabalho, deve impulsionar as leituras, o contato com novas ou diferentes práticas e formas de abordar a voz do ator. Então, jamais diria que esse objetivo foi atingido. E espero que não seja, para que, por meio da ciência e da arte, pesquisadores, fonoaudiólogos, atores, diretores, professores e preparadores vocais possam refletir e propor juntos. Também anseio que possamos escutar o outro e a nós mesmos sempre, nas reflexões e questionamentos mais profundos, e nos colocar genuinamente disponíveis para a troca e o compartilhamento de ideias, muitas vezes diferentes das nossas, mas potentes para nossos alunos, atores, e porque não, para nós mesmos.

Conclusão? Não, as reflexões foram muitas e afirmo apenas que foi possível, prazeroso e natural relacionar improvisação, técnica e expressão da voz durante a prática vivenciada em sala de aula. Fora isso, não tenho a pretensão de concluir, mas de despertar e motivar novos olhares e abordagens para a preparação vocal do ator, somando a outras tantas práticas desenvolvidas e vivenciadas. E que novas pesquisas e reflexões sejam compartilhadas, com o intuito de potencializar a expressividade de nossos alunos e atores.

6. REFERÊNCIAS

AGUILAR, G.M.M. **Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam.** 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes/ USP, São Paulo, 2008.

ALEIXO, F.M. **Corporeidade da Voz: Estudo da Vocalidade Poética.** 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

_____. **Vocabulário poético do ator.** 2009. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ANDRADE, M.F.A.; VASCONCELLOS, C.M.; MASTER, S. Sonoridades beckettianas: reflexões sobre a voz e a fala no teatro de Samuel Beckett. **Revista Urdimento.** Florianópolis, v.1, n.22, p. 77-88, julho de 2014.

ANDRAUS, M. B. M.; SANTOS, I. F.; MENDONÇA, S. Gonfu/ Wushu no cinema ocidental: reflexão sobre as relações entre artes marciais e artes cênicas pelo prisma do treinamento técnico do ator. **Revista Moringa,** João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 93 – 104, 2011.

ANDRAUS, M.B.M. (Org.) **Marcialidade e a Cena: técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade.** 1. ed. Curitiba: Prismas, 2016.

BARBA, E. **Além das Ilhas Flutuantes** [tradução de Luis Otávio Burnier]. Campinas: Editora HUCITEC, Editora da Unicamp, 1991.

BARBOSA, LM; **ROCHA, C;** CURTI, L; BORREGO, MCM; VALLE, MC. A construção de um perfil expressivo na formação de atores e atrizes. **Anais do XXIII Congresso Brasileiro e IX Congresso Internacional de Fonoaudiologia 2015.** Salvador, 2015, p. 7728.

BARRICHELO-LINDSTRÖN, V.M.O. **Voz ressoante em alunos de teatro: correlatos perceptivo-auditivos e acústicos da emissão treinada Y-Buzz de Lessac.** 2007. Dissertação (Mestrado em Distúrbios da Comunicação) - Universidade Federal de São Paulo – Escola Paulista de Medicina, São Paulo, 2007.

BECKER, L. **Por uma estética da voz em cena: harmonizando conteúdo e expressão sob a ótica do Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller.** 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

BECKES, L.B. **Voz e emoção: provocações a partir de Wolfsohn Roy Hart e Pantheatre.** 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BEHLAU, M.; FEIJÓ, D.; MADAZIO, G.; REHDER, M. I.; AZEVEDO, R.; FERREIRA, A.E.. Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. In: BEHLAU, M. (Org.). **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. v. 2, p. 287-407.

BEHLAU, M. (Org.). **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. v. 1.

BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BONDÍA, J.L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência [tradução de João Wanderlei Geraldi]. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas, n.19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr de 2002.

BONFITTO, M. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

BORGES, C. A. **Dando corpo à palavra: um exercício cênico sobre a voz**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BRAGA, D.C.L.; GAYOTTO, L.H.C. Voz do público, recepção da expressividade do ator. **Anais do XVII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Salvador, 2009, p. 2564.

BRITO M.S. Abordagem Fonoaudiológica nas Escolas de Teatro Públicas e Privadas. **Revista Científica Fonoaudiologia Brasil**, Brasília, ano 3, n. 3, p.8-15, 2000.

BURNIER, L. O. **A arte de ator: da técnica à representação**. São Paulo: Campinas: Unicamp, 2001.

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

CARVALHO FILHO, M. F. de. **A voz parte do corpo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

CASTRO, R.S.O. **A voz e o campo de visão**. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CINTRA, F.C.M. Voz e musicalidade na formação do ator. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.7, p. 47-50, 2007.

CONCEIÇÃO, J. W. Improvisação: das origens à linguagem teatral. Princípios e práticas contemporâneas. **Trama Interdisciplinar**, v. 2, ano 1, p. 162-76, 2010.

CURTI, L.; BARBOSA, L.M.; MASTER, S. Lessac em trilha luminosa no teatro: uma proposta pedagógica para projeção vocal. **Anais do XXIII Congresso Brasileiro e IX Congresso Internacional de Fonoaudiologia 2015**. Salvador, 2015, p. 7975.

DESGRANGES, F. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.

DUARTE, M.D.L.; CINTRA, L.M.B.; CARVALHO, C.G.O.C.; PESSOA, A.C.N.; SILVA, N.F.; VALIM, I.S. Fonoaudiologia e a voz no teatro. **Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Curitiba, 2010, p. 3505.

DURAND, G. **O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FERRACINI, R. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

FERREIRA, R. P. I. **Expressividade oral: Técnica Energética como fonte de um estudo sobre a voz**. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009

FRAGA, M.; FILHO, L.C.J. Pausas na interpretação de atores. **Anais do XIX Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. São Paulo, 2011, p. 601.

GAYOTTO, L. H. Trabalho de Voz no Texto. In: **Voz Ativa, “Falando Sobre o Profissional de Voz”**. São Paulo: Roca, p.137-144, 2000.

_____. GAYOTTO, L. H. **Voz: Partitura da Ação**. 2. ed. São Paulo: Plexus, 2002.

_____. A Voz no Corpo Vibrátil do Ator. In: Ferreira L.P., Silva M.A. (Org.). **Saúde Vocal**. São Paulo: Roca, 2002. p.111-118.

GAYOTTO, L.H. da C. Dinâmicas de Movimento da Voz. **Revista Distúrbios da Comunicação**, São Paulo, v.17, n. 3, p 41-49, 2006.

GAYOTTO, L.H.C.; CASTRO, A.M.A. Trabalho Fonoaudiológico com atores. In: OLIVEIRA, I.B.; ALMEIDA, A.A.F.; RAIZE, T.; BEHLAU, M. **Atuação Fonoaudiológica em voz profissional**. São Paulo: Roca; 2011, p. 172-140.

GROTOWSKI, J. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski** [tradução de Berenice Raulino] 2.ed. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GROTOWSKI, J. **Para um teatro pobre** [tradução de Ivan Chagas]. 2.ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

GUBERFAIN, J.C. (Org.). **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004, v. 1.

_____. (Org.). **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, v. 2.

_____. Artaud e Beuttenmüller: revolucionários movidos pelo coração. **Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p.186-187.

HOLESGROVE, T. **Organicidade e liberação da voz natural: princípios de uma técnica corporal de transmissão**. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

JACOBS, D.D.S.; CASCAES, L.S.; MARINHO, P. Dando corpo à voz: práticas interdisciplinares na preparação vocal de atores e atrizes. **Revista do Centro de Artes da UDESC**. Florianópolis, n.10, p.15-27, 2013.

JANUZELLI, A. J. **A aprendizagem do ator**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

KOUDELA, I. D.; SANTANA, A. P. Abordagens metodológicas do teatro na educação. **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, V. 3, n.2, dez. 2005.

KUSNET, E. **Ator e método**. Coleção Ensaios, 3. 5. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

LAZZARATTO, M. **Campo de Visão: Exercício de Linguagem Cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LOPES, C.M. O ensino da voz na constituição da escola dramática municipal – primeira escola de teatro do Brasil. **Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Curitiba, 2010, p. 4326.

LOPES, J.S. A influência da voz falada do ator na voz em cena. **Anais do XVII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Salvador, 2009, p. 2591.

LOPES, S. Do canto popular e da fala poética. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.7, p. 19-24, 2007.

MALETTA, E.C. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Monica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v.1, n.22, p39 - 52, julho 2014.

MARTINS, J.B.D.F. Caminhos e Descaminhos das Artes. **Anais da 4ª Mostra de Estudos e Pesquisas sobre Voz da PUC-SP**, São Paulo, 2005. p.55-56.

_____. Percursos Poéticos da Voz. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.7, p. 9-17, 2007.

_____. Palavras Invisíveis. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.9, p. 183-189, 2009.

_____. Sete postulados para uma pedagogia da vocalidade poética. **Revista Cena – UFRGS**. Porto Alegre, v. 17, p. 1-8, 2015.

MARTINS, J.T. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugênio Barba. In: GUBERFAIN, J.C. **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, v. 2. p. 33-53.

_____. A ludicidade do jogo vocal no desenvolvimento da consciência criativa. **Revista Científica da FAP**. Curitiba, v.3, p.25-38, jan/dez, 2008.

MÄRTZ L.M.W. Preparação Vocal do Ator. In: FERREIRA, L. P. e SILVA, M.A. (Org.). **Saúde Vocal**. São Paulo: Roca, 2002. p.91-110.

_____. Caminhos e Descaminhos da Fonoaudiologia nas Artes. In: **Anais da 4ª Mostra de Estudos e Pesquisas sobre Voz da PUC-SP**, São Paulo, 2005. p.69-70.

_____. A pré-expressividade no Trabalho do Ator. **Anais do XVII Seminário de Voz da PUC-SP**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007, p. 7-13.

MASTER, S. **Análise acústica e perceptivo-auditivo da voz de atores masculinos: long-term average spectrum e o “formante do ator”**. 2005. Tese (Doutorado em Distúrbios da Comunicação Humana) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2005.

MELLO, M.V. VIEWPOINTS E IMPRO: Improvisando para além do espaço de treinamento. *Revista Rascunhos*. Uberlândia, v. 1, n. 2, p. 78-92, jul/dez, 2014.

MELO, L.C.C.M. **A voz como revelação do corpo: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MENDES, K.F.; ALVES, P.B.; PERILO, T.V.C.; TEIXEIRA, L.C. Avaliação perceptivo-auditiva da voz de uma atriz de teatro na interpretação de diferentes personagens. **Anais do XII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia e II Congresso Sul Brasileiro de Fonoaudiologia**. Foz do Iguaçu, 2004.

