



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

VALÉRIA CRISTINA MACHADO ROCHA

A VOZ DESEJANTE:
TRILHAS E PISTAS PARA UMA PEDAGOGIA DA VOZ

Salvador
2023

VALÉRIA CRISTINA MACHADO ROCHA

**A VOZ DESEJANTE:
TRILHAS E PISTAS PARA UMA PEDAGOGIA DA VOZ**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Meran Vargens

Salvador
2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rocha, Valéria Cristina Machado

A voz desejante: trilhas e pistas para uma
pedagogia da voz / Valéria Cristina Machado Rocha. --
Salvador, 2023.

203 f. : il

Orientadora: Meran Vargens.

Tese (Doutorado - Pós - graduação em Artes Cênicas) -
- Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,
2023.

1. Teatro contemporâneo. 2. Pedagogia da voz. 3.
Voz. 4. Práticas vocais. I. Vargens, Meran. II.
Título.

CDD 792



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



TERMO DE APROVAÇÃO

Valéria Cristina Machado Rocha

"A voz desejante: Trilhas e pistas para uma pedagogia da voz"

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 10 de novembro de 2023.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Meran Muniz da Costa Vargens (Orientadora)

Prof. Dr. Ana Flávia Andrade Hamad (Escola de Teatro/UFBA)

Prof. Dr. Daniela Bemfica Guimarães (PPGDança/UFBA)

Documento assinado digitalmente

gov.br

PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA MOLINARI
Data: 10/11/2023 12:28:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari (UFMA)

Prof. Dr. Daiane Dordete Steckert Jacobs (UDESC)

AGRADECIMENTOS

Começo expressando minha gratidão à minha mãe, Rosalina de Jesus Machado, por sempre incentivar e encorajar meu desenvolvimento artístico e acadêmico, acompanhando-me pelo Brasil afora, incentivando-me a ir em frente mesmo em momentos que não parecia mais ser possível.

Ao meu pai, Renan Mendes Rocha, por me ensinar desde muito cedo a importância de ler os clássicos, e de estudar a arte com o afinco de uma cientista.

Ao meu irmão, Marcos Renan Machado Rocha, por me fazer acreditar que eu conseguiria.

A todos alunos da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes pela confiança em mim depositada ao embarcarem em minhas primeiras investigações e intuições.

Eternamente à minha professora de voz e dicção, Gil Macedo, que ainda na graduação me conduziu afetuosa e generosamente ao universo da voz.

A todos atores e atrizes com quem fiz a condução vocal em peças de teatro e performances, pois a cada experiência aprendo não só sobre a voz, mas a compartilhar a experiência.

A Natália Leite, amiga, revisora e grande colaboradora, pois sem seu suporte e olhar atento, do caos eu não sairia.

À minha orientadora, Meran Vargens, pelo incentivo, pela confiança, pelas longas conversas acerca da vida e da voz.

Aos atores e às atrizes do Teatro Vila Velha, não apenas por desenvolverem comigo esta pesquisa, mas por me mostrarem a força da expressividade baiana.

A Márcio Meirelles e Chica Carelli por todos os projetos, oficinas e *workshops* que realizamos em parceria ao longo desses anos.

Aos estudantes do curso de graduação da UFBA pelas primeiras experimentações na Bahia.

Aos meus professores do PPGAC pelas disciplinas ministradas e pelo conhecimento compartilhado.

A Paula Molinari, que não só participou atentamente da banca examinadora, como também generosamente dedicou seu tempo para compartilhar sua experiência e conhecimento sobre a voz comigo.

A Daniela Guimarães e o grupo de pesquisa Corpolumen, através do qual a explosão de criatividade, energia e ritmo despertou em mim as primeiras possibilidades para esta pesquisa.

A Daiane Dordete Steckert Jacobs, que desde o mestrado contribui cuidadosamente com a evolução da minha pesquisa.

A Ana Flávia Andrade Hamad pelo olhar generoso e contribuições perspicazes para esta pesquisa.

A Edu, Midian, Marcelo e Aroldo, meus colegas de curso, pelo nosso grupo de estudo, no qual juntos atravessamos uma pandemia lendo filosofia e debatendo filmes de arte, mantendo viva nossa fé na arte.

ROCHA, Valéria Cristina Machado. **A voz desejan**te: trilhas e pistas para uma pedagogia da voz. Orientadora: Meran Vargens. 2023. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa delinea uma proposta de pedagogia vocal teórico-prática entrelaçada com a experiência docente e teatral da autora desde seu bacharelado em Artes Cênicas até seu desenvolvimento e refinamento como condutora de práticas vocais, abrangendo 13 anos de experiências em voz. Também é alicerçada com os saberes da dança, da música e da educação somática, assim como da filosofia, tecendo o que se denomina na tese “voz desejan

te”. Diante disso, apresenta-se a criação, o desenvolvimento e análises de práticas realizadas em sala de ensaio ocorridas em 2019 durante estágio docente ao longo da disciplina Laboratório de Criação da Universidade Federal da Bahia, assim como oficinas realizadas em parceria com o Teatro Vila Velha entre 2019 e 2022. A hipótese é a de que, devido à multiplicidade e à diversidade das linguagens artísticas encontradas na cena contemporânea, o intérprete trabalha nos limites de seu próprio ser, o que exige outros modos de acionamento e de escuta por parte deste, revelando práticas que abrangem criativamente seu corpo físico e sensorial. Diante disso, esta tese apresenta os pilares, os aspectos gerais, a poética, assim como a estrutura metodológica de tal prática vocal, objetivando potencializar a percepção e a sensibilidade do intérprete no contexto que a cena teatral contemporânea exige. Tal percurso revela a voz como ato de dança, reverberando a unicidade dos indivíduos e apresentando-se como ato enunciativo.

Palavras-chave: Voz. Pedagogia da voz. Práticas vocais. Teatro contemporâneo.

ROCHA, Valéria Cristina Machado. **Desiring voice**: traces and clues for a pedagogy of the voice. Thesis advisor: Meran Vargens. 2023. Thesis (Doctorate in Performing Arts) – Faculdade de Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

ABSTRACT

This research outlines a proposal for a theoretical-practical vocal pedagogy intertwined with the author's teaching and theatrical experience, spanning from her undergraduate studies in Performing Arts to her development and refinement as a vocal practitioner, covering 13 years of voice-related experiences. It is also grounded in knowledge from dance, music, somatic education, as well as philosophy, weaving what is referred to in the thesis as the "desiring voice." In this context, the creation, development, and analysis of practices conducted in rehearsal rooms in 2019 during her teaching internship within the Laboratório de Criação (Creation Laboratory) course at the Federal University of Bahia are presented. Additionally, workshops conducted in partnership with the Teatro Vila Velha between 2019 and 2022 are discussed. The hypothesis is that, due to the multiplicity and diversity of artistic languages found in the contemporary scene, the performer works at the limits of their own being, demanding different modes of activation and listening, revealing practices that creatively encompass their physical and sensory body. Given this, this thesis presents the foundations, general aspects, poetics, as well as the methodological structure of such vocal practice, aiming to enhance the performer's perception and sensitivity within the context demanded by contemporary theater. This journey reveals the voice as a dance act, resonating the uniqueness of individuals and presenting itself as an enunciative act.

Keywords: Voice. Voice pedagogy. Vocal practices. Contemporary theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1 TRAJETOS E TRAJETÓRIAS: VIVÊNCIAS PESSOAIS E EXPERIÊNCIAS ENTRE PRÁTICAS E PEDAGOGIAS VOCAIS.....	18
1.1 OS PRIMEIROS PASSOS: PERMITIR A EXPERIÊNCIA	22
1.2 A VOZ E A LINGUAGEM: UM PANORAMA	25
1.2.1 A linguagem: uma brincadeira da infância.....	30
1.3 O GRUPO DE PESQUISA CORPOLUMEN E A MUDANÇA DE PARADIGMAS	32
1.4 VOICE JAM SESSION.....	35
1.4.1 Estruturando a Voice Jam Session	38
1.4.2 A influência do grupo Corpolumen: o poder da dança em contato para a voz	41
1.5 PRÁTICAS E TREINAMENTOS VOCAIS: INFLUÊNCIAS E REVERBERAÇÕES... 45	
1.5.1 Jerzy Grotowski.....	46
1.5.2 Zygmund Molik	49
1.5.3 Włodzimierz Staniewski.....	51
1.5.4 Cicely Berry.....	53
1.5.5 Kristen Linklater	58
1.5.6 Alfred Wolfsohn.....	62
1.5.7 Roy Hart	68
1.5.8 Arthur Lessac.....	72
2 A RUPTURA: O TEATRO CONTEMPORÂNEO E AS NOVAS RELAÇÕES COM A VOZ	79
2.1 UM TEATRO DE VOZES: A QUESTÃO DO TRECHO	82
2.2 A CENA CONTEMPORÂNEA: O INÍCIO DA CRISE	91
2.3 A EMANCIPAÇÃO DO DRAMA: A RESPOSTA POR UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA	93
2.4 O TEATRO CONTEMPORÂNEO E A VOZ: REVELAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES OBSERVADAS COMO CONDUTORA DE PROCESSOS VOCAIS	97
3 A VOZ DESEJANTE	105
3.1 OS INDIVÍDUOS, O PENSAMENTO E A SUBJETIVIDADE	110
3.2 A VOZ DESEJANTE E O SUJEITO-EM-OBRA	112
4 SOBRE APRENDER E ENSINAR: EM QUE CHÃO ESTAMOS PISANDO?.....	116
4.1 PERSPECTIVAS PARA UMA PEDAGOGIA VOCAL: POSSIBILIDADES PARA UMA VOZ DESEJANTE	122

4.2 A PEDAGOGIA PARA A VOZ DESEJANTE: PRINCIPAIS ASPECTOS E OS TRÊS PILARES FUNDAMENTAIS.....	128
4.2.1 Visualização temática.....	131
4.2.2 Sensibilização corpóreo-vocal.....	133
4.2.3 Voz-dança.....	134
4.3 DIÁRIOS DE BORDO E AS EXPERIMENTAÇÕES E ENTRELAÇAMENTOS COM AS IMAGENS VISUAIS.....	138
5 A PRÁTICA: ESTRUTURAS MUSCULARES, EXERCÍCIOS E EXPERIÊNCIAS... 146	
5.1 PALAVRAS-TEMA.....	151
5.2 VISUALIZAÇÃO TEMÁTICA.....	155
5.2.1 Exercício 1: visualização e a respiração-bulbo (deitar, relaxar e permitir).....	156
5.2.2 Exercício 2: visualização e o acionamento da coluna-árvore.....	158
5.2.3 Exercício 3: respiração dos animais.....	160
5.3 SENSIBILIZAÇÃO CORPÓREO-VOCAL.....	161
5.3.1 Fásia (acordar/despertar).....	162
5.3.2 Sensibilização da língua.....	165
5.3.3 Abertura da laringe e do palato mole.....	168
5.4 VOZ-DANÇA.....	171
5.4.1 A ressonância e seus ressonadores.....	172
5.4.2 Exercício 1: peso em ressonância.....	180
5.4.3 Exercício 2: movimentos circulares (ar entre as articulações) com ressonância... 182	
5.4.4 Exercício 3: dança animal e suas respirações trocadas.....	183
5.4.5 Exercício 4: liderar, seguir e soltar vogais.....	185
5.4.6 Exercício 5: improviso com vogais.....	187
5.4.7 Exercício 6: dançar enquanto um canta.....	189
CONCLUSÃO.....	191
REFERÊNCIAS.....	194

INTRODUÇÃO

Esta tese tem como objeto de estudo práticas vocais, desenvolvidas a partir de investigações e experimentações com intérpretes, que resultaram na organização do que denominei de “pedagogia para a voz desejante”. O intuito deste trabalho é desenvolver a consciência, a percepção e a expressividade da voz, sendo inseparáveis voz e corpo. As investigações apresentadas nesta pesquisa foram adquiridas, ainda que de forma despretensiosa, inicialmente em meados de 2007, no meu ofício de atriz, até o presente momento, como condutora de processos e práticas vocais. Busco entrelaçar os campos da dança contemporânea, das artes visuais e da filosofia, assim como aspectos da educação somática, com o contexto que a cena contemporânea, multifacetada e híbrida, tenciona. Nesse contexto, serão apresentadas estratégias da pedagogia vocal para a voz desejante.