MUNIZ, M. La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador em la segunda mitad del siglo XX. 2004. In: CONCEIÇÃO, J. W. Improvisação: das origens à linguagem teatral. Princípios e práticas contemporâneas. **Trama Interdisciplinar**, v. 2, ano 1, p. 162-76, 2010.

OLIVEIRA, D.S.F. de; RAMOS, M.E. Movimento e Voz. **Anais do IV Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, v.1, 2006, p. 181-183.

PAES, M.C.N.M.; BARROS, A.K.F. Análise da construção vocal do personagem Geni na peça Ópera do Malandro à luz da psicodinâmica vocal. **Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Curitiba, 2010, p. 3216.

PAOLIELLO, M.; PEREIRA, R.B.; AZEVEDO, L.L.; OLIVEIRA, B.F.V.; GUSMÃO, C.S.; ANJOS, G.A. Emprego da gama tonal na expressão vocal do ator em diferentes emoções. **Anais do XVI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Campos do Jordão, 2008a, p.337

_____. Emprego do pitch e loudness na expressão vocal do ator em diferentes emoções. **Anais do XVI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Campos do Jordão, 2008b, p.337.

_____. Programa de expressividade verbal voltado para estudantes de teatro. **Anais do XVI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Campos do Jordão, 2008c, p.337.

PEDRA A.M., LOBO F., GAYOTTO L.H da C. Relações entre acústica, voz e corpo no teatro. **Anais do XI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia – V Congresso Internacional**. Ceará, 2003.

PEREIRA, E.T. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. São Paulo: Hucitec, 2015.

PETER, G.S. Contribuição da fonoaudiologia na saúde vocal de atores de teatro. **Anais do XII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia e II Congresso Sul Brasileiro de Fonoaudiologia**. Foz do Iguaçu, 2004.

QUINTERO, E. A. **Estética da Voz: Uma Voz para o Ator**. São Paulo: Summus, 1989.

RAMALHO, L. E. **Estudo do comportamento vocal na descoberta da voz do personagem**: descrição de uma experiência na preparação vocal de atores. 2001. Trabalho de conclusão de curso (Especialização em Voz) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – COGEAE, São Paulo, 2001.

REIFF, J.O.P. **Respiração encena: um olhar fonoaudiológico no teatro**. 2005. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; São Paulo, 2005.

REZENDE, R.F.F. **Movimento vocal: a fonoaudiologia na formação do ator sob a inspiração de Rudolf Laban**. 2006. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

RIBEIRO, A.L.C. **Modelagem e Tessitura de Voz para o Ator**: Memória da experiência “*A Voz em Off*” e sua aplicação na interpretação de textos. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

ROCHA, C.; BARBOSA, L.M.; VALLE, M.C.; CURTI, L.; BORREGO, M.C.M. Partitura corporal estimulando o trabalho vocal expressivo do ator com o texto dramático.

Anais do XXI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia - Revista Brasileira de Fonoaudiologia - Suplemento, Porto de Galinhas, 2013, p.737.

ROCHA, C.; LAZZARATTO, M. Treinamento técnico e trabalho improvisacional na formação do artista da cena: reflexões sobre a relação entre trabalho corporal e vocal. In: ANDRAUS, M.B.M. (Org.) **Marcialidade e a Cena: técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade**. Curitiba: Prismas, 2016.

RONDINA, A.G. **Atuação fonoaudiológica na preparação vocal do ator**. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ROSSETO, R. **Jogos e improvisação teatral**. Guarapuava, RJ: UNICENTRO, 2012.

SANTIAGO, F.C. **Encenam voz e corpo**. 2011. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia)- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

SCHEFFLER, I. Articulações entre propostas de Jacques Copeau e de Antonin Artaud para o teatro. **Espaço Acadêmico**, n. 103, dez. 2009.

SETTI, I. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.7, p. 25-32, 2007.

SILVA, C.R.; BARBOSA, L.M.; CURTI, L.; VALLE, M.C.; BORREGO, M.C.M. Jogos Teatrais como instrumento para o desenvolvimento da expressividade oral de atores em formação. In: FERREIRA, L.P.; ANDRADA E SILVA, M.A; GIANINI, S.P.P. (Org.). **Distúrbios de voz relacionado ao trabalho: práticas fonoaudiológicas**. 1ed. São Paulo: ROCA, 2015, p. 227-232.

SILVA, N.F.; CARVALHO, C.G.O.; CINTRA, L.M.B. O confronto da expressividade no teatro e abuso vocal: relato de experiência. **Anais do XIX Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. São Paulo, 2011, p. 1575.

SOARES, E.Q.W.; PEREIRA, R.B.; AZEVEDO, L.L.; OLIVEIRA, B.F.V.; TEIXEIRA, V.L.; GUSMÃO, C.S.; ANJOS, G.A. Manipulação de parâmetros perceptivo-auditivos na expressão vocal do ator em diferentes emoções. **Anais do XVI Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia, Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia – Suplemento Especial**. Campos do Jordão, 2008, p.337.

SOUZA, C.S. Reflexões sobre o hibridismo vocal em performance. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v.1, n.22, p 27 - 38, julho de 2014.

SOUZA, L.A de P., GAYOTTO, L.H. da C. Expressividade no Teatro. In: KYRILLOS, L. **Expressividade: da teoria à prática**. São Paulo: Revinter, 2004. p.105-149.

SOUZA, L.A.P. Voz, Corpo, Linguagem. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v.7, p. 33-37, 2007.

SPRITZER, M. O exercício radiofônico como prática da palavra, da vocalidade e da escuta. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v.1, n.22, p. 89 - 98, julho 2014.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro** [tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos]. 2ªreipr. da 5. ed. de 2006. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, C. **A Preparação do Ator** [tradução de Pontes de Paula Lima]. 29. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

STOROLLI, W. M. A. perVERSIONES: a voz performática de Fátima Miranda. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v.1, n.22, p111 - 122, julho 2014.

TITZE, I.R. **Principles of Voice Production**. 1. ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994.

VALLE, M.C.; ROCHA, C.; BARBOSA, L.M.; CURTI, L.; BORREGO, M.C.M. Jogos de corpo-voz: proposta para trabalhar a ressonância vocal. **Anais do XXII Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia 2014**. Joinville, 2014. p. 5618.

VARGENS, M. **A voz articulada pelo coração**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

VIOLA, I.C. **O Gesto Vocal: A arquitetura de um ato teatral**. 2006. Tese (Doutorado em Linguística) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

7. ANEXOS

ANEXO A - Panorama dos últimos 15 anos de pesquisa sobre o trabalho vocal de atores

Neste momento será exposto um resumo de diversas pesquisas e publicações entre 2000 e 2015 sobre o trabalho vocal do ator para que em seguida seja possível fazer alguns comentários sobre o panorama apresentado.

BRITO (2000) publicou trabalho sobre abordagem fonoaudiológica em escolas de teatro e o artigo aborda a questão de disfonia e problemas articulatórios encontrados em alunos de teatro, propondo um trabalho com consciência vocal, orientação individual e prática de exercícios fonoaudiológicos.

GAYOTTO (2000) descreve em capítulo de livro sua atuação com atores no qual refere trabalhar os recursos vocais associados a expressão da palavra, através da ação vocal e qualidade de interpretação. Também entrevista o ator Renato Borghi que comenta sobre a importância de trabalhar a expressividade no texto teatral.

BURNIER (2001) se refere a ação vocal como a ação que a voz faz no espaço e tempo. Considerando a voz como uma extensão do corpo, este “braço” age sobre um espaço ou sobre alguém. Comenta ainda o quanto é possível dizer o mesmo texto dizendo coisas diferentes, o que se relaciona muito com o subtexto. Burnier cita Grotowski, Barba, entre outros, e relaciona os aspectos das ações físicas com as ações da voz: ritmo e impulso que se referem ao foco vibratório na ação vocal e coração da ação; intensidade e espacialidade da voz correspondendo ao movimento das ações físicas e a musicalidade e altura na ação vocal correspondendo ao dinamorritmo da ação física.

RAMALHO (2001), discute a preparação vocal na busca da voz do personagem. O enfoque é a aplicação de um treinamento vocal individual focado na dificuldade técnica e interpretativa de atores. A autora descreve que a intervenção fonoaudiológica foi entrelaçada ao processo criativo, associando as descobertas vocais à absorção técnica e criativa do ator. Reforça ainda a necessidade da técnica para a liberdade vocal cênica e demonstra a influência da técnica vocal no processo criativo.

SANTIAGO (2001), em sua dissertação, comenta sobre a associação de movimentos vocais e corporais expressando-se como unidade expressiva e comunicativa do ator com o público. É possível notar indissociabilidade entre corpo e voz no trabalho técnico e expressivo do ator.

CARVALHO FILHO (2002) pesquisou a relação do ator e da palavra de modo teórico e prático. Estudou a linguagem, a palavra falada e escrita, o português brasileiro e suas origens, a poética da fala a partir de mestres do teatro ocidental e o domínio técnico da fonoaudiologia para a produção vocal. Na parte prática, se utilizou de textos em forma de poema, canção, prosa e dramaturgia, num exercício cênico que tem por finalidade experimentar os princípios e conceitos teóricos que orientaram a pesquisa em situação de voz como função poética. O autor refere que voz é parte de um corpo, e esse corpo inclui cabeça e pensamento. Descreve sua atuação prática com o uso de exercícios corporais, de respiração e relaxamento, exercícios técnicos vocais para aquecimento da musculatura e ressonância e então o trabalho com os textos através de quebra de ritmo, variação de intensidade e entoação, exploração de padrões respiratórios e articulatórios, visualização de imagens e busca de sensações e a exploração da relação entre forma e significado da palavra.

GAYOTTO (2002a), fonoaudióloga e atriz, publicou seu livro “Voz, a partitura da ação”, no qual comenta sobre a capacidade que a voz tem de afetar o outro. Lúcia discute o conceito de ação vocal, constituídos pelos recursos vocais (respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação, ritmo, cadência) e pelas forças vitais. Também propõe o uso da partitura vocal nos textos teatrais. Propõe um trabalho associado entre técnica e expressão vocal.

GAYOTTO (2002b) afirma que trabalhar a voz do ator significa tocar em sua interpretação. Propõe três eixos de trabalho: saúde vocal, aquecimento e treino de projeção e articulação para a construção da voz da personagem. Reforça as questões da ação vocal e da necessidade de aproximação do ator com o texto teatral, para que as intenções fiquem mais presentes.

MÄRTZ (2002), ao abordar a preparação vocal do ator, comenta da importância do desenvolvimento de técnicas que tornem corpo, imaginação e voz do ator sensíveis e responsivos às situações vividas no palco. Segundo a autora, a voz encontra-se entre a corporalidade e textualidade na elaboração de significados, mostrando uma concepção da voz associada ao corpo e pensamento.

PEDRA, LOBO e GAYOTTO (2003) discutem sobre o quanto as questões acústicas de uma sala teatral interfere na percepção do trabalho vocal e corporal do ator e salientam que este precisa de recursos vocais tanto para suprir as dificuldades acústicas de um espaço como para se apropriar das vantagens acústicas desse mesmo espaço.

ALEIXO (2004) pesquisou a corporeidade da voz. No âmbito da vocalidade poética, a voz se manifesta em três dimensões fundamentais sendo: sensível (impulsos corpo-memória, corpo-emoção), dinâmica (fiscalidade, materialidade e vocalidade) e poética (intercorporeidade, alteridade e significação). A dimensão sensível é o impulso que produz a voz e determina a sua atuação dinâmica e poética. A partir da dimensão sensível que aprofunda a questão da corporeidade vocal, visando estabelecer um conjunto de procedimentos para o desenvolvimento do ator.

BORGES (2004) pesquisou princípios que orientassem o trabalho vocal do ator tomando como base a voz como expansão do corpo e a palavra como materialidade sonora. A autora não pretendeu estabelecer uma técnica vocal para o ator, mas abordar questões relativas ao uso da voz a partir de um repertório teórico-prático utilizado na construção de um espetáculo. O ator pode desenvolver um repertório técnico que oriente seu fazer sem que isso signifique executar e demonstrar habilidades mecânicas. A técnica no processo criativo teatral pode ser um meio e não um fim em si mesmo, pois permite ao ator integrar os sentidos, ter clareza, precisão, prontidão, estar apto a ouvir e responder aos estímulos oferecidos pelo texto teatral, pelo colega de cena, por seu próprio “corpo-voz” em ação e também pelo público com quem deseja se comunicar.

CABRERA (2004) pesquisou as conexões entre movimento, emoção e voz na palavra cênica, apoiada no conceito de ações físicas introduzido por Stanislavski e posteriormente desenvolvido por Grotowski. Uma das linhas de pesquisa desenvolvida pelo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, a Dança Pessoal, serviu como procedimento na busca de uma organicidade na criação e fixação de ações físicas, buscando investigar um percurso para o resgate da organicidade da palavra cênica. Ela comenta sobre o trabalho perceptivo em relação ao corpo e a voz a partir de improvisações na sua dança pessoal. A partir da percepção e manipulação dos impulsos dinamizados através do treinamento de dilatação das energias potenciais do ator se pode encontrar uma chave que conecta

o movimento, a emoção e a voz, levando o ator à construção de uma palavra cênica com grande nível de organicidade.

GAYOTTO e SOUZA (2004) abordam a expressividade e os processos de expressão e preparação vocal do ator. Elas descrevem seu trabalho com os atores, demonstrando estratégias individuais e coletivas, associadas a práticas corporais para trabalhar recursos vocais. Muito se fala sobre expressão e o quanto a expressão não se encerra nela mesma e sim no outro, afetando-o muitas vezes também, através da voz. Referem que estratégias para o trabalho com expressividade e voz não visam modificar um quadro de alteração vocal (disfonia), pois há uma grande diferença entre a atuação com vozes alteradas e a atuação com as questões expressivas da voz, que diferem muito de um trabalho terapêutico.

GUBERFAIN et al. (2004) publicaram o livro “Voz em cena- vol. 1”, no qual destacam importância da expressão vocal do ator através de estratégias que trabalhem questões vocais e interpretativas, como a verdade cênica e a naturalidade da emissão da voz. São abordados os temas de ressonância, articulação, pausas, exercícios vocais e hábitos para o bem-estar vocal, mas os autores também abordam a questão de voz associada ao corpo e à emoção, à interpretação, ao pensamento, à “verdade”, naturalidade. Também são abordadas diversas estratégias corporais e de movimento para o trabalho vocal do ator. Na publicação fica claro que falar bem não basta, e que o ator inteiro integra estado, corpo, tom de voz e texto. Também é relatado uma série de estratégias e exercícios no trabalho da construção vocal de Medeia, com análise acústica de inflexões vocais e aspectos suprasegmentais da fala (gritos, suspiros, choros).

MENDES et al. (2004) avaliaram de maneira perceptivo-auditiva (avaliação clássica na fonoaudiologia) a voz de uma atriz de teatro em diferentes personagens, verificando quais ajustes faz para transmitir determinada impressão com a sua voz. Ouvintes escutavam as vozes e relacionavam a esta voz diversas características, desde idade, características físicas e emocionais, o que é chamado psicodinâmica vocal. As autoras salientam em seu trabalho o quanto a voz de um indivíduo demonstra características biológicas, psicológicas e sócio educacionais.

PETER (2004) investigou os hábitos vocais de atores e cuidados com a voz e observou que a grande maioria não tem um trabalho de prevenção e conscientização da voz, sendo mais expostos a fatores que contribuem para o desenvolvimento de problemas vocais. Muitos deles nunca tiveram preparação vocal com fonoaudiólogos,

dado que sugere que a abordagem em saúde vocal não basta na atuação com os atores. Talvez o fato de muitos deles não serem preparados por fonoaudiólogos seja exatamente pelo enfoque de suas abordagens.

BEHLAU et al. (2005), ao falarem sobre o trabalho fonoaudiológico com atores, referem que o mesmo deve contribuir para que este minimize os riscos vocais e ajudá-lo a desenvolver estratégias mais eficientes na construção do personagem. Devido à demanda vocal e laríngea dos atores serem constantemente modificadas, o seu treinamento vocal deve ser contínuo. Também é apontado a necessidade de expressar sentimentos e emoções através da voz. Reforçam a necessidade da avaliação do ator *in loco* para entender o seu universo e o treinamento da plasticidade vocal, especialmente em relação a variação de frequência, intensidade, ressonância e articulação.

GUBERFAIN et al. (2005), ao publicarem o livro “Voz em cena vol. 2”, abordaram diversas questões importantes em relação ao trabalho em conjunto entre ator, fonoaudiólogo e diretor. São relatadas experiências de preparadores vocais e propostos muitos exercícios de aquecimento que relacionem voz, corpo e emoção como uma forma de autoconhecimento e descoberta de novas possibilidades de movimentação e utilização do espaço cênico. Fala-se também sobre as necessidades do ator em cena e condicionamento para estas necessidades, como o grito, por exemplo. Aborda-se o uso de pausas e entonação, aquecimento vocal e corporal do ator, relacionando os exercícios a um fim específico, ao que o ator fará após os exercícios. Gostaria de ressaltar 2 capítulos neste mesmo livro: primeiramente o qual Janaína Trasel Martins aborda, ao falar sobre as relações entre voz e corpo a partir de Eugênio Barba, a necessidade dessa associação corpo-voz no teatro a partir do século XX, momento no qual o ator deixa de apenas declamar bem o seu texto. Assim, muitos autores pesquisaram um treinamento integral do ator que fugia da formação mecanicista. Barba pesquisa formas expressivas e refere que o ator precisa de uma qualidade extra cotidiana de energia corporal, denominando de técnica o princípio extra cotidiano da utilização do corpo-mente-voz. Comenta que a preparação vocal do ator não envolve somente os aspectos físicos da voz, mas uma pesquisa do processo de aprendizagem, incentivando o ator à descoberta de sua voz. Assim a técnica vocal e os exercícios vocais criados devem contribuir para a potencialização fisiológica, imaginária, energética e criativa da voz, potencializando suas manifestações nas formas de se movimentar, respirar e vocalizar. O segundo capítulo que gostaria de

destacar, escrito por Maria Cristina Brito, aborda a voz no teatro de Artaud, que reconhece no teatro o poder de encantamento e afirma que o teatro não depende da expressão através do discurso, da palavra, do diálogo. A linguagem específica do teatro é destinada aos sentidos e há uma poesia nos sentidos diferente da poesia das palavras, portanto há ideias e pensamentos que só podem ser expressos na linguagem física do palco e não na linguagem das palavras. Por isso cabe ao ator traduzir o valor instaurador de impressões e significações profundas da linguagem.

MARTINS (2005) reflete sobre as diversas questões estéticas que se colocam em relação ao treinamento e o desempenho vocal do ator, que pode ser reduzida à busca da teatralidade na voz. É comum a busca da teatralidade no plano do corpo e do movimento, ao passo que se procura esvaziá-la no plano da voz, o que provoca uma dissociação entre gesto vocal e gesto corporal. O autor afirma ser possível um caminho de jogo poético integrado de corpo e voz, a enunciação de uma palavra concreta, plena de imagem, ação e imaginação: a fala poética, que será necessariamente extracotidiana, pois mesmo o natural, no espaço vivo do teatro, é poético.

MÄRTZ (2005) escreve sobre o encontro da fonoaudiologia e das artes, ressaltando que a partir da década de 1990 foi observado um incremento gradual dos estudos da voz nas artes, tornando-se necessária a busca de compreensão dos contextos profissionais, para que o trabalho pudesse estar ressonante com as necessidades e possibilidades expressivas de cada ambiente, mas também da singularidade dos próprios profissionais. A voz é uma configuração sonora, uma matéria sonora a ser continuamente moldada pelo desejo de expressão artística. É necessário diálogo e uma atitude de colaboração entre a fonoaudiologia e as artes.

MASTER (2005) buscou reconhecer diferenças entre vozes de atores e não-atores nas *loudness* habitual, moderada e forte, por meio de avaliação acústica e perceptiva, com o intuito de contribuir para o redirecionamento tanto da avaliação quanto da preparação vocal dos atores. Observou o formante do ator presente em atores em todas as *loudness* e em não-atores em *loudness* moderada e forte, concluindo que vozes de atores e não atores se diferenciaram significativamente tanto na análise acústica quanto na perceptiva auditiva.