Ao desenvolver esta pedagogia vocal, noto como está intrinsecamente relacionada a minha trajetória pessoal e profissional, a partir de experiências que vivencio em meu próprio corpo, colecionando aprendizados, experiências, livros e permitindo a curiosidade expandir-se para ser posteriormente explorada de outra forma com intérpretes na sala de ensaio. Tal recurso mostrou-se uma poderosa ferramenta, uma vez que possuo as memórias físicas em meu corpo, misturando-as a outras tantas histórias, inventando formas diversas de experimentar a voz.

Evidencio a importância desta tese de doutorado ter sido escrita e inteiramente desenvolvida na cidade de Salvador (BA), com intérpretes locais e longe de minha cultura e cidade natal, fazendo-me tropeçar em sua diversidade e multiculturalismo, para finalmente fazer-me ver que é justamente a individualidade e características inerentes do intérprete que fazem a potência e a beleza da voz emergirem. Esse tropeço fez-me refletir sobre minha abordagem como condutora de processos vocais, desconstruindo hierarquias sobre os saberes e passando a valorizar e afirmar individualidades, promovendo uma prática que visa ao movimento, à colaboração, ao improviso, ao jogo e ao afeto.

Almejo incentivar a voz individual, e única, de cada indivíduo, por meio de uma pedagogia que afirme as características individuais e socioculturais e potencialize o encontro do indivíduo com sua voz. Os conceitos formulados para esta tese surgiram do material desenvolvido da constante troca de experiências, da confiança e da reflexão em conjunto com estudantes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), em Brasília (DF), entre os anos de 2010 e 2017, e posteriormente com intérpretes por meio de processos pedagógicos em *workshops*, oficinas e seminários, continuando até o presente momento. Esta tese é o desenvolvimento contínuo de longos anos de pesquisa, na qual foi estruturada a prática vocal a

partir do encontro com os intérpretes, ouvindo seus relatos para desenvolver estratégias de modo a auxiliá-los. Destaco minha pesquisa de mestrado¹, intitulada *Memorial analítico: práticas e poéticas vocais empenhadas no âmbito da experiência* (2019), na qual observei que não basta ensinar técnicas vocais ou alongamentos e sequências rítmicas de dança para os intérpretes memorizarem; é necessário conectar o intérprete com voz por meio da experiência. Foi por meio da minha própria prática que inicialmente percebi que o vigor de um processo em voz acontece quando há a conexão do indivíduo com sua voz, possibilitando a este percebê-la interna e externamente, tornando-se assim capaz de desnudar-se, descobrindo sua potencialidade.

As descobertas e constantes evoluções na minha forma de conduzir um processo em voz se deram também com as experimentações cênicas desenvolvidas entre 2019 e 2022 com o Teatro Vila Velha e a Universidade Livre, ambos cursos livres de caráter experimental com foco na formação de intérpretes residentes na cidade de Salvador (BA). A prática à qual me refiro busca uma aproximação entre os saberes, valorizando capacidades individuais adquiridas ao longo da vida, de forma empírica, assim como o pensamento abstrato, e está entrelaçada com a subjetividade, sendo esta multifacetada, uma vez que é influenciada por experiências pessoais.

Sobre a importância da subjetividade nesta pesquisa, cabe destacar que, para Catharine Laws (2020) a subjetividade pode ser compreendida como um aspecto da construção individual e única de experiências. “É ‘móvel, um processo, não uma coisa’ [...] melhor compreendida como uma experiência desse eu-em-processo” (FRITH *apud* LAWS, 2020, p. 7). Laws (2020, p. 7) aponta ainda que “a subjetividade é entendida como um processo emergente, constituído (não meramente expresso) pelo que dizemos e fazemos”. Nesse sentido, a subjetividade pode ser ampliada, modificada a partir das relações que o indivíduo vive. Esses fatores podem afetar sobremaneira como o intérprete se relaciona com sua voz.

Destaco que a subjetividade não é fixa ou imutável. Pelo contrário, pode ser influenciada por novas experiências, aprendizados e interações sociais. Assim, o intérprete pode desenvolver e ampliar sua subjetividade de maneira distinta ao ser exposto a novas experiências. Para Laws (2020), as práticas artísticas podem ser um poderoso meio para a compreensão de como é formada a subjetividade.

¹ Esse trabalho se debruçou no relato das práticas realizadas durante o primeiro semestre de 2016 com estudantes da FADM. Durante todo o semestre, os estudantes permaneceram vendados. Ao final da pesquisa, constatei que as vendas potencializaram sobremaneira os demais sentidos, o que acarretou no enriquecimento sensorial e imagético da palavra no escuro.

Pensar a prática da voz no contexto do teatro contemporâneo, entrelaçado com variadas linguagens, como a dança, o circo, o teatro físico, as diversas tecnologias multimídias e ainda o teatro performativo, é compreender as sutilezas e virtuosidades que a cena tenciona. Para tanto, ele sugere intérpretes que permitam ser lançados rumo a essa diversidade artística, a espetáculos que estão em constante processo de transformação.

Nesse sentido, cabe ao intérprete a utilização de uma ampla e variada gama de habilidades físicas e vocais, que variam a depender da peça a ser encenada, uma vez que o teatro contemporâneo não possui uma forma delimitada e continua em expansão. Assim, convém refletir e analisar a pluralidade de procedimentos e práticas que podem auxiliá-lo em sua performance cênica e sobretudo potencializar sua sensibilidade, intensificando sua percepção sobre sua voz e sobre o fazer teatral. Sobre essa questão, convém destacar que percebemos que os estímulos são individuais e únicos, conforme aponta Cohen (2015). “A percepção está relacionada à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Percepção trata-se de relacionamento — conosco, com os outros, com a terra e com o universo. Ela contém o entrelaçamento de componentes sensoriais e motores.” (COHEN, 2015, p. 214).

Ao longo do século XX, o teatro contemporâneo excedeu a forma clássica do teatro ocidental e de outras artes. A cena distanciou-se do texto e do lugar que ele deveria ocupar durante a realização teatral² (FÉRAL, 2006). Segundo Josette Féral (2006), o que se estabelece com as experimentações cênicas contemporâneas é que elas carecem de modos de ver subjetivos, ou seja, formas individuais de experimentar o mundo. Elas revelam a diversidade, a singularidade das capacidades de análise, a interpretação e a fruição diferenciada sobre a cena, tanto pelo espectador quanto pelo intérprete.

O fazer teatral contemporâneo modificou a maneira de fruição do espetáculo cênico. Se antes era uma “janela para a vida”, permitindo a passividade do espectador (característica do teatro clássico, realizado entre os séculos XVIII e XIX), o que se viu depois foi um encadeamento de espetáculos, nos quais passam a ser exploradas sensações diversas para o espectador, instaurando uma diversidade estética para a cena³. Mesmo que o teatro contemporâneo tenha expandido a cena em uma sucessão de sensações e possibilidades, o *intérprete* é o elemento unificador de toda a experimentação, pois todos os sistemas de

² Podemos citar o grupo teatral paulista Vertigem e suas peças em espaços não convencionais, como BR-3. Do mesmo modo, o Teatro Invisível, criado por Augusto Boal, no qual ações cênicas são desenvolvidas em espaços não convencionais, confrontando os espectadores.

³ É o caso dos espetáculos cênicos da diretora Christiane Jatahy, nos quais há entrelaçamento com o cinema, assim como a obra dos diretores brasileiros Adriano e Fernando Guimarães, em que a performance art atravessa grande parte de seus trabalhos e ilustra a pluralidade estética da cena contemporânea.

significação cênica, como espaço cenográfico, figurinos, maquiagens, texto e iluminação, podem, segundo Féral (2006), desaparecer sem que a teatralidade cênica perca sua real essência. Desde de que o intérprete permaneça em cena, a teatralidade será preservada, e, dessa forma, o teatro pode acontecer.

A figura do intérprete codifica a teatralidade, “inscreve-a em cena por meio de signos, de estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, um sujeito em processo que explora seu avesso, seu duplo, seu outro...” (FÉRAL, 2006, p. 92). Dessa forma, o intérprete, na cena contemporânea, trabalha nos limites de seu próprio ser, sinalizando a diferença, o deslocamento e o desconhecido.

No teatro contemporâneo, existem na cena modos de diálogo que não buscam a comunicabilidade, revelando personagens vazias de significado, que evitam o contato, o “que nos reenvia a um mundo onde cada ser se encontra separado, [...] separado de toda alteridade” (SARRAZAC, 2017, p. 198), revelando que essa separação é um modo de compreender a vida contemporânea e que isso implica em mudanças estruturais para o teatro. Para Ryngaert (1998), esse teatro aberto a experimentações iniciou-se em meados da década de 1950, quando os autores se opuseram à forma da dramaturgia clássica, fenômeno que continua nos dias atuais. Busco, nesse sentido, contextualizar como a cena tem se expandido e com isso impulsionado outros modos de interpretação, conseqüentemente ampliando o uso da voz em cena, assim como a percepção e a recepção do espetáculo teatral como um todo.

Segundo Sarrazac (2017), a partir do século XX ocorrem mudanças consideráveis em como os diálogos são desenvolvidos na dramaturgia ocidental. Segundo ele, os diálogos eram antes uma espécie de idealização da vida comum e expressavam modos de aprisionamento da linguagem feitos exclusivamente com o intuito de fazer o conflito progredir. No entanto, no decorrer do século XX, passa a haver uma série de mudanças no fazer teatral, como espetáculos de um só ato, a descrição de acontecimentos cênicos em detrimento da ação teatral e a crescente transformação dos intérpretes em *performers*. Notam-se ainda espetáculos centrados na imagem, em que quase não há texto, além do uso de tecnologias no palco, como microfones, projetores, *video mapping* etc. (FÉRAL, 2006). Esse é o contexto no qual o teatro viu seu transbordamento e conseqüentemente uma revolução artística, mudando sobremaneira a forma como a voz é utilizada em cena. “O teatro repousa desde sempre, sobre o jogo entre o que está escondido e o que é mostrado, sobre o risco da obscuridade que de repente faz sentido.” (RYNGAERT, 2013, p. 5).

A obscuridade referida anteriormente não poderia referir-se ao nosso tempo, o contemporâneo, e às incertezas que vêm dele? Giorgio Agamben (2008, p. 63) diz que

“contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente”. Segundo ele, ver através dessa obscuridade demanda atenção, exige entrever. Ser contemporâneo é não estar adequado ao próprio tempo e, justamente por esse motivo, tornar-se capaz de enxergar as luzes de seu tempo.