REIFF (2005) descreveu a experiência de um trabalho respiratório que norteou uma dupla de atores na montagem do espetáculo. A respiração era recurso para a construção das personagens e das cenas. Foram avaliadas três situações

cênicas: leitura, estreia e apresentação após um mês de espetáculo, descritos na íntegra ou comparados trecho a trecho, para explicitar as questões de voz, corpo e principalmente respiração presentes nos dois atores. Foi observado mudanças na respiração, nos aspectos relacionados ao modo, ao tipo e ao ritmo respiratório de acordo com as situações cênicas, o que comprova o caráter expressivo dessa função na comunicação de uma intenção

RIBEIRO (2005) pesquisou a preparação vocal dos atores no projeto “A voz em off”, com uma intervenção voltada para o enriquecimento da expressividade oral desses atores. Narrações eram gravadas, isolando-se a voz, com o intuito de estimular a imaginação dos ouvintes. O trabalho partiu do desenvolvimento da auto percepção auditiva para monitorar e evolução da expressividade da palavra dramática do ator, através do treinamento com aspectos técnicos como respiração, articulação, leitura de diferentes sinais de pontuação, ênfases em determinadas palavras, entre outros. A autora associou o treinamento técnico com aspectos emocionais percebidos nas gravações, por ela, pelos ouvintes e principalmente pelos próprios atores que eram convidados a assistir os seus pensamentos enquanto se ouviam.

RONDINA (2005) estudou a atuação fonoaudiológica na preparação vocal do ator, buscando abordar a consciência corporal vocal, em busca de uma voz extra cotidiana (voz poética). Segundo a autora, bombardear o ator ou o estudante de artes cênicas com uma porção de definições e termos que falam sobre a voz e/ou a fala nem sempre é a melhor forma de ensinar voz. Trabalhar a voz do ator deve demandar as necessidades reais da profissão, produzindo a voz no corpo, uma voz sensível, poética. Desta forma, a fonoaudiologia deve visar esses itens para desenvolver uma visão e um trabalho ampliado e redimensionado. A consciência corporal vocal permitirá o aprendizado vocal de forma orgânica, instrumentalizando o ator a realizar a sua produção vocal de modo autônomo.

GAYOTTO (2006) refere a necessidade de estudar a voz como propulsora da expressão e criação. Para isso é preciso abrir novas frentes de trabalho com olhares para improvisação e jogo teatral. Refere ainda que muitas vezes a fonoaudiologia se debruça em um trabalho mais técnico e sugere um trabalho com a sonoridade, através das seguintes abordagens: dinâmicas de movimento da voz, trabalhando estados psicofísicos (fiscalidade, voz e psique); dinâmicas de movimento de Laban descritas para o corpo com as apropriações para o trabalho com voz; termos

descritivos de Behlau e Pontes (1995) e Boone (1996) que definem voz do ponto de vista dos seus recursos e das sensações subjetivas ligadas a voz.

GUBERFAIN (2006) pesquisou pontos em comum entre o pensamento de Antonin Artaud e os princípios do Método Espaço Direcional Beuttenmüller, que leva em conta o ator como totalidade: corpo, voz e mente, a serviço dos sentimentos, emoções e movimentos, integrado no espaço cênico. Uma forma de integrar ciência e arte. Antonin Artaud se opunha às normas estéticas tradicionais vigentes de sua época, com o objetivo de atingir a sensibilidade do espectador; ele queria abolir a distância entre ator e plateia, onde todos fariam parte do processo. Para ele, a comunicação se origina do afeto; o ator pensa com o coração. Os dois consideram que a arte teatral é uma expressão baseada na utilização do espaço e este deve ser explorado e vivenciado de diversas formas. Com a contribuição desses dois estudiosos da arte dramática, a performance teatral ganha uma ação simbólica na consciência da função criadora, em que a magia da relação entre o corpo e a voz instaura um processo de comunicação, de expressão performática que usa a conjunção entre a mente e o corpo e o espírito e a matéria.

OLIVEIRA e RAMOS (2006) relataram seu trabalho no Núcleo de Investigação Corpo e Voz da UNIRIO, desenvolvido a partir de uma proposta corporal-vocal, com base no conhecimento corporal e da expressividade no corpo e na dança. Neste trabalho, os gestos surgiam motivados pelo jogo corporal e pela música, mantendo-se sempre o cuidado para vinculá-los à intenção dramática. A encenação desenvolveu-se em um cenário vazio, preenchido por gestos corporais mínimos ou amplificados, esteticamente despojados, mas completamente decorrentes de uma pesquisa corporal-vocal construída passo a passo. O movimento corporal e o gesto vocal eram fortemente ligados aos sentidos e às emoções. No começo, as vozes eram emitidas como resposta ao movimento corporal, mas sem a preocupação do sentido em si, explorando a altura e a intensidade do som. A qualidade da voz e a afinação eram controladas a cada ensaio e em sincronia com as ações corporais, almejando-se o sentido mágico do som articulado, a união do corpo e da palavra e a ressonância corporal.

REZENDE (2006) reforça em sua dissertação a impossibilidade de dissociar o trabalho vocal e corporal e desenvolveu o conceito de movimento vocal baseado na sua experiência como professora de cursos profissionalizantes de teatro. Seu trabalho se inspirou no método Laban e ela descreveu um processo de sete aulas,

nas quais os alunos relataram por escrito as suas sensações físicas, as técnicas que utilizaram para atingir o movimento vocal e as ações do corpo e da voz no espaço, no tempo, com um peso e em uma determinada fluência. Foi observado o quanto é possível descobrir novas possibilidades vocais ao relacionar a voz com espaço, tempo, peso e fluência, aumentando assim o repertório vocal do ator. O conceito de movimento vocal é descobrir diferentes formas e possibilidades da própria voz, propondo estas possibilidades e não as impondo. Para isso, é importante buscar um corpo em harmonia com a voz.

VIOLA (2006) estudou os elementos que constroem relação entre som e sentido na fala, com intuito de contribuir na análise da expressividade oral. O estudo foi motivado por observarem, principalmente na oratória, padrões descritos e preconizados, como se todos se expressassem da mesma forma e pudessem se beneficiar unicamente de regras e formas para isso. A autora também comenta sobre a indissociação de corpo e fala, que revelam dados do falante, por meio dos quais o ouvinte pode fazer inferências sobre seus aspectos biológicos, psicológicos e sociais. Foram analisados parâmetros qualitativos e acústicos da fala. O som e sentido das palavras se alinhavam. O indivíduo utiliza os gestos vocais que são compostos pela associação entre a qualidade e dinâmica da voz, chamadas de elementos prosódicos, com as vogais e consoantes, chamadas de segmentos fonéticos e os sons não-verbais produzidos na comunicação, como respiração, sons da boca ou língua. Os gestos vocais geralmente assinalam a presença de uma emoção na fala e são os elementos fisiológicos e linguísticos dinâmicos que expressam o contexto e a subjetividade da comunicação, analisando a voz como expressão.

BARRICHELO-LINDSTRÖN (2007) estudou a ressonância vocal em alunos de teatro, através de um treinamento com exercícios de ressonância *Y-Buzz* de Lessac, comparando parâmetros acústicos de formantes associados a percepção auditiva de uma voz mais ressonante. Esta emissão proposta no exercício, segundo Lessac, aumenta a percepção da ressonância nas caixas vibratórias do corpo, favorecendo o uso de uma voz falada mais projetada, audível e sem esforço. Observou-se uma emissão com menos ruído e irregularidade e o exercício *Y-Buzz* é sugerido como treinamento para vozes profissionais, visto que as emissões foram mais ressoantes do que as emissões habituais.

BECKER (2007) estudou as diferentes formas de significação do discurso, ou seja, a maneira como cada indivíduo se apropria da língua para se expressar, a

partir do Método Espaço-Direcional Beuttenmüller, que compreende a voz como uma extensão do corpo situado no tempo e no espaço, que expressa o universo da linguagem e da emoção humanas. Através de exercícios de experimentação de sons com deslocamento corporal, entendidos como movimentos de estruturação das bases do pensamento cognitivo, observou-se que gestos leves sugerem uma voz suave e ténue, enquanto os mais vigorosos pedem uma voz mais potente. A autora refere que o sentido da comunicação se traduz a partir de uma combinação que resulta numa atitude corporal e vocal, harmonizando sentimentos e sensações com resultados atitudinais.

CINTRA (2007) discute a formação vocal do ator e afirma que este deve ampliar e acumular competências vocais. Então propõe exercícios que adentrem ao terreno da música, apontando o canto coral como uma prática musical adequada a estes objetivos. Neste trabalho com a música coral deve-se ter um objetivo expressivo, uma intenção e a escuta como guias para o trabalho vocal. Conteúdos musicais fundamentais devem ser trabalhados, como altura, timbre, intensidade e duração. Já no plano da linguagem, sugere o trabalho com conceitos como melodia, ritmo, harmonia, estrutura, forma, ideia musical, gesto musical, improvisação e composição.

LOPES (2007) estudou questões de elaboração da fala a partir do canto, pois se pode identificar, explorar e elaborar elementos da voz que podem ser transpostos e aplicados na fala, integrando canto e fala no processo de criação. Segundo a autora, a técnica vocal que o ator desenvolve, a partir do canto, dota-o de um controle vocal que em relação à fala, podem resultar em um equilíbrio de sonoridade, a estabilidade do tempo de cada som e a compreensão e a manutenção da cadência e do ritmo da palavra falada. A própria expressividade encontra elementos de transposição no canto. Construir voz e fala por meio do canto é uma forma de construí-las teatralmente pois a fala, no teatro, aproxima-se da música.

MARTINS (2007) abordou as questões pedagógicas da voz poética, que consiste no som, ruído, silêncio e palavra. As poéticas da voz determinam e definem técnicas associadas, como conjuntos de práticas de aprendizagem, destinadas a superar desafios específicos que se colocam, por isso é importante uma coesão orgânica entre técnica e poética. No âmbito da pedagogia da voz poética do ator, cujo eixo central é o teatro, distinguem-se dois tipos de relação: o primeiro pertence aos atores, encenadores e outros profissionais da cena, que se deparam com as complexas questões da voz no teatro e impelem-se para um aprofundamento nesta

área; e o segundo pertence aos cantores, fonoaudiólogos e outros profissionais da voz, que elegem o teatro como espaço de pesquisa e aplicação de seus conhecimentos. Embora o teatro se situe na confluência destes profissionais, o percurso de cada um impacta profundamente no lugar de onde se fala e, portanto, no processo pedagógico associado.

MÄRTZ (2007) estudou a pré-expressividade no trabalho do ator. Refere que é a partir de ações cotidianas desenvolvidas ao longo da vida que o ator cria as situações de representação, modelando o comportamento cênico através de ampliações, distorções, variações em torno de ações comuns. Modificando-se parâmetros sonoros, prosódicos, articulatórios, de andamento, rítmicos, entre outros, em função da representação, se cria a fala cênica, teatral. A expressividade é o resultado do encontro entre as ações do ator e as interpretações do espectador. O preparador vocal de atores precisa conduzir o trabalho, buscando as mais variadas formas e caminhos para despertar e manter vitalidade e presença cênicas buscando devolver-lhes os variados sentidos que nos chegam de sua atuação.

SETTI (2007) aborda em seu artigo a trajetória do trabalho vocal com atores, que antigamente confundia-se muito com a ideia de imitação e hoje passou a ser sua ação vocal, capaz de criar o espaço poético e estabelecer a dinâmica das relações. Nessa interação do indivíduo/ator com a palavra, com seu interlocutor e com o espaço, potencializar a voz passa a identificar-se com o exercício de apropriação de significados, com a responsabilidade daquilo que é dito, com a vitalidade da presença do intérprete no espaço que se modifica por sua ação. Portanto, a técnica tem por finalidade expandir o alcance da ação do indivíduo cuja voz modificará a si mesmo, definirá o espaço que ocupa, testemunhará seu posicionamento no mundo e efetivará pactos com o espectador.

AGUILAR (2008) pesquisou a abordagem vocal e os princípios para o treinamento vocal do ator de 7 pesquisadores com grande experiência na preparação vocal de atores e a partir disso propõe o treinamento-criativo, que permite um trânsito entre treinamento e criação e possibilita ao ator a ampliação das suas possibilidades expressivas. Para este treinamento, elaborou alguns princípios que regem a preparação vocal de atores, dentre os quais destaque: o treinamento deve visar o crescimento do sujeito-artista, não deve ter julgamento, deve trabalhar a ação vocal e conexão corpo-voz, deve ter relação com o sujeito, buscar relação com o outro, estabelecer o poético e ter o jogo como mediador.

MARTINS (2008) discute o desenvolvimento da consciência vocal-corpórea criativa na formação do ator. Com o foco nos jogos vocais, estuda estas questões do ponto de vista da ludicidade nas relações da técnica vocal com a improvisação corpórea e com o imaginário poético. Segundo a autora, através do jogo vocal o aluno-ator é estimulado a desenvolver sua consciência corpórea criativa diante dos desafios que o jogo lhe apresenta. A ludicidade acontece na sinceridade do jogador consigo mesmo, na profundidade da entrega no instante presente que se faz o jogo e na sua energia de descoberta.

PAOLIELLO et al. (2008a, 2008b, 2008c) estudaram o emprego da gama tonal (variação da frequência fundamental durante a fala encadeada), *pitch* (sensação de frequência), *loudness* (sensação de intensidade), na expressão vocal do ator em diferentes emoções. A autora submeteu a análise perceptivo-auditiva por três fonoaudiólogas especialistas em voz as gravações de oito atores falando um mesmo texto com as emoções de alegria, tristeza e raiva. Foram avaliados a gama tonal, *pitch* e *loudness*. Foi possível observar que existe relação estatisticamente significativa entre a emoção transmitida e a gama tonal; *pitch* e *loudness*. A gama tonal excessiva está associada às emoções de alegria e raiva, enquanto a gama tonal restrita está associada à expressão da tristeza. O *pitch* agudo está associado às emoções de alegria e raiva, enquanto o *pitch* grave está associado à expressão da tristeza. A *loudness* aumentada está associada às expressões de alegria e raiva, enquanto a *loudness* reduzida está relacionada à expressão da tristeza. Assim, um trabalho de conscientização e aperfeiçoamento desses parâmetros vocais pode propiciar maior expressividade às peças interpretadas e permitir que o ator conheça suas potencialidades vocais e as exerça em cena da maneira mais adequada e relacionada com as circunstâncias propostas. A mesma autora ainda propõe uma oficina para estudantes de teatro, na qual visa oferecer ao ator os conhecimentos teóricos e práticos que facilitem e enriqueçam sua expressividade e performance verbal, adequando sua fala e linguagem conforme sua necessidade cênica e às características das personagens. O programa de desenvolvimento de expressividade teve duração de um mês, sendo realizados quatro encontros com carga horária de duas horas semanais. As oficinas abordaram temas relacionados à prosódia (entonação, ênfase, tipos de pausas), coordenação pneumofônica, além de aspectos relacionados ao *pitch*, *loudness*, articulação e velocidade de fala, os quais foram abordados indiretamente. Envolveram dinâmicas com uso de músicas, sons diversos,

frases e textos variados que permitiram a exploração da expressividade verbal e corporal.

SOARES et al. (2008) estudaram as emoções transmitidas pela voz e referem que o ator deve ter conhecimento e domínio sobre o processo de fonação e possibilidades de variação dos parâmetros de articulação e respiração para melhor performance teatral. Desta forma, buscaram detectar se os atores de teatro, ao expressar as emoções de alegria, tristeza e raiva, apresentam coordenação pneumofônica, inteligibilidade de fala e variação no foco de ressonância. Os resultados apontaram que, independente da emoção interpretada, os atores apresentam adequação dos parâmetros analisados, sugerindo que eles apresentam bom desempenho vocal e facilidade em exteriorizar as emoções. O ator necessita de treinamento constante para que possa cada vez mais conhecer melhor seu aparelho fonador e diversificar as estratégias para expressar diferentes emoções.

ALEIXO (2009) investigou uma possibilidade de trabalho corpóreo vocal com atores. Este trabalho contempla elementos de potencialização dos recursos vocais do ator, a relação entre o aperfeiçoamento técnico e as diferentes abordagens cênicas, a construção da narrativa, da oralidade, da ação vocal e a inter-relação da vocalidade e os vários elementos constituintes da dramaturgia da cena. A análise dos resultados inferidos deste processo permitiu a elaboração de procedimentos técnico-criativos para o trabalho do que denominou Vocabulário Poético do Ator. Esses procedimentos tiveram base em três princípios: silêncio e sensibilização do corpo/voz (exercícios de percepção dinâmica das características do corpo; trabalho de respiração, relaxamento e consciência corporal); rasura e potencialização do corpo/voz (exercícios de articulação corporal com exploração do centro de equilíbrio e da possibilidade de produção e intensificação dos movimentos expressivos; experimentos de sequências e frases de movimento; elementos de fragmentação corporal, do impulso do movimento, das oposições e das relações espaciais do corpo e do movimento; aspectos da plasticidade do corpo, da relação com objetos e os diferentes padrões de movimento; dinâmicas de improvisações) e a escrita poética da cena (aplicação das potências poéticas; estudo de composição cênica; prática de elaboração de uma dramaturgia do corpo; investigação da relação corpo/linguagem, corpo/estética e corpo/poética; atividades para a construção do corpo/narrativa). Em relação ao trabalho vocal do ator, o autor comenta ainda que áreas do conhecimento da fonoaudiologia, fonética, acústica e música podem auxiliar no processo de trabalho

da voz para o ator, porém esta vocalidade, enquanto voz falada, exige procedimentos específicos e próprios desta linguagem da presença e da expressão de sensações, sentimentos e emoções.

BRAGA e GAYOTTO (2009) pesquisaram a recepção da expressividade do ator pelo público, buscando investigar quais impressões que o público desenvolve durante um espetáculo, ao captar a criação de personagens pelos atores, levando em conta sua própria escuta para isso. Concluíram que o que chama a atenção do espectador para a criação vocal de personagens são sensações, emoções e sentimentos passados pelos atores, abraçando um dos fundamentos do teatro. O que mais chama atenção do público são as mudanças vocais do ator. O público acha que a criação vocal ajuda a visualizar as imagens criadas pelo ator. Os espectadores entendem que a voz faça parte da criação de personagens e acreditam que a caracterização da voz ajuda na constituição da personalidade e da expressividade dos mesmos.

FERREIRA (2009) propôs um direcionamento de um trabalho vocal para o intérprete através da aplicação da Técnica Energética (TE) com base nos fundamentos da fonoaudiologia. A autora avaliou a qualidade vocal dos atores pré e pós aplicação da TE. No seu trabalho prático utilizou-se de técnicas de relaxamento corporal, respiração, postura, apoio vocal e técnicas da Yoga de abertura de *chakras* relacionado à intenção que deseja transmitir no seu desempenho cênico. Foi observado que os artistas mostraram maior consciência do potencial respiratório e vocal. É importante oferecer subsídios para que o artista possa aprender a conhecer sua voz, descobrir sua potencialidade vocal e se apropriar do caminho que vai ajudá-lo a desenvolver a especificidade de cada novo personagem, em cada novo espetáculo.

LOPES (2009) pesquisou a influência da voz falada cotidiana do ator na voz cênica, através da avaliação vocal individual e análise visual do ator dentro e fora de cena, a fim de saber se existe influência de uma voz para a outra. Comparou parâmetros vocais como: qualidade vocal, articulação, ressonância, *loudness*, *pitch*, coordenação pneumofonoarticulatória, tipo e modo respiratório, bem como hábitos vocais inadequados do ator na voz falada cotidiana e cênica. Os atores não perceberam hábitos inadequados na fala cotidiana e destacaram o grito na fala cênica. Alguns aspectos apresentaram melhora na voz cênica, como articulação e

ressonância. Contudo, algumas compensações negativas foram observadas, das quais se destacam as tensões faciais e corporais.

MARTINS (2009), ao estudar a palavra e a voz do ator-rapsodo, desenvolve a passagem da memória coletiva como processo de dar visibilidade a palavras invisíveis, pela vocalidade, entendida como presença do corpo e da voz de cantores-narradores. Neste percurso, analisam-se o aedo e o rapsodo, suas ressonâncias medievais e o sambista brasileiro, corporificado na figura do Boca, protagonista da canção “Bebadosamba”, de Paulinho da Viola. Reforça o conceito da voz poética que age na imaginação de quem ouve. Ao falar sobre a relação do ator-rapsodo com seu texto, o autor aponta a necessidade de estimular a experiência da palavra, o que exige envolver-se e reconhecer-se com o universo dado. O ator-rapsodo articula os atributos do cantor, sujeito lírico, e do narrador, sujeito épico, entoando no balanço entre canto e fala, que é o espaço da voz poética.

BECKES (2010) pesquisou a descoberta de novos territórios de vocalidade por atores e bailarinos a partir dos princípios de Wolfsohn e Hart na prática do Pantheatre. Pesquisou a importância das emoções na descoberta da voz em cena. No seu trabalho, se alia ao entendimento de que não há diferença entre voz, corpo, mente e emoção. Seu propósito é trazer as ideias dos autores estudados como provocações para a reflexão de novas investigações práticas e teóricas para a voz e sua inserção dentro da paisagem da cena. A autora relata oficinas onde se experimentava dizer palavras inventadas e textos com variação de intensidade, timbre, ritmo e texturas e se refere às práticas de improvisação como oportunidade para trazer mudanças de contextos e sentidos ao texto dramático, através de exercícios corporais, individual e em grupo.