O fator de isolamento, assim como o afastamento da obra teatral como mimese da vida cotidiana, também é analisado por Sarrazac como um fator inerente à modernidade. Ele aponta como o homem moderno é massificado e separado de si próprio e dos outros, o que proporciona o estilhaçamento da obra teatral. “O homem do século XX — homem psicológico, social, econômico, moral, metafísico — talvez seja um homem massificado, mas é sobretudo um homem *separado*. Separado dos outros e de si.” (SARRAZAC, 2017, p. 198).

Cabe observar como os fenômenos da vida contemporânea são inerentes ao fazer teatral, e como despertam para os acontecimentos que circundam e criam subjetividades, ocasionados pelo momento presente. A criação teatral é sempre um reflexo do contexto mundial no qual estamos vivendo. Nesse âmbito, surge um encadeamento de peças teatrais com dramaturgias abertas ou criadas coletivamente, além de dramaturgias desenvolvidas em conjunto com o espectador durante o acontecimento teatral, revelando diálogos descontínuos e que não necessariamente apresentam personagens ou conflitos.

Nota-se, nesse sentido, como o teatro contemporâneo pode se metamorfosear, adquirindo uma infinidade de formas, impulsionando o ator a vivenciar igualmente uma diversidade de experiências, partilhando sua voz em mil facetas, exigindo dele mecanismos sofisticados de percepção sobre seu corpo.

Sendo assim, examinando as possibilidades de uma prática destinada a esse contexto e para esse intérprete que explora seu avesso, que busca autoconhecimento a partir de si e *por si*, faz-se oportuno questionar como as práticas podem potencializar esse indivíduo em processo. Faz-se necessária a afirmação das capacidades vitais, particulares, históricas e sociais de cada indivíduo. A prática pode ser um meio de despertar e apurar as capacidades e percepções corporais e espaciais, conectando o indivíduo com sua voz de modo a propiciar sensibilidade, força, alongamento e concentração, devolvendo-lhe a confiança por meio da experiência e ampliando assim modos de ver, de apreender.

Ao praticar, o intérprete conecta-se ao seu corpo e à sua história. Por esse ângulo, a pedagogia para a voz desejante propõe a prática amparando individualidades. A voz aqui apresenta-se como um dos procedimentos de pesquisa para o ator, em conformidade com Mônica Montenegro (2019, p. 34) quando afirma que “através da percepção sensível que a voz possibilita, ela se oferece como procedimento de pesquisa para investigar o próprio corpo...”

Isto posto, busco traçar caminhos para que o intérprete possa compreender sua importância dentro da cena contemporânea, a qual, justamente por sua diversidade estética, sugere modos distintos de acionamento e de escuta por parte deste. Nesse sentido, práticas que abranjam criativamente a voz, ativada por meio de movimentos, improvisos e jogos que possibilitem a ampliação da sensibilidade, da imaginação e da percepção encontram um campo fértil para tal exploração.

Um dos caminhos possíveis para o intérprete perceber sua voz é conhecer e explorar o corpo desde suas estruturas fisiológicas, partindo da pele até as profundezas dos órgãos, de modo a compreender seu funcionamento assim como sua organização. Dessa forma, individualmente, cada intérprete pode compreender seus mecanismos fisiológicos, entender a mecânica de funcionamento da voz, podendo ser capaz de examiná-la profundamente. Assimilar a voz em seu sentido fisiológico possibilita o transbordamento da palavra dita em cena, uma vez que é desenvolvida uma familiaridade com as estruturas da voz.

A voz possui uma complexidade de dimensões, começando pela fisiológica, que está relacionada às características físicas do trato vocal. Ou seja, concerne à fisiologia, à anatomia e à capacidade de controlar músculos. A dimensão acústica, por sua vez, concerne a aspectos sonoros, tais como ondas sonoras, amplitude, frequência e harmônicos. Estes últimos são frequências múltiplas da frequência fundamental que afetam a qualidade tonal da voz. Por último, a dimensão emocional, sendo esta uma junção das características citadas anteriormente e correlacionadas entre mente-corpo, sendo expressada pelo ritmo, e tonalidade podendo apontar a intensidade de uma emoção.

Nesse sentido, observa-se que a voz engloba campos variados e diversos, sendo necessário examinar constantemente os meios e modos como ela vem sendo praticada e percebida, pois, muito mais do que vocalizar, o corpo *exala* som, para que, “por meio da dilatação da voz, possa criar espaços reconhecíveis, fazendo o outro ver através do movimento sonoro” (MONTENEGRO, 2019, p. 68).

A prática vista aqui está em constante transformação, e pode ser modificada conforme as especificidades de cada indivíduo. Estabeleço aqui a forma como venho trabalhando e refletindo atualmente, pois acredito que a prática contínua é a ponte que liga o indivíduo a seus desejos e potencialidades e justamente por este motivo deve ser revisada e transformada continuamente.

As descobertas individuais reveladas nesse percurso transformam-se consideravelmente de indivíduo para indivíduo. Faz-se oportuno rever a forma como os intérpretes aprendem, afastando-os de repetições e imposições e aproximando-os de procedimentos que permitam

reconhecer a maneira pela qual suas afinidades são estabelecidas em seu processo de aprendizagem. Nesse sentido, apresento com a pedagogia para a voz desejanste um modo horizontal de ensinar e uma forma ativa de aprender, pois existe um grande abismo entre aprender e ensinar, porque o ato de aprender não é um fato isolado, é diferente de decorar, de imitar ou de copiar. Está vinculado e ancorado pelos modos naturais de viver, pelas habilidades, e é associado às lembranças e memórias, por meio de experiências que se entrelaçam no indivíduo. Aprender demanda tempo, resiliência, disciplina e paciência.

Ensinar, por sua vez, demanda estímulo e elaboração de possibilidades e instabilidades, em vez da entrega de caminhos prontos. Ensinar é inventar, dialogar, desenvolver e criar conceitos, é trocar e pesquisar, é sobretudo relacionar tudo isso a cada instante presente. Ensinar é despertar a curiosidade, como também levantar questionamentos para que o outro possa persegui-los, ressignificando e ampliando conceitos. Cora Coralina (1997) já dizia que é feliz aquele que possui a capacidade de transferir o que sabe aprendendo com aquilo que ensina. Necessitamos de aprender a pensar, é o que afirma Nietzsche (2008), e isso exige uma aquisição técnica, assim como acontece na dança. “O pensamento fornece-nos o conceito de uma forma inteiramente nova de realidade: ele é composto de sensação e memória.” (NIETZSCHE, 2008, p. 71). Deve-se exercer o pensamento até adquirir as habilidades e a sofisticação de um bailarino. Nesse sentido, faz-se pertinente questionar os modos como aprendemos, para compreender como o pensamento organiza a prática, o que impede a experiência e, a partir desse ponto, perseguir modos de liberar energias retesadas no interior do corpo, atendo-se aos detalhes sobre como é percebido o que se aprende.

Durante a elaboração desta tese, deparei-me com os seguintes questionamentos: como se aprende a pensar uma prática? Como se muda o pensamento? Como se aprende a pensar de modo diferente? Como apreender determinada prática? Constatei que, em muitos casos, o que dificultava o desenvolvimento do intérprete em sala de ensaio era justamente uma formulação pré-determinada que os indivíduos tinham sobre si. Comumente escuto relatos sobre a voz dos estudantes terem sido diminuídas, menosprezadas. São por vezes vozes que não atingem determinados agudos, vozes que constantemente ficam roucas ou simplesmente somem. Tais relatos apontam para a construção desenvolvida pelo intérprete. Essa construção é desejável, no entanto há de se atentar para quando pré-julgamentos não se transformam a ponto de tolher o pensamento criativo reverberado pela voz. É preciso acreditar nas potencialidades e confiar em si, pois “aquele que não acredita mais, aquele que não confia mais permanece imóvel e sem reação, *desfeito*. É como se tivesse sido atingido por uma morte da sensibilidade” (LAPOUJADE, 2017, p. 16).

Faz-se necessário possibilitar outras formas de relação entre o indivíduo e sua voz, promovendo formas diversas de apresentá-los novamente, desobstruir o pensamento da relação voz/utilidade, desprovida de qualquer atenção, tendo diminuída a sua vinculação com a vida, e voz/sentido, que está inteiramente a serviço da linguagem. A partir dessa reflexão, pode-se estabelecer conexões que ultrapassem a esfera da racionalidade na aprendizagem da voz, possibilitando ao indivíduo perceber que com o processo de ouvir-se, permitir-se e soltar-se é possível promover desdobramentos incalculáveis para a subjetividade.

Vale ressaltar os fenômenos que assolam a vida do indivíduo contemporâneo, como a crise da ação, a incessante busca por sentido e utilidade para cada passo dado ao longo do caminho, assim como a profunda perda de confiança no mundo. “Continuamos agindo como sempre, e talvez até mesmo com um ‘rendimento’ considerável, mas será que ainda acreditamos nisso? Com que intensidade? Será que ainda acreditamos no mundo que nos faz agir?” (LAPOUJADE, 2017, p. 16).

A pedagogia para a voz desejante busca, a partir do intérprete, relacionar a voz aos processos naturais e, através dessa reverberação, descobrir modos de acionamento da voz, afirmando a vida. “A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é fruição, é uma dança, só que uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária” (KRENAK, 2020, p. 108).

Diante desse panorama, inicio esta tese analisando, no Capítulo 1, minha trajetória como condutora de práticas vocais, refletindo como minhas experiências impulsionam-me para a criação deste trabalho. Também examino a complexidade existente entre voz e linguagem, de modo a compreender suas fronteiras, pois, ao assimilar as diferenças, o intérprete pode potencializar seus dizeres em cena, tornando-se consciente da produção e da potência sonora que a voz produz. Ainda nesse capítulo, analiso minha participação no grupo de pesquisa Corpolumen, no departamento de dança da UFBA, revelando como tais encontros fizeram-me constatar que poderia desenvolver e integrar características da técnica de dança Contato Improvisação para a voz, sendo esse encontro o ponto central para o desenvolvimento da pedagogia para a voz desejante. As investigações com a dança possibilitaram a criação do que denominei Voice Jam Session, uma roda de improvisação vocal semelhante às populares rodas de *jam* do Contato Improvisação. Tal criação foi possível ao integrar elementos dessa técnica como o toque, o apoio entre os corpos com técnicas vocais, resultando em uma imbricada relação de voz em movimento. Ao final do capítulo, apresento os autores que amparam minhas pesquisas, ampliando minha relação com as práticas vocais.

O Capítulo 2 busca delinear um panorama acerca do teatro contemporâneo, a fim de contextualizar as novas relações entre voz e intérprete. Nele, discorro sobre as transformações e suas conseqüentes revoluções para a cena teatral que ocorreram a partir do final do século XIX, de modo a compreender como a voz emancipou-se de uma compilação de signos vinculados ao texto dramático, tornando-se ato enunciativo. Nesse sentido, torna-se imprescindível analisar tais transformações de modo a compreender também como a figura do intérprete modificou-se nesse contexto, o que por conseguinte alterou também sua relação com a voz na cena.

No Capítulo 3, traço possibilidades para a poética, a qual denominei *voz desejante*, amparando-me na filosofia. Sendo assim, inicialmente compreendo a voz como a unicidade dos indivíduos, de modo a debruçar-me sobre a voz que está em constante devir, em permanente estado de mudança e transformação. Nesse capítulo, faço uma análise sobre o indivíduo contemporâneo e sobre como a subjetividade está sendo aprisionada, sendo constitutivamente pertencente ao indivíduo. É uma construção, um processo contínuo e mutável que se amplia ao longo do tempo, influenciada por forças econômicas, políticas, sociais e culturais e desenvolvida ao longo do tempo, não sendo, portanto, fixa.

A vista disso, aponto como o pensamento está encarcerado e tolhido, o que leva a um sufocamento da vida, dos modos de criação individuais, impossibilitando os indivíduos de criarem modos alternativos de sobrevivência. Nesse contexto, traço um paralelo entre a subjetividade e os modos de viver contemporâneo e analiso como esses processos estão relacionados ao modo como o indivíduo percebe sua voz. Proponho um diálogo com Deleuze e Guattari no que concerne o devir, as multiplicidades e os processos plurais de conexões. Os autores traçam um diagnóstico do pensamento e da vida, assim como dos processos sociais. Com a autora Adriana Cavarero, estabeleço diálogo sobre a unicidade da voz que reivindica seu protagonismo; já com Suely Rolnik, converso sobre a descolonização do inconsciente. A autora aponta meios de como enfrentar-se no atual cenário mundial, de modo a não sucumbir por meio de forças que impedem a ação, o movimento e o livre pensamento.

O Capítulo 4 objetiva refletir sobre a pedagogia vocal para a voz desejante, refletindo sobre as possibilidades de abordagem ao indivíduo na imbricada relação ensino/aprendizagem e tendo como eixo o despertar do corpo consciente, compreendido em sua esfera física, ou seja, nos aspectos anatômico e fisiológico e extracorpóreo, compreendido como o sensível, relacionado ao que é percebido sensorialmente. Apresento também os aspectos operacionais e estruturais da pedagogia para a voz desejante desenvolvida nesta pesquisa, partindo de um processo de desenvolvimento pessoal que envolve e engloba as conexões entre mente e corpo,

despertando o intérprete por meio da percepção e de sensações tanto internas (relacionadas aos órgãos e ossos) como externas (a relação com o outro e com o espaço). Essa abordagem enfatiza a experiência somática e sensorial, ampliando sobremaneira a criatividade, a expressividade e a consciência corporal.

Nesse capítulo, também serão revelados os pilares da pedagogia, sendo: *visualização temática*, que envolve a criação de imagens mentais que representam sensações, propiciando a ampliação do foco do intérprete para a produção vocal; *sensibilização corpóreo-vocal*, na qual são desenvolvidos aspectos da consciência vocal integrada ao toque e movimento (aqui dilata-se a integração entre sentir, perceber e agir); e *voz-dança*, em que são apresentados aspectos sobre o entrelaçamento com a dança (a inter-relação com o movimento propicia exploração emocional, desenvolvimento pessoal e auto expressão). Ainda nesse capítulo, descrevo a aplicabilidade dos diários de bordo, revelando como as artes visuais se integram às práticas vocais.

O Capítulo 5 concerne à prática tal qual a realizo hoje. Nele descrevo exercícios que reverberam os pilares da pedagogia para a voz desejanter. Também apresento estratégias, jogos e improvisações sobre a respiração, a ressonância e a projeção vocal e seu imbricado entrelaçamento com o movimento, a dança e a educação somática.

Assim, a prática aqui é pensada como constante devir, estando em evolução, transformação e reformulação. Essa abordagem requer desenvolvimento contínuo de aprendizado e de experimentação, permitindo o atravessamento e a incorporação de todos os elementos supracitados. Mais do que propor e listar exercícios, acredito que esses descritos nesta pesquisa contribuem para que novas pedagogias possam emergir a partir do estudo do indivíduo em conformidade com seu tempo.

Por fim, incluo, nos anexos, desenhos de alunos e trocas de e-mails realizadas entre os anos de 2019 e 2022, além de depoimentos que revelam o desenvolvimento de cada participante.

Quanto à questão da escrita e do gênero adotado para esta pesquisa, considero fundamental esclarecer que determinadas terminologias em português revelam o colonialismo e o patriarcado arraigados e estruturados em nossa língua, sendo extremamente difícil de superá-lo em sua totalidade. Tendo dito isto, assim como Grada Kilomba (2019, p. 14)⁴, “não posso deixar de escrever um último parágrafo para lembrar que a língua, por mais poética que

⁴ Em *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), a autora Grada Kilomba explora experiências da diáspora africana na Europa e as consequências do racismo e do colonialismo na construção da psique dessas culturas.

possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade”. Nesse sentido, palavras corriqueiras utilizadas nesta pesquisa, tais como: *outro*, *intérprete* e *estudante*, são no português, em sua maioria, reduzidas ao chamado “masculino genérico”. De todo modo, a variação no gênero, ainda aponta para o binarismo masculino/feminino, havendo portando sempre uma prevalência para o gênero masculino nas expressões. Outra terminologia adotada nesta pesquisa é *condutora*. Tal terminologia foi utilizada como mecanismo para a substituição das palavras professor/professora, preparador/preparadora vocal, este último por acreditar que não faço uma preparação para algo que vai acontecer, mas estabeleço um encontro, uma poética. O termo *condução* deriva do latim *conductio* e refere-se à ação de guiar, conduzir e levar junto, com o sufixo “-tio”, que indica ação ou resultado. O termo empregado sempre no gênero feminino parece-me mais condizente com as discussões propostas nesta pesquisa. “Parece-me que não há nada mais urgente do que começarmos a criar uma nova linguagem. Um vocabulário no qual nos possamos todas/xs/os encontrar, na condição humana.” (KILOMBA, 2019, p. 21).

1 TRAJETOS E TRAJETÓRIAS: VIVÊNCIAS PESSOAIS E EXPERIÊNCIAS ENTRE PRÁTICAS E PEDAGOGIAS VOCAIS

Este capítulo é uma abertura de brechas, revela o início de um esmiuçamento pessoal através de anos de experiências práticas no campo de pedagogias vocais. Neste capítulo analiso a linguagem de modo a compreender o poder da voz sob as palavras, fortalecendo o corpo e a experiência. Ademais, narro minha retomada ao universo da dança, quando me ocorreu desenvolver o aspecto central desta pesquisa: a voz que dança. Por fim, por considerar de suma importância os aspectos teóricos, compartilho minha chave de autores, que fortalecem e contribuem com meu desenvolvimento pessoal, profissional e artístico.

Tendo isso em vista, inicio analisando minha trajetória enquanto artista e condutora de práticas vocais, pois observo como as experiências que vivi foram determinantes para a criação desta pedagogia, uma vez que foi através do meu corpo que percebi outras formas de desenvolver práticas vocais. Foi sendo aluna que aprendi a ensinar, foi observando o que me rodeava que intui que a voz poderia ser dançada, foi sendo atriz que entendi o que precisava um intérprete em cena, e foi em cena que testei em mim mesma o que estudava e intuía. Diante disso, nesta tese exponho aspectos envolvendo não apenas minha trajetória acadêmica, como meu percurso pessoal e artístico, incluindo relatos de meus diários de bordo.

Começo tecendo relações a partir do momento em que ingressei no bacharelado em Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), em Brasília (DF), quando passei a investigar conceitos acerca da poética da voz enquanto monitora e posteriormente como assistente da professora, à época, Gislene Macedo, que gentil e generosamente me conduziu, ensinando-me sobre a potência da voz falada, encorajando-me posteriormente a desenvolver minha própria pesquisa e a me tornar professora de Voz.

À medida que passei a atuar profissionalmente e a cantar em musicais, deparei-me com a necessidade de usar a voz em altas intensidades. Descobri que a respiração é a chave para o acionamento da voz, o que me levou a investigar suas especificidades. A redescoberta da minha respiração foi marcante nessa trajetória, pois o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, o que pode conseqüentemente facilitar seu desenvolvimento. É o que afirma Artaud (1999, p. 155): “O que a respiração voluntária provoca é uma reparação espontânea da vida.” Passei a perseguir essas questões desde então.

Enquanto aluna, durante as aulas na graduação, eram utilizadas algumas imagens para facilitar o acionamento do diafragma, como por exemplo o exercício de puxar o ar como se

sugasse um espaguete⁵, que é uma forma de inspirar o ar que engloba uma variedade de músculos intrínsecos e extrínsecos, intercostais e músculos abdominais de maneira lúdica. Trata-se de imaginar puxar um longo fio de macarrão pela boca de maneira leve e contínua. Tal exercício, comum em aulas de teatro, fez-me perceber que apreendemos com mais facilidade quando acionamos imagens que já experimentamos e vivenciamos durante o dia a dia. Por exemplo, a de puxar o macarrão pela boca é familiar para a maioria das pessoas, desperta a memória individual, evitando uma racionalidade excessiva sobre a ação de inspirar, além de não ser esquecida rapidamente.

Tais lembranças posteriormente reverberam ao longo dos anos de minhas pesquisas, quando descobri que Arthur Lessac (1997) aponta a importância de *eventos familiares* (*familiar events*) para o desenvolvimento da voz, ao relacionar uma variedade de ações realizadas pelos indivíduos naturalmente e que sejam em alguma instância prazerosas, as quais “podem derivar de um comportamento instintivo e intuitivo que ainda é tão natural e espontâneo como quando você era uma criança pequena e, portanto, nunca sujeito a um funcionamento condicionado, não pensante e padronizado por hábitos” (LESSAC, 1997, p. 6, tradução nossa).

Entre 2007 e 2014, fiz parte da companhia de dança contemporânea Anti Status Quo⁶. Por investigar com a companhia, na prática, os conceitos de Rudolf Laban⁷ sobre os fatores de movimento — peso, espaço, tempo e fluência —, passei posteriormente a refletir como o movimento poderia servir para uma melhor compreensão da voz, pois podem auxiliar a identificar e controlar a intenção e a projeção para a fala⁸. Durante os encontros com a companhia, despertei a curiosidade para o entrelaçamento da voz com a dança, sendo esta um pilar fundamental e essencial desta pesquisa.

Em meados de 2010, fui convidada a lecionar a disciplina de Voz e Dicção na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Nas primeiras experiências em sala de aula, busquei reproduzir procedimentos e técnicas vocais que aprendi com os livros, com as professoras ou em cursos e *workshops* de que havia participado. Se por um lado constatei as transformações dos estudantes

⁵ Trata-se de um exercício bastante comum, não se sabendo com precisão quem foi seu inventor. Tem sido usado por muito tempo nos campos do teatro, da voz e da fisioterapia respiratória como propulsor das capacidades respiratórias em geral.

⁶ Criada em 1988 pela bailarina e coreógrafa Luciana Lara, a Cia. de Dança Anti Status Quo, sediada em Brasília (DF), realiza espetáculos de dança contemporânea no Brasil e no exterior. Tem por característica a interdisciplinaridade das linguagens artísticas como a performance, o teatro e a dança.

⁷ Rudolf Laban (1879–1958), dançarino, coreógrafo, musicólogo e teatrólogo, é considerado o “pai da dança-teatro”. Analisou o movimento humano por meio do esforço e do impulso gerador de movimentos, estabelecendo os fatores de movimento peso, tempo, espaço e fluência, Laban ainda estabeleceu a relação e a possibilidade de escrita das ações a partir desses parâmetros.

⁸ Sobre o estudo da relação entre voz e fatores de movimento em Laban, consultar Lúcia Helena Gayotto (2005).

com os procedimentos aplicados, por outro, e com o passar do tempo, notei que poderia desenvolver uma forma pessoal de trabalho, mais afetiva e emocional, possibilitando mais autonomia ao intérprete, adaptando o que fosse necessário, alterando a condução, o ritmo, misturando os exercícios de maneira a contemplar as demandas que surgiam durante as práticas, enfim, *inventar*; afinal, cada indivíduo possui especificidades únicas, e o inventar possibilitou uma liberdade e consequentemente outros modos de acionamento para os intérpretes.