DUARTE (2010) estudou a fonoaudiologia e a voz no teatro, apontando para o mau uso da voz por alguns atores. Sugere a integração do trabalho artístico com o trabalho fonoaudiológico para que o ator conheça melhor suas possibilidades vocais e tire o máximo de proveito de sua voz, mantendo a saúde da mesma. Observa engajamento e disposição dos atores na execução dos exercícios propostos, bem como o interesse em se informar sobre sua aplicabilidade e a maneira correta de executá-lo. Os atores, aos poucos, começaram a executar as técnicas fonoaudiológicas no trabalho interpretativo, percebendo suas possibilidades vocais e a necessidade de cuidados com a voz.

LOPES (2010) pesquisou o ensino da voz na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, primeira escola de teatro do Brasil, fundada em 1908, no Rio de Janeiro, com o nome de Escola Dramática Municipal. Duas das quatro cadeiras ministradas na escola se relacionavam com a voz falada: “Prosódia” e “Arte de Dizer”. Os relatos demonstram que a disciplina de prosódia se ocupava prioritariamente da correta pronúncia dos sons da fala e nos levam a supor que as aulas de prosódia se assemelhariam muito mais a uma aula de Português do que ao uso da voz no teatro. A disciplina “A Arte de Dizer” dava grande ênfase ao verso. Analisando o conteúdo programático exposto, percebe-se que era uma cadeira mais voltada para a dicção propriamente dita, mas encontrou-se termos como voz, ritmo, expressão, emoção que continuam extremamente atuais no vocabulário empregado hoje em dia no ensino da voz para atores.

PAES e BARROS (2010) analisaram a construção vocal de um mesmo personagem (Geni, da Ópera do malandro) por dois diferentes atores a partir de traços psicodinâmicos da voz em uma peça de teatro. Os atores deveriam descrever características de personalidade e comportamentais dos personagens. A partir dessas características psicodinâmicas enumeradas pelos atores, observou-se características vocais comuns como: voz feminilizada, fluida, ressonância demonstrando o narcisismo e a sensualidade. Porém o ator nº 1 concebeu uma Geni mais ambígua, percebidas nas variações vocais e padrões respiratórios, e agressiva observada na qualidade vocal áspera e gutural. Já o ator nº 2 concebeu uma Geni mais apaixonada e sedutora, percebida pela voz sussurrada, mais oportunista e sutil nos seus interesses como se percebe no cuidado e precisão articulatória. É notória a relação de recursos vocais com traços da personalidade de um personagem, apontando isto como mais um possível caminho para construção vocal de um personagem.

FRAGA e FILHO (2011) estudaram os recursos linguísticos de pausa na colaboração da interpretação vocal dos atores. As autoras buscaram verificar em que medida ocorrem semelhanças e diferenças entre os locais julgados como de ocorrência de pausas na interpretação de um mesmo texto teatral, previamente decorado e interpretado livremente por quatro atores. Os pontos de invariabilidade sugerem que os atores, na percepção do grupo de juízes, reforçam em sua interpretação pontos de grande destaque prosódico na organização textual. Esses pontos mostram-se como limites da organização textual que se sobrepõem ao ator e a sua subjetividade, uma vez que não foram alterados em nenhuma interpretação. Já

os pontos de variabilidade remetem a limites prosódicos que aceitam maior flexibilidade na própria estrutura textual; portanto, são pontos mais propícios ao exercício da subjetividade na interpretação. Embora toda interpretação se caracterize pela subjetividade, observadas na quantidade e variabilidade nos pontos de pausa, a interpretação se constrói, porém, no interior de possibilidades dadas, com menor ou maior flexibilidade, pela própria estrutura do texto teatral.

GAYOTTO e CASTRO (2011) elucidam sobre as possibilidades de atuação do fonoaudiólogo no contexto teatral, atuando nas questões técnicas, mas também junto a equipe criativa. Apresentam diversas abordagens no trabalho de preparação vocal e em relação ao trabalho de direção vocal, nomeiam a abordagem de criação interpretativa que abraça: construção vocal do personagem; o ator e o personagem; trabalho de texto; voz em cena; contracenação; jogo e escuta e pesquisa de sonoridades. As autoras propõem estratégias práticas para trabalhar o texto com os atores, deixando evidente a relação da voz com o corpo e musicalidade e propondo uma trajetória feita pela fonoaudiologia e pela arte.

MELO (2011) estudou sobre a pedagogia vocal do ator a partir da questão corporal, de cuidados com a voz e da voz como reveladora da verdade do ser. A autora analisou os enunciados de três livros que propõem como deve se dar o aprendizado vocal dos atores e foi dado ênfase aos enunciados que relacionavam a pedagogia vocal com demais elementos presentes na atuação teatral, como o corpo, o texto, a emoção. A pedagogia vocal, segundo a autora, a partir dos enunciados analisados, se configura como um campo de saber e um campo de mercado de trabalho.

SILVA et al. (2011) investigaram sobre a prática e o papel do fonoaudiólogo com os atores do Grupo de Teatro Universitário Guará e descreveram a atuação inicial no aquecimento e aprimoramento vocal, que se estendeu aos ensaios e à composição dos personagens. Foi trabalhada a conscientização de cultivar hábitos de saúde vocal, exercícios para melhorar o suporte da respiração e apoio costodiafragmático, a coordenação pneumofônica, a articulação, o uso das cavidades de ressonância, a coaptação glótica e maleabilidade da musculatura laríngea, a resistência e a projeção vocal dos atores no sentido de conseguir uma relação de menor esforço e melhor desempenho vocal.

CASTRO (2012) estudou a voz de atores no exercício improvisacional “Campo de Visão”, que possui apenas uma única regra em sua dinâmica: seguir qualquer movimento que entre no campo de visão do ator. O autor discutiu aspectos

no jogo que compõem a voz do ator em ficção (silêncio, respiração, espaço e sua acústica, palavra, entre outros) e aspectos técnicos da emissão vocal (articulação, dicção, caixas de ressonância, timbre, registro e ritmo). Foi realizada uma abordagem prática com grupo de atores por seis meses em encontro semanais que sugeriram os conceitos estudados na dissertação. Na pesquisa é discutido a questão da vocalidade no exercício, pesquisa do improviso, da voz enquanto sonoridade para depois se debruçar sobre o trabalho com a palavra e o texto.

JACOBS et al. (2013) discutiram as relações entre ensino, pesquisa e criação nos processos pedagógicos do trabalho vocal com atores. Descreveram a sua prática ao longo de um semestre na disciplina de voz para alunos de um curso de licenciatura em teatro. Na disciplina, caminharam por diversos territórios da voz: física acústica, música, fisiologia, fonoaudiologia, teatro, dança, educação somática e dos estudos da oralidade. As regras eram sempre criar jogos/ acontecimentos cênicos que apresentassem a exploração da voz e a variação dos parâmetros de produção vocal, sem deixar de levar em conta corpo, voz, espaço, som, luz, objetos, etc. Aos poucos, os estudantes foram compreendendo a dimensão material da voz, que vai além da palavra, criando sentidos e sensações outras que a palavra/linguagem não comporta.

ROCHA et al. (2013) pesquisaram partitura corporal como uma estratégia para estimular o trabalho vocal expressivo de atores com o texto dramático. Os atores deveriam criar uma partitura corporal para o texto, a partir de imagens geradas por ele ou ações físicas relacionadas ao texto. Observou-se uma ampliação da expressão vocal e corporal do ator, com exploração da imaginação, apropriação do que era dito e intencionalidade no texto. Os atores referiram maior percepção da influência do corpo na voz e da voz no corpo, aumento da expressividade na voz e descobertas de novas possibilidades de uso da voz em favor do texto trabalhado.

VARGEM (2013) relata em seu livro as experiências relacionadas a voz, enquanto atriz, professora e diretora. Segundo a autora, a voz deve estar em conexão com o corpo, interpretação, dramaturgia e a encenação. Através das experiências relatadas é possível discutir pedagogia e poética da voz com o intuito da busca da verdade cênica pelo ator. A autora refere ainda que o ator precisa da oportunidade para acessar e escolher com a sua voz, pensando na perspectiva artística e não só na técnica. Além disso a voz resulta de aspectos culturais, sociais e àquele com quem

se fala. Finalmente também é discutido o processo de montagem de um espetáculo que envolve essas reflexões.

ANDRADE et al. (2014) estudaram indícios de uma abordagem de preparo vocal para o teatro beckettiano, a partir de reflexões acerca da concepção de Samuel Beckett sobre a voz e a palavra em cena. O teatro beckettiano muito tem a contribuir no sentido de uma nova percepção do uso da voz e da fala no teatro para ajudar o ator, por exemplo, a explorar outras qualidades de voz e sonoridades. Uma preparação que leve em conta a percepção rítmica do discurso, as variações de frequência e intensidade de voz, a relação entre movimento e elocução, o uso das sonoridades diversas da fala, como os ruídos das consoantes ou da respiração, como partes integrantes da materialização cênica de um texto podem transformar esses recursos vocais em recursos expressivos e ser um ponto de partida de um processo de criação vocal.

HOLESGROVE (2014) investigou a noção de técnica em relação a função artística do ator. Refere que a técnica vocal envolve todo o corpo, as necessidades biológicas e processos cognitivos e emotivos. Desta forma é apresentado o conceito da técnica do ator como uma técnica corporal de transmissão, pois o ator busca modos de se organizar para abrir e intensificar o trânsito de informações entre os diversos elementos da experiência teatral. Aborda ainda a questão da voz natural como a capacidade da voz inata do ser humano e descreve um processo de 15 aulas com o intuito de liberar a voz natural dos atores baseado no que se discutiu na tese. Com este trabalho prático, foi observado que os alunos mostraram um desenvolvimento em relação ao entendimento da integração voz, corpo e pensamento, sempre em relação ao outro.

MALETTA (2014) pesquisou as estratégias de trabalho de Francesca Della Monica sobre as diversas possibilidades da voz e da musicalidade no âmbito teatral contemporâneo, por meio de uma metodologia própria, destacando-se as dimensões espaciais da voz, em particular os espaços histórico e mítico e suas relações com a liberdade expressiva, identidade vocal e com a valorização da expressão dionisíaca da voz. Sua metodologia visa estimular o rompimento das cercas que impedem a expressão em sua plenitude, por meio de exercícios que buscam o acesso às áreas vocais de “perigo” para, progressivamente, vencê-lo. Assim, o ator é conduzido a conquistar espaço, alargar limites, ampliar gestualidade e extensão vocal, resgatando

sua identidade vocal e encontrando o equilíbrio entre as expressões apolínea e dionisíaca da voz.