Ainda naquele ano, realizei uma formação no método Pilates⁹. O método, além de desenvolver resistência e força física, baseia-se na coordenação respiratória para a realização dos exercícios. Inicialmente esse conhecimento técnico sobre o corpo humano foi extremamente útil para a condução das aulas que se seguiram, pois passei a ter uma dimensão acerca da mecânica e do funcionamento do corpo. Além disso, as aulas de anatomia que realizei durante essa formação serviram como trampolim para a visualização interna do corpo, algo que passei a investigar posteriormente e que também está presente nesta pesquisa como um dos pilares, denominado *visualização temática*, que se baseia entre outros fatores na visualização interna do corpo promovendo maior sensibilidade e percepção sobre si.

Com os anos de experiência adquiridos como condutora de práticas vocais, constato como “estudando os ossos aprendemos muito sobre a força dos músculos sem realmente estudá-los [...] os músculos e ligamentos criaram a força que moldou os ossos por meio do processo evolutivo” (COHEN, 2015, p. 36). Perceber-se internamente passou a ser uma forma sensorial de condução para as aulas. Como Bonnie Bainbridge Cohen (2015) aponta, o esqueleto é como se fosse um continente, e os órgãos, o conteúdo. “De repente o movimento é diferente; a sua qualidade muda novamente. O que está dentro do continente depende de onde a pessoa coloca sua mente, de onde ela inicia.” (COHEN, 2015, p. 37).

A perspectiva sensorial e a visualização interna do corpo aproximam a pedagogia para a voz desejante de uma abordagem somática¹⁰, mesmo que a priori de forma intuitiva, pois a atenção dada à visualização interna do corpo colabora sobremaneira para um alargamento dos sentidos. O campo da educação somática possui em comum uma metodologia investigativa sobre o corpo traçada através da sensação e da percepção, e “estas práticas somáticas atuam como propositoras de uma experiência de abertura à criação de um corpo “outro” expandindo

⁹ Pilates (2010, p. 120) inicialmente denominou seu método de “contrologia”, que é a coordenação completa do corpo, da mente e do espírito. Por meio dela, você adquire primeiro o controle total de seu próprio corpo, depois, com a repetição apropriada dos exercícios, adquire gradual e progressivamente um ritmo natural e a coordenação associada às atividades do subconsciente.”

¹⁰ Termo inicialmente desenvolvido por Thomas Hanna, em 1976, no artigo intitulado *The field of somatics*. Seu intuito era despertar corpos vívidos partindo da experiência e de percepções individuais. Para maiores informações, ver Fernandes (2010).

os limites de suas organizações demasiadamente condicionadas em automatismos cristalizantes” (CAETANO, 2017, p. 169). Esse é um amplo campo de estudo e prática que envolve a conscientização do corpo. Também representa o aperfeiçoamento da percepção, abordagem que visa, entre muitos aspectos, melhorar a qualidade de resposta psicomotora por meio da consciência corporal e do autoconhecimento, promovendo assim uma integração entre mente e corpo. Acerca disso, passei a incluir na minha prática elementos da educação somática, e noto como tal abordagem aprofunda a relação do intérprete com sua voz.

Por fim, observo como o mestrado realizado na Universidade Federal de Uberlândia, no qual desenvolvi com os estudantes da graduação uma experiência na qual, durante todo o semestre letivo, a prática vocal foi feita utilizando vendas, de modo a impedir a visão, mantendo esses estudantes no escuro ao longo de todo o curso, a dissertação levou-me a perceber a importância de potencializar os sentidos através da experiência, pois uma vez vendados os estudantes passaram a ouvir com mais atenção, sendo capazes de guiar-se na sala de ensaio através dos sons produzidos por eles e pelos outros. Além disso, a ausência de visão, e a consequente superação de lançar-se no escuro, estimulou a autoconfiança. Observo como a dissertação foi o pontapé inicial acerca da autopercepção, fatores decisivos para a culminância desta pesquisa de doutoramento.

Observo, tanto na dissertação de mestrado quanto nesta tese de doutorado, minha própria jornada como foco de pesquisa, como força propulsora e motivadora, pois é exatamente enquanto experimento, quando estou em processo de criação na sala de ensaio, que a metodologia se configura, muitas vezes a reflexão do que foi feito acontece posteriormente, reverberando em novas criações e possibilidades. Essas características se aproximam da chamada Pesquisa Artística (Artistic Research), pois:

A característica da pesquisa artística é que a prática artística (as obras de arte, as ações artísticas, os processos criativos) não são apenas alicerces, ou fator motivador e o objeto de pesquisa, mas que essa prática – a prática de criar e executar no atelier ou estúdio- é central para o próprio processo de pesquisa. Metodologicamente falando, o processo criativo forma o caminho (ou parte dele) através do qual novos insights, e entendimentos se desenvolvem (BORGDORFF, 2011, p. 46)

Até o presente momento em minha trajetória, esses foram os primeiros alicerces, as faíscas que me conduziram aos pilares para a pedagogia que se delineia nesta pesquisa, estabelecida a partir de três pilares básicos: visualização temática, sensibilização corpóreo-vocal e voz-dança. Esses conceitos serão desenvolvidos no Capítulo 5 desta pesquisa.

1.1 OS PRIMEIROS PASSOS: PERMITIR A EXPERIÊNCIA

O ator é como um atleta do coração.

(ARTAUD, 2006, p. 151)

A voz carrega a trajetória do sujeito que fala, sua história e sua maneira única de pertencer ao mundo. É ela um dos meios pelos quais nos apresentamos, expressamos as emoções e possibilitamos a criação de discursos verbais. Por esse caminho, a voz atinge o outro e estabelece, assim, a comunicação. Além disso, ela está diretamente relacionada à identidade do indivíduo, à sua história e à sua maneira singular de pertencer ao mundo, pois “ao se dilatar a potencialidade da voz, dilata-se a potencialidade do ser. Ao se tocar nos limites da voz, toca-se nos limites do ser.” (VARGENS, 2013, p. 108).

A voz é corpo, é produção e reverberação física, ela ocupa e revela o espaço por meio de sua esfera incorpórea, que são ondas sonoras emitidas através da expiração respiratória e percebidas como som. Podemos ainda imaginá-la como uma espécie de impressão digital que nos torna únicos e específicos, marcando nossa existência no mundo por meio de uma variedade de fatores, tais como biológicos, físicos, sociais e comportamentais. Além disso, a construção da voz de um indivíduo é permeada por experiências as quais o indivíduo vivencia e que colaboram sobremaneira para seu desenvolvimento psicossocial.

No entanto, a sociedade contemporânea está carente de experiência. Giorgio Agamben (2008, p. 30) afirma que qualquer indivíduo que ambicione recuperar a experiência no mundo contemporâneo se depara com um complexo paradoxo, pois o primeiro passo para vivenciar uma experiência é “cessar de fazer experiência, suspender o conhecimento”. Ou seja, é afastar-se da ávida busca por experiências superficiais — novidades e distrações que em sua maioria preenchem o tempo proporcionando algum entretenimento. Para viver uma experiência, é necessário descobrir em si um estado de abertura, possibilitando a suspensão/desaceleração do tempo para que haja fruição na percepção.

Nosso mundo é atualmente marcado pela pobreza da experiência devido ao avanço tecnológico, assim como pela acumulação de riqueza e pela obsessão por poder. Ao que parece, isso afasta-nos ainda mais do significado das coisas e da compreensão de valores que concernem ao ambiente social, ao que há de humano em nós. Walter Benjamin (1996), aponta que o progresso tende a apagar os rastros do passado, as raízes culturais e históricas que justamente nos forneciam significado e conseqüentemente a continuidade da nossa existência. O que se destaca a partir de então é um vazio existencial coletivo, assim como uma

superficialidade nas relações interpessoais e posteriormente uma sensação de alienação. “Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.” (BENJAMIN, 1996, p. 138).

Isto posto, faz-se necessário lutar contra esta barbárie, valorizando a vida, enaltecendo o corpo, proporcionando-lhe aquilo que lhe é mais natural e espontâneo: o movimento. Assim, proponho esta pedagogia como um sopro, destacando a *experiência* como potencialidade de aquisição de saberes. O saber é fruto da experiência, uma vez que esta consiste na acentuação da vitalidade, o que implica, por sua vez, em um intercâmbio dinâmico e atento com o mundo.

Para John Dewey (2010, p. 83), a experiência não tangencia um encarcerar de sentimentos e sensações isolados, mas, “em seu auge, significa uma interpretação completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos”. Isto posto, para que o indivíduo desenvolva e apreenda a voz, acredito que ele deva viver uma experiência em voz, que seja atravessado por sensações e percepções diversas inerentes aos processos de aprendizagem. Tais processos devem afirmar sua individualidade, sua identidade enquanto vivente.

Nesse âmbito, convém refletir sobre o poder que a experiência tem sobre os indivíduos, sobre como acompanha o desenvolvimento individual e a interação entre os seres humanos; permeia as trocas energéticas, emocionais e estéticas nas quais eles estão inseridos.

Além disso, para viver a experiência e poder ser atravessado pelo acontecimento, é necessário autopermissão, ou seja, somente será vivida uma experiência se houver abertura pessoal. No entanto, muitos são os fatores que fazem um indivíduo bloquear-se, sejam eles psicológicos, sociais, culturais ou outros. O indivíduo contemporâneo paralisou seu corpo, tolhendo o movimento.

Para que haja uma experiência-voz, é necessário que o indivíduo se permita, que suspenda o julgamento, a tensão e a ânsia por resultados pré-definidos e, por fim, que cesse a expectativa, entregando-se ao momento em que a prática está sendo realizada. De mais a mais, cabe sobretudo estabelecer um processo de reflexão sobre as próprias características vocais, de modo a acolher tais características.

Buscar uma experiência em voz implica em uma busca sensível com o corpo em conexão com sua totalidade, ou seja, uma percepção também interna, na qual os percursos que a voz realiza por dentro do corpo são observados com o “olho de dentro”¹¹. Tal recurso é comumente adotado nas abordagens de terapias somáticas e proporcionam aprofundamento da consciência

¹¹ Termo em inglês adotado por Kristin Linklater (1936–2020), uma importante preparadora vocal inglesa. A tradução “olho de dentro” foi baseada no que a autora denomina *mind's eye*, conceito que propõe uma investigação interna com o olho da mente. Para mais informação sobre Linklater, ver item 1.4.5 desta pesquisa.

corporal e desenvolvem mais compreensão de como as emoções e pensamentos afetam o corpo. Além disso, tal abordagem pode auxiliar na identificação de tensões musculares e promover uma maior sensação de presença e atenção.

Viver a experiência em voz implica em compreender que esta é um instante breve, é efêmera, e ao longo desta pesquisa observo como é o *instante-já* da alma. Saindo das entranhas da carne, vibra pelo corpo e sai pela boca em forma de som. Sobre o instante-já da alma, Clarice Lispector, em seu livro *Água-viva*, narra, em monólogo, o fluxo de consciência de uma artista que reflete sobre a criação, a morte, a vida, a passagem do tempo e o medo e a coragem de continuar vivendo. A personagem busca, pelas sensações, descrever o que ela denominou o instante-já das coisas, o estar presente e atento ao mundo que nos cerca, apesar de que “nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é a dor humana. É nossa.” (LISPECTOR, 2020, p. 56). Ter experiência é entregar-se ao momento presente, é apreender cada momento e sua reverberação. Existe um instante-já na experiência, aquele momento em que percebemos que algo potente e especial nos ocorreu, que pareceu rápido e marcante. Geralmente as experiências nos marcam para a vida inteira, preenchem nossa memória e marcam nossa percepção.