MELLO (2014) publicou um artigo onde descreve as práticas de improvisação *Viewpoints* e *Impro* em um treinamento para desenvolver a capacidade de improvisação de atores individualmente e em relação, o que contribui para sua expressão corporal e narrativa. No treinamento foram trabalhados os *viewpoints* temporais, espaciais e vocais. No *Impro*, foram trabalhadas técnicas voltadas para a improvisação teatral, como a espontaneidade, a cooperação, o jogo 'proposta-bloqueio-aceitação', o status e as habilidades narrativas. A autora discute sobre a função do treinamento, que propicia ao ator a possibilidade de diversificar suas ações e a lidar com suas tendências, ao invés de eliminá-las.

SOUZA (2014) pesquisou o hibridismo vocal na performance, analisando as possibilidades expressivas da voz. Comenta sobre relação corpo, voz, performance e cultura, a partir do seu fazer artístico e a docência relacionados à voz. Em relação às questões práticas, a autora comenta muito sobre o movimento, conexão com a respiração, o investimento técnico, o desequilíbrio provocado no corpo em sintonia com a sustentação vocal e a prática do canto e de jogos vocais, para os participantes chegarem gradativamente à chamada "abertura da voz", na qual a alteração da voz cotidiana para a voz cênica se tornou perceptível. A respeito do hibridismo, refere que o encontro entre as mais diferentes línguas faladas emerge características vocais que expressam a cultura a que um determinado grupo pertence. Os sentidos de observação e de escuta fazem parte do processo de encontro da voz performática, distanciada do aspecto mecânico e automatizado da comunicação cotidiana.

SPRITZER (2014) estudou o exercício da radiofonia como possibilidade de prática para atores tendo em vista a linguagem radiofônica e sua repercussão sobre o exercício teatral. No decorrer do trabalho foi se criando um sistema que apropria os exercícios e questões da preparação do ator e seu processo de criação, para a especificidade da linguagem radiofônica, uma linguagem artística. Nessas circunstâncias, não importa a visibilidade das ações, do engajamento corporal, dos gestos e olhares, mas sim o efeito sonoro que eles acarretam. O impulso emocional que origina a voz é importante na medida em que resulta em efeito sobre a relação ator-ouvinte. Ainda que o teatro traga sempre a base sólida para criar, o universo radiofônico permite mergulhar na linguagem, colocando a voz dentro de um ambiente sonoro que a valorize e torne clara sua existência.

STOROLLI (2014) estudou a voz na performance, relata sobre a qualidade performativa da voz, sobre as relações entre voz, dramaturgia e performance, revelando a potencialidade criativa da voz como geradora de uma linguagem artística singular. No seu artigo, relata o processo criativo de Fátima Miranda que tem um trabalho investigativo da própria voz. A performer tem um catálogo de recursos vocais que potencializam a expressão da sua voz, não se constituindo apenas de um catálogo de habilidades. A base do seu trabalho é a improvisação vocal.

VALLE et al. (2014) estudaram jogos vocais que visassem um trabalho de ressonância com alunos de teatro, promovendo projeção e plasticidade vocal. As estratégias foram criadas a partir dos jogos de corpo-voz “Fluxo dos sons nos espaços internos do corpo” e “Fluxo dos sons nos espaços internos do corpo na dinâmica do movimento”. Observou-se aumento de *loudness*, melhor uso das cavidades de ressonância e o uso de diferentes ajustes musculares pelos alunos mantendo melhor projeção. Os alunos relataram “aumento de percepção em relação à voz”, “sensações físicas da relação corpo-voz” e “maior projeção vocal”.

BARBOSA et al. (2015) investigaram como um exercício de expressividade facial poderia colaborar na ampliação de repertório vocal. Gradativamente, alunos de teatro deveriam relacionar uma expressão facial com outras expressões de corpo, voz e fala, até que essa expressão flexibilizada fosse codificada como um perfil expressivo modificado. Isso aconteceu durante jogos de improviso que proporcionaram experimentação da expressividade desenvolvida em diferentes contextos cênicos. Por meio do exercício, os estudantes criaram um perfil comunicativo expressivo modificado e flexível, conectando voz, gestos corporais, linguagem discursiva e articulação das palavras compondo, assim, uma identidade expressiva diferente da cotidiana.

CURTI et al. (2015) pesquisaram a aplicação de uma proposta técnico-lúdica para o treinamento vocal do ator, em prol da projeção de voz. Através das técnicas de megafone invertido, *Y-Buzz* e a técnica *Call (Hello)* propostas por Lessac e do exercício de trilha luminosa, proposto por Eudósia Quinteiro, os atores que escutavam o som e os atores que emitiam o som declararam ter sentido a voz mais projetada e com possibilidades de nuances de acordo com a trilha luminosa imaginada. As autoras reforçam que alinhar técnica a ludicidade no trabalho com o ator proporciona melhor compreensão da relação ator-público e gera melhor ajuste fonatório, possibilitando a projeção vocal desejada.

MARTINS (2015) discute os conceitos de processo, procedimento e poética para embasar a formulação de sete postulados para uma pedagogia da vocalidade poética. Na atualidade, quando as palavras tendem a se reduzir às dimensões informativa e comunicacional, talvez a missão contemporânea da vocalidade poética seja falar contra as palavras e cantar contra a música. O autor relaciona ritmo, respiração e ressonância com as questões do processo de construção dessa vocalidade, da presença da voz em cena, do preenchimento de distâncias através da superação acústica carregada de afeto: é preciso que a voz toque o outro com a sonoridade e a emoção. Finalmente, conclui-se os setes postulados: toda poética implica em teoria e técnica; os polos da cantora e da narradora determinam um contínuo da vocalidade poética; aprender na escuta de si, do outro, dos outros; em todo movimento se instala um ciclo respiratório; a construção da presença cênica se apoia na abertura para a presença do outro; a atriz é uma artista da distância; pedagogia é processo.

PEREIRA (2015) estudou as práticas vocais lúdicas, com foco nos jogos tradicionais na formação de estudantes de licenciatura e bacharelado em teatro. Utilizou a situação lúdica como desencadeadora de reflexão, de conhecimento técnico, de criação e de aprimoramento vocal. Os pontos de observação do seu trabalho foram os procedimentos lúdicos, a exploração e nuances vocais, apropriação de parâmetros sonoros e procedimentos musicais, relação corpo-voz, capacidade de escuta e entrar na ficção e os vínculos entre os estudantes. Durante os trabalhos, os estudantes assimilaram a atitude de jogo em muitas situações em sala de aula, inclusive na prática de procedimentos técnicos, nos aquecimentos e nas atividades em geral.

SILVA et al. (2015) relataram sua experiência com o trabalho vocal na formação de alunos de teatro. Destacam dois eixos de atuação do fonoaudiólogo docente: técnico, que trabalha a promoção da saúde vocal e a minimização de riscos à saúde da voz, com exercícios de aquecimento e de flexibilidade vocal; e expressivo, através de exercícios diversos que mobilizem criatividade e relação corpo, voz e intenção. Descreveram o jogo “Dublagem”, proposto por Viola Spolin, realizado após a prática de exercícios vocais de fonação, articulação e ressonância e observaram que os alunos, durante jogo, se utilizam de recursos vocais aprendidos em sala de aula de forma intuitiva e rápida, produzindo diferentes vozes relacionadas a diferentes corpos.

ANEXO B – Relatos dos alunos sobre a prática vivenciada

Neste Anexo estão disponíveis diversos trechos de relatórios de alguns alunos após as vivências em sala de aula, no intuito de complementar as reflexões sobre a prática proposta. Os trechos estão divididos por alunos.

Aluno: A. S.

“As alterações dos recursos sonoros vem acompanhadas da alteração do estado e intenção. Ainda que não definidas as intenções, percebe-se que o som por si só tem um caráter ora mais solene, ora mais caricato, informal, engraçado. São dizeres transformados pela emissão que podem ser trabalhados e estilizados para finalidade de um determinado personagem [...] O corpo também está ligado a produção sonora e vice-versa. Quando produzimos sons diferentes o corpo manifesta alterações de tónus, da relação com o ambiente concretizando que ‘voz é corpo e corpo é voz’.”

“Em dupla, o indivíduo que comanda as ações pode explorar o repertório vocal do falante, tornando o exercício mais rico e revelador do potencial criativo.”

“Observei que alguns textos são mais elásticos, adaptáveis e permitem mais subtextos e modificações interpretativas propostas pelo ator. São mais fácil de compreender e expressar.”

“Percebi que cada expressão desperta uma voz, que acompanha um corpo. Uma espécie de tónus vocal que nasce do corpo, que se estrutura a partir da intenção, da situação dada.”

Aluno: A.V.B.

“A direção da minha colega acabou, em muitos momentos, me afastando da minha zona de conforto. Graças a isso pude perceber um outro caminho possível para o texto que até então não imaginava. [...] apesar da direção apontar para a fuga da zona de conforto, eu me senti seguro para ‘enfiar o pé na jaca’. Acredito que o fato de ser dirigido cria uma barreira mental para me esconder do medo do ridículo.”

Aluna: C.F.G.P.

“Percebi, no exercício, que quando colocamos a situação, a voz naturalmente se adapta ao texto e quando isso acontece o corpo e a voz juntos passam a verdade necessária. O subtexto do ator dá forma pra essa verdade, como se a plateia pudesse ouvir também esse subtexto. Voz, corpo e pensamento tem que estar juntos em cena.”

Aluna: C.L.

“A intenção não era trabalhar os recursos do som focado em intenção, mas elas apareciam naturalmente a cada experimentação, sugerindo imagens diferentes das histórias e personagens apresentados. Quando trabalhava o timbre eu não conseguia desvincular intenções da fala.”

“Para cada aspecto do som trabalhado surgiam expressões corporais e faciais orgânicas, também relacionadas a intenções, mesmo que sem esse foco.”

“Ao observar minha dupla, conseguia concluir várias questões que não enxerguei em mim mesmo trabalhando sozinha.”

“Quando trabalhamos corporeidade, a quantidade de energia que disponibilizávamos em nosso corpo fazia total diferença no desempenho do exercício. As variações de planos e posições geravam diferentes imagens, situações e intenções.”

“Trabalhar o subtexto foi o que mais gostei. Percebi o quanto traz naturalidade na fala e acredito que isso ficou claro pra todo mundo. Todos os aspectos do som aparecem variando de acordo com a intenção e podem ser mais trabalhados e explorados.”