Debruçar-se sobre a experiência tem sido meu percurso como condutora de processos e práticas vocais, além de pesquisadora de voz e atriz, pois entregar meu próprio corpo às experiências, cursos e formações no campo da voz revelou-se um poderoso meio de compartilhar posteriormente esses conhecimentos com intérpretes em aulas, oficinas e *workshops* diversos os quais tenho o prazer e o privilégio de ministrar. Cabe destacar que cada experiência é única e intransferível.

Assim, acredito que o compartilhar de pedagogias da voz carece de uma vivência previamente acolhida no corpo de quem conduz o processo, de modo a ampliar e contextualizar as camadas sensoriais dos exercícios, potencializando o desenvolvimento de cada prática.

Ao me debruçar sobre minha própria trajetória, descubro as competências advindas da experiência, pois esta implica abordar em si o que acontece, descobrindo no fazer o que é essencial, revelando o que nos co-move, e “podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para outro ou no transcurso do tempo” (HEIDEGGER *apud* LAROSSA, 2014, p. 27).

Se a experiência é o que nos acontece e nos toca, como afirma Larossa (2014), busco o despertar da escuta apurada, de ouvir e processar informações diversas e sutis, como variação de tonalidade, nuances, ritmos, volume e cor, afinal toda voz tem uma cor, e, dessa forma, procuro tecer laços vigorosos com a intuição.

Percebo uma correlação da intuição com a aprendizagem: do latim, a palavra vem de *intuitio*, algo como *considerar*, *ver*, ou ainda *contemplar*. É a visão interior para a qual ainda não conseguimos dar nome, é a compreensão sem análise lógica, sendo, portanto, repentina. O ato de intuir é uma espécie de conhecimento, ou compreensão, é ainda sensação e pressentimento; implica em perceber de modo não racional, provém do corpo e da experiência, é o conhecimento imediato sobre as coisas.

Sendo assim, conforme o ato de confiar em si desenvolve-se, fortalecendo-se, a intuição torna-se mais latente, viva e atenta, permitindo que o indivíduo tome decisões por si e com confiança, levando-o para o mergulho na experiência. Se a intuição está entrelaçada com a experiência, faz-se necessário soltar esta que está presa, como escreveu André Breton, em 1924, no *Manifesto surrealista*, advertindo que a experiência está enjaulada e fica dando voltas em torno de si mesma, como uma pantera encarcerada, sendo cada vez mais fatigante tirá-la de seu aprisionamento. Viver uma experiência implica em travessia, risco e perigo. Cabe a nós, seres vivos, criar meios de como tirá-la da jaula para se arriscar rumo ao desconhecido. Nesta pesquisa, traço uma possibilidade, um caminho, mas cabe ao intérprete dar o salto e mergulhar.

1.2 A VOZ E A LINGUAGEM: UM PANORAMA

*O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de
um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por
trás de sua casa se chama enseada.
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma
volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.
(BARROS, 2010, p. 303)*

Apresento neste tópico um diálogo entre voz e linguagem, pois a complexidade instaurada entre ambas é, conforme afirma Agamben (2022), algo que nunca deveríamos nos cansar de refletir, exatamente pelo simples fato de que a faculdade de falar “em qualquer tradição parece inseparável do humano” (AGAMBEN, 2022, p. 32). Esta tese se propõe a trilhar uma pedagogia para a voz em cena, e neste sentido cabe despertar no intérprete as possibilidades de investigação e nuances do que está por trás das palavras, desde sua origem, para que possa

expandir seu dizer em cena. Isso porque não basta falar um texto em cena, há de se preencher e explorar as possibilidades vocais *sobre* a palavra.

Para iniciar esse diálogo, faz-se oportuno refletir acerca do desenvolvimento da linguagem humana. Nesse sentido, Agamben (2022) propõe que a origem da linguagem se deu quando o *homo sapiens* tomou consciência de possuir uma *língua*, para ele compreendida como sonoridade sem palavra, origem contínua. Essa tomada de consciência levou o *homo sapiens* a separar a língua de si, exteriorizando-a, para em seguida analisá-la. Segundo ele, tal processo de separação resultou em uma elaboração incessante, fenômeno que levou o *homo sapiens* a transmitir para si tal língua de maneira exossomaticamente, “de mãe para filho, de forma que, no decorrer de gerações, a língua se dividiu babelicamente e se transformou progressivamente de acordo com os tempos, e os lugares” (AGAMBEN, 2022, p. 49). A partir desse momento, o homem falante passou então a confiar em uma tradição histórica, uma vez que a *língua* foi separada de si, o que por consequência resultou em uma separação entre vida e linguagem, natureza e história, ao mesmo tempo em que se associaram umas com as outras:

A língua, que havia sido expulsa para fora, foi reescrita na voz mediante os fonemas, as letras e as sílabas, e a análise da língua coincidiu com a articulação da voz (a voz articulada do homem oposta à voz inarticulada do animal). (AGAMBEN, 2022, p. 49)

Conforme apontado por Agamben (2022), o desenvolvimento da voz articulada, portadora de significado, instaurou a linguagem como elemento essencialmente humano. Assim, em qualquer coisa que damos nome, ou que concebemos devido ao fato de ter sido nomeada, já está pré-suposta a linguagem e o conhecimento. Existe, portanto, uma intencionalidade fundamental nas palavras, pois, quando agrupadas, formam um conceito que é em sua essência abstrato.

A linguagem passou a ser considerada uma espécie de entidade separada e autônoma, não relacionada diretamente à experiência dos indivíduos. Tal separação é resultado de diversos fatores culturais e históricos, como o desenvolvimento da escrita, que permitiu à linguagem ser registrada e transmitida independentemente da presença física de outro ser humano.

Conforme apontado por Viviane Mosé (2018a), a palavra nasce da identificação do não idêntico. Isso quer dizer que as palavras nascem de uma redução do mundo por meio de conceitos compreensíveis e assimiláveis. Ou seja, elas são uma ferramenta para representar a realidade. Assim, não remetem às coisas, mas sim a outras palavras. Conforme apontado pela autora, caso a palavra fosse um rastro apontado por uma experiência e, ainda, se cada palavra

remetesse ao universo que lhe deu origem, “não conseguiríamos dizer mais do que poucas palavras por dia, e a palavra não seria possível, a não ser como magia ou arte” (MOSÉ, 2018a, p. 121). A linguagem moldou a compreensão que os indivíduos possuem sobre o mundo.

Para Artaud (1999, p. 130), é justamente por seu caráter determinado e fixo que as palavras não conseguem dizer o todo, pois “elas paralisam o pensamento em vez de permitir e favorecer seu desenvolvimento”. Com o termo “desenvolvimento”, Artaud relaciona qualidades concretas e extensas, assim como a vida e a natureza. Ele criticou o teatro psicológico que valorizava sobremaneira a palavra, o texto dramático, deixando o corpo e as sensações em segundo plano, criticando como a linguagem tornou-se um instrumento para revelar a verdade e objetividade, afirmando em seu manifesto uma voz primal e expressiva.

Artaud (1999) propõe saídas à soberania da linguagem. O que ele propôs foi pensar as palavras como “choques, atritos cênicos, evoluções de todo tipo” (ARTAUD, 1999, p. 131). Dessa forma, segundo ele, o teatro voltaria a ser uma operação autêntica e viva, conservando as palpitações das emoções, pois segundo afirma, sem tais palpitações, a arte é gratuita.

O poema de Manoel de Barros que abre este tópico evidencia o momento em que uma imagem um tanto quanto impossível e individual é substituída pela abstração de uma palavra. A princípio o rio que fazia a volta em torno da casa assemelhava-se a um vidro mole ou a uma cobra de vidro. Essas imagens possibilitam uma infinidade de sensações, justamente por sua ambivalência de sentidos. Já a palavra “enseada”, por sua vez, fez diminuir a experiência.

Sugere Manoel de Barros (2010, p. 59) que: “Minhocas arejam a terra; poetas, a linguagem.” Assim, para arejar a linguagem, o poeta vale-se de sua vocação para “errar” na língua portuguesa, aproximando-a da língua de brincar das crianças” (CUNHA e BASEIO, 2016, p. 38). A brincadeira proposta nos poemas de Barros aproxima-se da oralidade, assim como dos ditos populares.

Oralidade implica inicialmente na troca e na escuta. No conhecimento que é compartilhado, é oferecer-se ao outro, em uma relação entre quem fala e quem escuta, tecendo uma reação, reafirmando laços afetivos. Oralidade é, portanto, a comunicação na qual transmissão e recepção passam tanto pela voz quanto pelos ouvidos, sendo assim vinculada à linguagem articulada (ZUMTHOR *apud* MONTENEGRO, 2019).

Para pensar tal potência da linguagem, convém lembrar que na Grécia antiga não se separavam palavras e sons. A mesma pessoa que compunha os versos era responsável pelo desenvolvimento da música, compreendida como única e mesma coisa, ou seja, “era uma música de palavras onde estas valiam muito mais como som” (MOSÉ, 2018a, p. 99). É interessante observar que ouvir alguém cantar não é somente envolver-se com o que está sendo

dito na letra pelo intérprete, mas sim com a emoção transmitida pela voz. Nessa imbricada relação às palavras ditas pelos intérpretes manifestavam sensações e ritmos diversos.

Abordar a voz por sua perspectiva sonora pode ampliar sobremaneira os dizeres em cena, pois considerar a voz articulada enquanto música a possibilita manifestar-se como sensação, provocando sentidos. Sobre a perspectiva sonora da voz, cabe aproximá-la analogamente ao prazer de ouvir uma música, afinal a música, além de destacar, direciona sensações. Basta observar como é comum afetar-se com uma música estrangeira mesmo sem compreender o idioma que está sendo cantado; de alguma forma a música toca-nos profundamente. Para Aristóteles (*apud* AGAMBEN, 2022), os sons emitidos pela voz são os símbolos do estado da alma.

Para Nietzsche (2008), as palavras nos iludem, são ficções criadas para expressar sensações subjetivas que não correspondem à essência das coisas, são *metáforas* que ao longo do desenvolvimento da espécie humana adquiriram o status da coisa em si. A palavra sobressaiu-se, e acredito que quando o intérprete compreende as diferenças entre voz e linguagem, pode tornar-se consciente da produção e da potência sonora que a voz produz, podendo ser capaz de extrapolar os limites racionalizantes advindos da linguagem. Ao longo do processo civilizatório, a linguagem se sobressaiu, e a voz foi paulatinamente se tornando subalterna ao sentido que deveria transmitir. A linguagem foi desenvolvida entre os seres humanos para facilitar e promover rapidamente sua sobrevivência em grupo. Foi então por necessidade que nasceu a linguagem articulada. De um modo mais amplo, ela não serve unicamente à comunicação, mas também à expansão humana (MOSE, 2019). Segundo a autora, a linguagem reduz a multiplicidade, uma vez que torna semelhante a diferença, produzindo assim abreviações capazes de permitir um rápido entendimento entre as pessoas. (MOSE, 2018b).

A linguagem é um processo de abreviação, e Nietzsche (*apud* MOSE, 2018b) aponta que foi estabelecido pelo ser humano para facilitar a comunicação com rapidez e facilidade. “Entre todas as forças que até agora dispuseram do ser humano, a mais poderosa deve ter sido a fácil comunicabilidade da necessidade, que é, em última instância, o experimentar apenas vivências medianas e vulgares.” (NIETZSCHE *apud* MOSE, 2018b, p. 120). A necessidade de criação da linguagem se deu para que fossem criados acordos, passando a estabelecer realidades semelhantes e afins.