“Esse trabalho me ajudou a perceber que quase todos os recursos vocais aparecem em quase todas as situações, estando o ator consciente ou não. E quanto mais consciência tivermos em perceber a naturalidade como surge cada um deles, de acordo com a intenção proposta, mais é possível trabalhar com cada um, aprimorando-os, o que enriquece o personagem e a cena. Se o ator está presente, o corpo vai sempre surgir junto com a voz. E vimos que existe vários caminhos na construção de uma cena. [...] Esse processo é individual e variável para cada ator.”

Aluna: C.V.

“Nas corporeidades, busquei as que fugissem um pouco do cotidiano. Quando trabalhei duas corporeidades no mesmo plano surgiram intenções distintas. O que é

legal e ver é que no mesmo texto, as palavras ditas em corpos diferentes criam outro sentido. Até mesmo porque a voz veio diferente.”

“Tenho um olhar muito observador, mas com o exercício percebi que não tenho esse olhar apurado sobre mim mesma. Mas consegui experimentar e ver o que foi gerado em mim. Tanto a corporeidade quanto a tensão muscular funcionam pra mim, me colocaram em estados diferentes.”

“Algo ficou claro, o medo de errar e ser ridículo nos limitou. [...] Ficava pensando demais e agindo de menos. Hora alguma foi exigido algo certo ou errado. Mas eu mesma impunha isso na minha cabeça. Como é difícil sair do cotidiano, acabamos sempre indo pro que é conveniente ao invés de buscar algo que nunca tentamos[.]. Se não experimentarmos nunca saberemos o que realmente pode surgir.”

“Essa pesquisa me fez abrir o olhar sobre mim mesma, descobri coisas que posso fazer com a minha voz que não fazia ideia, criei uma consciência sobre a minha própria voz.”

Aluna: D. A.

“Ao mudarmos os recursos vocais vão surgido ideias e intenções de personagens. Observei isso em mim e nos outros”.

“A consciência da voz foi uma das coisas que mais me ajudou. A cada aula tínhamos a ajuda da professora e dos colegas comentando nossos experimentos. Ouvindo os outros, entendi mais a minha voz e tentei mudá-la mais. [...] Voz com corpo acredito que foram as aulas que mais tive dificuldade. Vi que a mudança de voz em alguns dos colegas nessas aulas foi muito boa em comparação com outras. Acho que no decorrer do tempo posso mudara minha voz a partir do corpo, mas hoje vejo que a minha voz acaba modificando mais meu corpo do que ele a minha voz. Todas essas experimentações foram essenciais não só para um entendimento próprio, mas para um entendimento geral sobre a voz, por termos compartilhado tantas experiências com todos os colegas.”

Aluno: F.C.

“Fazendo o exercício sozinho senti um pouco de dificuldade em chegar ao ponto exato do que havia escolhido. Por exemplo: quando trabalhei a variação de frequência da

voz, achava que estava falando mais “grosso” e na verdade não estava, estava só falando mais forte.”

“Realmente um recurso vocal muda puxa o outro. Comecei a falar mais fraco e o ritmo se alterava e às vezes até o timbre. Quando mudava o timbre, sempre surgia algo mais caricato. É interessante que cada mudança me gerava um estado diferente, mesmo sem pensar nisso [...] pensava apenas em mudar o recurso da voz e aparecia o estado juntamente com o corpo e seus movimentos.”

“Na aula de corporeidades senti um monte de alterações de sensações com os corpos que criei [...] estava focado ao mesmo tempo no texto e nas sensações e preendi a atenção de quem estava ouvindo.”

“Gostei mais de fazer o exercício em dupla do que individualmente, pois a troca de experiências e informações foram maiores, um direcionando o outro, dando dicas e discutindo pontos positivos e negativos [...] buscava outros caminhos, outros recursos vocais e experimentava coisas novas.”

“Esses exercícios ajudaram a trabalhar meu personagem na peça. Estou trabalhando subtexto e voz junto com o corpo. [...] Quando entrei no curso tinha receio e nenhum trabalho com a voz. Hoje melhorei, aperfeiçoei minha consciência vocal e corporal.”

Aluna: G. C.

“O trabalho com o texto ajudou na consciência vocal. Percebemos os recursos vocais e o quanto a voz mudou conforme o subtexto e o corpo, que estavam em conexão com a voz. Conforme a ação, o lugar, o corpo, exercitamos recursos vocais. Nesse trabalho exercitamos tudo.”

Aluna: G.P.R.

“Achei o exercício em duplas interessante, porque pudemos acompanhar o ‘processo’ da nossa dupla, propor coisas novas, pros mesmos e ver o que funcionava e o que não funcionava. Muitas vezes minha dupla começava com uma intenção e ia perdendo ao longo do texto, o mesmo acontecia com os recursos vocais, e eu fiquei me perguntando: ‘se isso é algo que aconteceu bastante, melhor eu pesquisar isso em mim’. Resolvi pesquisar isso em mim desde então e fui percebendo que isso também acontece comigo.”

Aluno: H.L.

“Acho que consegui testar muito a minha voz, experimentei de várias maneiras diferentes e a cada mudança que eu fazia, seja através de qualquer aspecto do som, eu notava uma mudança da intenção no texto.”

“O bom de fazer o exercício em dupla é que podem surgir algumas sugestões que você ainda não testou, e que ficam interessantes.”

“Pra mim foi bem interessante testar a voz a partir do corpo, pois a cada ação que fazia, notei a diferença na voz. [...] Não sei dizer se prefiro buscar a voz através do corpo ou dos recursos, acho que isso depende e que são caminhos muito bons para se encontrar uma voz.”

“É nítido que dar a situação muda completamente a intenção do texto, e foi legal ver a mudança de interpretação de todos durante essas aulas, e o impacto do subtexto na voz e no jeito de falar. Acho que o trabalho como um todo ajudou na consciência da voz e do corpo, e em como através de pequenos detalhes, o texto cria outro sentido.”

Aluna: J.R.

“Quanto mais detalhes crio na minha imaginação, mais fácil trazer o meu texto de uma maneira convincente ao espectador.”

“No exercício em dupla, um olhar externo pode nos mostrar aspectos que geralmente não enxergamos em nós mesmos. [...] O interessante desse exercício foi quebrar nossos padrões. Na maioria das vezes temos modos de falar, andar e nos comportar que, de tão repetidos, parecem tornar-se parte de nós, mas a verdade é que com o treino, autoconhecimento e auto percepção podemos desconstruir esses padrões.”

Aluna: L.C.S.R.B.

“A conclusão que cheguei com todas essas aulas é que não podemos estagnar numa coisa que achamos que é a certa, não podemos julgar o personagem e nem nós mesmos. Temos que estar abertos a experimentar, pois do novo podem surgir ideias e possibilidades que mesmo que não sirvam para esse personagem, podem ficar

armazenadas dentro de nós para um personagem futuro ou mesmo para o enriquecimento vocal e corporal do ator.”

Aluna: M.S.R.

“Muitos recursos vocais experimentados podem ser guardados, assimilados para serem usados em uma cena. Parte do que experimentei, inclusive, me ajudou para criar minha personagem na aula de interpretação. Alguns pareceram um tanto estranhos, mas ainda possíveis de serem utilizados em outros momentos.”

“Observando a todos percebo que temos medo de passar por ridículo na frente do grupo e isso limita o potencial de cada um. [...] Geralmente se sente mais facilidade de entrega no exercício quando realizamos ele com colegas que temos maior afinidade. O mesmo também acontece quando o esforço e disponibilidade ao outro é recíproco. Mas procuro ter a consciência que devemos estar abertos, propositivos e dispostos a experimentar independente com a pessoa que se trabalha, e que devo estar atenta ao que eu posso fazer para deixar o outro mais à vontade e jamais culpá-lo de não contribuir ou dificultar o exercício.”

“O exercício traz possibilidades reveladoras de instigantes de dizer o mesmo texto em situações inusitadas e totalmente diferentes. Consequentemente, novas vozes, intenções, subtextos e expressões corporais se estabelecem.”

Aluna: N.G.

“Quando se trabalha com o outro você precisa encontrar o direcionamento na voz dele. Você encontra na voz do outro, apesar das diferenças, a sua voz.”

“Achei as pessoas mais travadas os exercícios que tivemos que partir do corpo para a voz. Ao meu ver, quanto partimos dos aspectos do som ficou mais fácil sentir e imaginar situações. Eu consigo trazer o corpo quando começo pela voz, e o contrário é bem difícil pra mim.”

“Acredito que o trabalho ajudou tanto na consciência da voz, suas possibilidades de transformação, as diferenças vocais entre as pessoas, a extensão vocal, quanto na consciência corporal, o tônus necessário para atingir uma frequência ou ritmo, a importância da respiração, de sua preparação e como ela pode ser uma ótima técnica para voz. [...] Tudo o que você faz com seu corpo altera, mesmo que minimamente, sua voz. Da mesma forma o contrário, a voz pode te levar a fazer muitas coisas

diferentes com o corpo. O pensamento é muito mais texto que o próprio texto. De nada adianta se for declamado um poema maravilhoso, se não houver pensamento por trás, porque acaba virando uma simples leitura, sem expressão e objetivo nenhum.”

Aluno: R.J.T.

“A cada nova corporeidade eu ia mudando a forma como dizia meu texto, era muito orgânico como o meu corpo me traia um estado, e tudo se modificava sem eu pensar para modificar. Eu visualizava um cenário e o corpo e a voz viajavam junto comigo, aconteceu (corpo, voz e pensamento)!”

Aluna: V. M. G.

“Percebi que meu corpo faz gestos desnecessários, que não querem dizer nada, sou apegada a eles. Penso demais e acabo não me permitindo fazer o exercício de uma maneira leve e descontraída.”

“A mudança da corporeidade não me levou a lugar nenhum. Minha voz continuou sempre a mesma com todas as gestualidades, não consegui sair da minha zona de conforto por medo de cair no ridículo. Percebi isso com mais algumas pessoas da sala. Quando tensionei partes do corpo aí consegui sair da zona de conforto e entendi que não havia certo e errado, mas formas diferentes de construir algo.”

“Quando mostramos pra sala o trabalho com voz e intenção feito em dupla, minha dupla mudou a maneira de falar o texto, não fazendo nada do que tinha pedido e acontecido antes. Senti que deixa de se concentrar no que faz por medo do ridículo. Gostei muito de fazer o trabalho com ele, pois me tirou da zona de conforto”.

“Esse trabalho ajudou no pensamento voz e corpo. Com subtexto você consegue criar uma voz verdadeira e entender o que está falando, dando vida ao texto. Esses exercícios tem me ajudado muito nas aulas de montagem.”