Se a linguagem se dá a partir de abreviações, ela é “nossa primeira ficção, ela é o fundamento de toda virtualidade” (MOSE, 2018b, p. 120), é criação e metáfora. O universo simbólico formado pela linguagem circunda a esfera do pensamento, que é sempre abstrato e

não manifestado no corpo e na expressividade. Nesse sentido, Nietzsche (*apud* MOSÉ, 2018b, p. 122) radicalmente alerta:

Tão exatamente como uma folha nunca é idêntica a uma outra, assim também o conceito de folha foi formado graças ao abandono deliberado destas características individuais, graças ao esquecimento destas características.

É pertinente destacar como Nietzsche atrela o desenvolvimento da consciência à linguagem, e é justamente pela abstração que o ser humano passa a mediar sua relação com a vida, com suas paixões e desejos (MOSÉ, 2018b). Com isso, nossas emoções e sentimentos são filtrados e expressados por meio de abstrações.

A valorização desta capacidade de redução e de filtro vai fazer da consciência o lugar por excelência das avaliações: somente pode ser conhecido e, portanto, considerado, aquilo que pode ser reconhecido, pela consciência, ou seja traduzido em palavras. (MOSÉ, 2018b, p. 105)

Nesse sentido, podemos perceber a linguagem como uma ponte de signos, compreendidos como unidades básicas que viabilizam a comunicação. Um signo é a representação simbólica de algo percebido através dos sentidos. Para Saussure¹² (2006), um signo é composto por significante — a forma pela qual ele é percebido como som, letras e imagens —, sendo compreendido por sua imagem visual ou acústica e por seu significado, ou seja, seu conceito e sua ideia, sendo, portanto, abstrato. A relação entre esses conceitos foi denominada signo linguístico, o qual é utilizado para a construção de discursos, frases, textos e palavras. É a linguagem o que viabiliza o salto para a ficção, o que permite ao humano brincar com o mundo e se sobrepor a ele por meio da ficção (MOSÉ, 2019).

Portanto, compreender o desenvolvimento da linguagem permite elucidar questões pertinentes relacionadas ao dizer de um intérprete em cena, podendo criar modos de ultrapassá-la, pois este necessita compreender o que as palavras significam individualmente em seu corpo. Diante disto, a pedagogia para a voz desejante busca sensações e imagens que expressem o dizer por meio do som da voz, o que conseqüentemente potencializa a fala não permitindo que esta se esvazie de significado. Busca-se a conexão com os aspectos sonoros, sensoriais e afetivos da voz, de modo a recuperar a potência do corpo e da experiência, o aspecto físico, e

¹² Ferdinand Saussure (1857–1913) foi um importante linguista suíço, considerado um dos fundadores da linguística moderna.

não puramente racional e abstrato. “O teatro, assim como a palavra, tem necessidade de ser deixado livre.” (ARTAUD, 1999, p. 139).

Ao longo do desenvolvimento do teatro ocidental contemporâneo, é possível observar como a voz vem reivindicando seu lugar de protagonista, através de espetáculos que subvertem a racionalidade da palavra criando novas possibilidades para a linguagem. Possibilitando que a voz transborde em sensações e multiplicidades que ultrapassa significações abstratas.

1.2.1 A linguagem: uma brincadeira da infância

Lembro-me que quando era criança, desafiava a complexidade entre voz e palavras por meio de brincadeiras que inventava, de modo intuitivo e descompromissado. Guardo essa imagem de passar longas horas em frente ao espelho brincando, dizendo e repetindo uma mesma palavra, em alto e bom som. Como para me desafiar ainda mais, acelerava o ritmo da palavra até que meus ouvidos, cansados da repetição, passassem a ouvir a musicalidade da palavra, desprovida de qualquer raciocínio lógico. Quando finalmente isso ocorria, achava graça e ria mesmo das palavras mais simples e cotidianas. Algumas vezes experimentava meu próprio nome ou nomes de animais que causavam certo fascínio. A repetição me trazia algo diferente. Já dizia Manoel de Barros (2010, p. 300), em *Uma didática da invenção*: “Respeitar repetir – até ficar diferente. Repetir é um dom de estilo.” E que a repetição seja feita de modo a descobrir o novo. A repetição na brincadeira de infância proporcionava condições para a exploração criativa, alterava o contexto e a sonoridade das palavras.

Em se tratando de uma brincadeira de criança, do devir-criança, ou de uma didática da invenção, como escreveu Barros, evidenciam-se alguns pontos interessantes a serem destacados: o que causava fascínio na brincadeira? Era o som da voz que se revelava perante mim, sendo pura *voz*, finalmente sem significado, sendo desejo bruto e prazer? Ou era a capacidade recém-adquirida de fazer as *palavras* perderem sua constituição, tornando-se um embolado de musicalidades desprovidas de significado? Ou ainda, seria a união do prazer vocálico com a palavra nova recém-descoberta?

Uma resposta possível se delineia quando comparamos o prazer de ouvir músicas estrangeiras quando não se tem o domínio do idioma. Mesmo sem saber o significado das letras, há uma melodia, um ritmo, ou seja, *algo* que afeta, que toca e provoca sensações e que, portanto, desperta prazer em ouvir. Em alguns casos, pode ser até mesmo cantar a música em um idioma inventado para dar vazão ao desejo de expressá-la.

O fato narrado sobre a infância, sugere que o prazer se dava na perda da função da palavra fazendo-a dissipar-se, promovendo a criação de uma palavra singular e individual, na qual um emaranhado de sensações e emoções emergiam, ao mesmo tempo em que surgia também uma musicalidade nova assim como uma cadência outrora desconhecida expandindo a relação com a linguagem.

A brincadeira realizada na infância aponta para a curiosidade sobre os nomes próprios das coisas, enquanto estes remetem a significados, que são indicações mentais e abstratas do que convencionou-se denominar tal coisa. No entanto, o nome próprio não consegue de fato nomear as coisas, uma vez que é abstrato, é linguagem. A brincadeira da infância desnuda a palavra, revelando sua abstração.

A criação de uma palavra nova aponta para a unicidade das coisas, para a diversidade e a riqueza com a qual a voz é capaz de se manifestar, as crianças não se satisfazem ao descobrir o significado de determinada palavra, querem experimentá-la, repeti-la e senti-la no corpo, em conformidade com sua realidade. Expressam com a voz a sensação da palavra proferida, parecendo não falar para os ouvidos, mas para a sensação, e nesse sentido inventam brincadeiras-palavras para dar expressão, criando uma linguagem ao *que* e *como* percebem.

Guardei na lembrança a sensação que me proporcionava a brincadeira com as palavras e lanço-a aqui para a pedagogia da voz desejanste, inicialmente pelo desejo que emergia em inventar novas palavras. Noto como tal atitude evidencia a curiosidade em instalar a singularidade e a complexidade da experiência, criando uma linguagem nova e, conseqüentemente, única. Assim, as palavras não eram apenas abstrações. Esta ideia permitia que as palavras se apresentassem como novas possibilidades de criação. Há também a descoberta do som que a brincadeira promovia, a qual aponta para outros ritmos e entonações. Refletir sobre uma polifonia múltipla, assim como sobre a unicidade ampla das coisas, dos seres e dos viventes, revela o desejo de libertar a voz para que esta dê forma a cada palavra por meio do som.

O episódio da infância ilustra o que pretendo com a prática: despertar a curiosidade e o prazer no intérprete por meio de sua voz, para que ele sinta a criação de novos sons e para que suas palavras ditas em cena sejam preenchidas de vida, que surjam em cena como que inventadas pela primeira vez, tal qual a brincadeira infantil.

1.3 O GRUPO DE PESQUISA CORPOLUMEN E A MUDANÇA DE PARADIGMAS

Figura 1 – Grupo de pesquisa Corpolumen, Salvador



Fonte: elaborado pela autora (2021)

Por anos tenho me dedicado a explorar formas de integrar poéticas da voz ao movimento, seja como intérprete, seja como condutora de processos e práticas vocais. Ao longo de minha jornada, me deparo com a inquietante questão de como ensinar alguém a usar a própria voz. A prática vocal deve modificar padrões de expressão dos intérpretes? Qual e como deve ser feito o treinamento vocal na cena teatral contemporânea, se esta é tão rica e diversificada? Como deve ser feita a abordagem ao intérprete de modo a proporcionar-lhe autonomia? Em busca de respostas, li muitos livros sobre o tema, acreditando achar na teoria um caminho que apontasse uma prática que abarcasse meus questionamentos. Também busquei cursos e *workshops* sobre o tema, como modo de desenvolver minha abordagem em sala de ensaio. Reconheço que a contribuição teórica é e sempre será de extrema valia para ampliar o diálogo com aquilo que ansiamos saber, no entanto noto como é através da prática e da experiência que o conhecimento se instaura.

Tendo isso em vista, retornei ao universo da dança em meados de 2019, quando passei a frequentar o núcleo de pesquisa Corpolumen, no departamento de dança da UFBA. As pesquisas de movimento realizadas pelo Corpolumen são alicerçadas nos princípios da técnica

de dança Contato Improvisação, que proporciona uma constante troca de estímulos físicos, estabelecendo uma espécie de diálogo no qual o toque e a troca de peso, assim como a pressão, promovem a direção para o movimento. No Contato Improvisação, os participantes utilizam primordialmente o contato, peso e impulso entre os corpos, de modo a criar movimentos espontâneos e improvisados, possibilitando a relação de uma comunicação não verbal.

O Contato Improvisação foi desenvolvido em meados da década de 1970 pelo bailarino e coreógrafo americano Steve Paxton (1939–) como uma forma de criar uma dança criativa, colaborativa e menos hierárquica e rígida, rompendo com os paradigmas não só da dança clássica como também da dança moderna. É interessante destacar que Paxton não patenteou sua técnica para exigir seus direitos como criador, por isso ela é amplamente utilizada em escolas e estúdios no mundo todo. Sua postura revela seu posicionamento não doutrinário, e contribui para a contínua expansão da técnica, que se adapta e se renova a cada possibilidade.

O Corpolumen integra princípios da técnica. No entanto, cabe destacar que há total liberdade para outras abordagens ao longo dos encontros, como jogos e improvisos. Nesse sentido, noto como as experimentações feitas pela condução da professora Daniela Guimarães, criadora e líder do grupo, incentivaram o desenvolvimento do intercâmbio entre voz e a dança que investigo neste momento da minha pesquisa.

Inicialmente procurei o grupo de pesquisa Corpolumen de modo a me reconectar com a dança, pois quando danço sinto variadas sensações, seja pela expressividade criativa através dos movimentos, pela conexão de uma poderosa comunicação não verbal que se estabelece entre os corpos ou ainda pelos desafios do condicionamento físico, que podem facilitar ou dificultar determinados movimentos. Ao iniciar as aulas com o grupo, não imaginava que encontraria algumas das respostas que vinha procurando.

As aulas com o grupo se iniciam com alongamentos, individuais ou em grupo, nos quais a respiração faz-se presente como meio de favorecer o relaxamento. São sugeridas partes do corpo para alongar concomitantemente à respiração. O primeiro contato com o corpo geralmente é feito de modo livre, possibilitando ao intérprete investigar e elencar os grupos musculares a serem trabalhados.

No Corpolumen, algumas vezes experimentamos movimentos específicos do Contato Improvisação sob orientação de Daniela Guimarães, como suspensões, quedas e rolamentos no chão. Também exploramos movimentos espontâneos que acontecem de diversas formas nos improvisos, como rolar, saltar e girar, entre os planos alto, médio, baixo e também no chão. Este último é muito utilizado durante a prática, pois oferece uma superfície estável e segura, permitindo ampla investigação de movimentos e oportunizando ao intérprete sentir e responder

às forças gravitacionais, seja individualmente ou em dupla. Tais planos de composição também integrei em minhas práticas.

Assim, com o Corpolumen, explorei os apoios corporais em equilíbrio e em contato com o outro corpo, traçando as áreas que entram em contato com a superfície corpórea e com o chão, percebendo a transferência do peso através dos apoios. Cabe destacar que, ao explorar diferentes tipos de movimentos e interações corporais, é possível descobrir novas capacidades físicas, ampliando o repertório, a consciência corporal, alongamentos e a força muscular.

Em alguns encontros ficamos completamente livres explorando o nosso corpo e o do outro. A partir dessa vivência, ocorreu-me pensar que a abordagem do Corpolumen auxiliaria exponencialmente a soltura da voz.

Durante os encontros com o Corpolumem, e estando com o corpo relaxado e atento, constatei uma maior propriocepção em meu corpo, ou seja, a consciência que possuía sobre o posicionamento e a movimentação dele no espaço. A propriocepção é “a capacidade de receber estímulos originados no interior do próprio organismo. Esta aptidão produz no organismo as condições de realizar movimento com ‘precisão, graça, economia e fluência” (FELDENKRAIS *apud* GUBERFAIN, 2012, p. 97).

Os encontros promoviam em mim uma sensação de bem-estar. Sentia-me em conexão com a vida, os sentidos pareciam aflorados, o movimento acontecia prazerosamente livre e de maneira intuitiva, e em certa ocasião ocorreu-me imaginar a voz vibrando enquanto os movimentos eram realizados, acreditando que justamente por estar dançando a voz seria potencializada. Esse exercício de imaginação/visualização fez-me constatar que poderia desenvolver capacidades de percepções internas e externas, integrando algumas características da técnica Contato Improvisação para a voz, como por exemplo, desenvolver a prática vocal em contato, explorar a respiração por meio dos apoios (de costas, de pé, de joelhos, de barriga para o chão etc.), notando como cada um modifica a relação com a respiração.

Tal percepção aguçada se deu devido ao fato de o Contato Improvisação possibilitar e viabilizar a autoexpressão, pois pressupõe um espaço aberto para a exploração da intuição, assim como estabelece conexões físicas com o outro, uma vez que os movimentos são improvisados. Promove também a liberdade de movimentos, uma vez que não possui coreografias definidas, e possibilita abertura emocional uma vez que ao mover-se o intérprete libera-se de variadas maneiras, distensionando seu corpo em seu tempo e ritmo através da experiência, o que propicia uma sensação de fluidez e harmonia com o corpo. Assim, a técnica promove explosões dinâmicas e a prontidão física através de movimentos espontâneos. Essas

são características que eu vinha perseguindo para a prática vocal: instaurar uma prática que acontece fazendo, explorando e sintonizando as sensações no corpo.

Ao final das aulas, eram realizados improvisos de um minuto de duração, nos quais cada intérprete improvisava de frente para o grupo, no qual pequenos refletores são ligados, músicos e percussionistas improvisam ao vivo enquanto compartilhamos nossas investigações e descobertas. Essa etapa é aguardada com expectativa pelos participantes, que desejam compartilhar para todo o grupo suas descobertas. Cada improviso parece tecer uma dramaturgia própria, os improvisos parecem entrar em sintonia, a sala de ensaio adquire status de palco, os músicos ora auxiliam sendo inspiração para os intérpretes, ora são levados pelo que acontece durante a dança. Ao entrar em cena, olhamos para o desconhecido que nos espera, até sermos tomados por uma energia inebriante. Lembro-me que sentia uma espécie de chamado para improvisar, um impulso interior; minha respiração se modificava e sentia o coração bater mais rápido. Era nesse momento que eu sabia que deveria entrar em cena e dançar.

Sob a influência do grupo Corpolumen, passei a propor em minhas aulas alongamentos individuais ou em duplas com ênfase no toque, assim como exercícios de sensibilização da ressonância através da escuta interna, além da visualização interna dos órgãos, para que os intérpretes compreendam e sintam a complexidade da voz também em movimento.

Em minhas aulas, também busquei desenvolver uma culminância, ou seja, um encerramento especial, que proporcionasse o aumento dos batimentos cardíacos nos intérpretes, diante disso na etapa final os participantes realizam a experiência da voz provinda do contato entre os corpos, em relação constante com a dança, o que denominei de Voice Jam Session na qual voz e corpo são explorados espontaneamente. A Voice Jam Session enfatiza a interação vocal e física entre os indivíduos, envolvendo a voz concomitantemente à exploração dos movimentos em relação à gravidade e à inércia.

1.4 VOICE JAM SESSION

Uma *jam session* é popularmente conhecida entre músicos de jazz como uma oportunidade de tocar em conjunto sem repertório pré-definido ou ensaios, sendo, portanto, um improviso. Ela possibilita, além da liberdade criativa, um meio de aprendizagem e desafio técnico ao músico, promovendo o encontro deste com um público diversificado.

A técnica de dança Contato Improvisação também utiliza o termo *jam* como forma de experimentação e elaboração de pesquisa de movimento. “A diferença entre uma jam e uma

oficina ou um laboratório consiste em não existir mais nenhuma instrução ou troca explícita. Dançar é o foco.” (SCHMID, 2017, p. 180). Ou seja, a jam para o contato e improvisação prescinde a normatização da sala de aula, assim como dispensa o papel da condução.

Assim como músicos de jazz que improvisam e se desafiam de modo espontâneo em uma *jam*, no Contato Improvisação o mesmo acontece, sendo esta a parte central da prática. Por tratar-se de uma dança improvisada e livre, Steve Paxton (o criador da técnica) aponta que esta pode despertar uma compreensão profunda do movimento e do corpo, intensificando a consciência corporal e encorajando os participantes a notarem sensações físicas e emocionais provindas do movimento, desobstruindo as capacidades de sentir.

Geralmente os encontros para uma *jam*, tanto entre músicos quanto entre participantes do Contato Improvisação, acontecem de forma colaborativa. Os participantes podem ter diferentes níveis técnicos, promovendo uma generosa troca de experiência e aprendizado. “O Contato Improvisação evoluiu basicamente, em determinado momento, a partir de si mesmo. ‘A dança faz o ensino’.” (PAXTON *apud* SCHMID, 2017, p. 180). Ou seja, ao improvisar o participante aprende fazendo, amplia seu repertório de movimento, sua escuta e generosidade ao propor e receber uma ampla diversidade de movimentos.

Em uma *jam*, são realizados alongamentos e aquecimentos corporais individuais ou coletivos para em seguida iniciarem as improvisações geralmente em roda, que acontecem tendo o contato físico entre os corpos como válvula propulsora para a criação do movimento.

O que proponho como Voice Jam Session é, por sua vez, uma roda de improvisação vocal que se assemelha em vários aspectos às *jams* realizadas no Contato Improvisação e na música, a começar pela capacidade técnica corporal e vocal. Pode haver diferentes níveis técnicos entre os intérpretes, além do desafio de ouvir o som que está sendo proposto no interior da roda para responder em harmonia e de saber entrar e, principalmente, de saber sair da roda de improviso.

Para iniciar, um intérprete entra na roda e propõe um som em movimento, podendo ser grunhidos, vocalizes ou músicas inventadas, seus movimentos podem ser lentos ou rápidos, podendo integrar-se ao som que está produzindo ou não. Outro intérprete entra na roda, sintonizando-se ao instante, permitindo reverberar o que vê e ouve. As escolhas a partir desse momento são diversas e inesperadas, pois ambos irão estabelecer uma espécie de jogo de ação e reação que incluem e valorizam as pausas, explorando dinâmicas de movimento e sons de toda espécie, até que alguma das partes sinta o momento de deixar a roda. Sobre esse aspecto, há algumas considerações pertinentes, como o momento de saída da roda, podendo acontecer por diversos fatores que devem ser levados em consideração, como fadiga física ou esgotamento criativo, quando a dinâmica e interação parecerem distantes e frias. Sair da roda para abrir

possibilidade para que outros participantes possam experimentar a *jam*, podendo ser também uma forma de autorreflexão, pois observar os outros improvisarem permite emergir novas possibilidades de expressão, enriquecendo o repertório de movimento dos intérpretes.

Durante a Voice Jam Session pode haver pressão, peso ou contrapeso entre os corpos, desde de que seja explorada a superfície da pele, respondendo ao diálogo que se estabelece, às ações e às reações que acontecem durante o improviso. Aqui o contato entre os corpos sensibiliza e impulsiona a voz, influenciando na criação de movimentos que fogem dos padrões habituais dos intérpretes.

A Voice Jam Session possibilita experimentações diversas, como realizar vocalizes de cabeça para baixo utilizando o corpo do outro como suporte, como alavanca para um salto, como suporte para rolamentos no chão ou sustentar o peso do outro sob o abdômen, o que altera a pressão na respiração, devido ao peso colocado, modificando a relação com a voz — para citar alguns exemplos. Tais experimentações provaram ser uma poderosa maneira de o intérprete relacionar-se fisicamente em movimento com a ressonância e a projeção da voz, sugerindo outros sons, logo outros movimentos, ampliando sobremaneira a percepção que este possui de seu corpo.

Dessa forma, o que surge desses encontros e o que se compõe a partir desse momento reverbera por uma diversidade de ritmos e melodias, podendo haver momentos de canto forte, grave ou agudo. Tais forças provocam alterações no ritmo do corpo, em uma espécie de retroalimentação criativa. Cabe destacar que as pausas e os silêncios são extremamente positivos para a compreensão do som. Os demais intérpretes podem adentrar na roda, desde que haja troca de parcerias em seu interior. O tempo de permanência da improvisação pode variar, não sendo pré-estabelecido. É desejável que os intérpretes entrem e saiam da roda quantas vezes sentirem o impulso criador para tal.

Durante o improviso, acontece um momento único, individual, de inclinação/vontade para o improviso, o impulso criador, no qual a partir de um desejo e de uma atenção aguçada o intérprete lança-se para o improviso, continuando o que está sendo desenvolvido no interior da roda ou propondo algo diferente. Nesse sentido, a escuta e a leitura sobre o outro são fundamentais.

A estruturação e o desenvolvimento da Voice Jam Session se deram como meio de investigar práticas vocais em que o intérprete exerça autonomia sobre o processo técnico da voz, uma vez que, em contato com outros corpos, descobre possibilidades sonoras e de movimento em seu corpo, fortalecendo suas habilidades de comunicação, impulso, ação e reação, assim como de percepção e de escuta.

A integração entre dança e voz desenvolve o repertório musical e de movimento do intérprete, envolvendo-o ao ritmo e à sensação que ambos promovem. A voz induz a criação de movimentos, tanto pela vibração da ressonância através de condução óssea quanto por sons projetados pelo espaço, seja por vocalizes, cantilenas ou cantos. Nesse sentido, ora o movimento possibilita a criação vocal, com cadência, formas, torções e apoios distintos que impulsionam uma criação diversificada, ora a voz impele o movimento através de sua potência sonora, ora o movimento facilita a projeção da voz no espaço.

1.4.1 Estruturando a Voice Jam Session

A Voice Jam Session se estruturou, portanto, a partir de observações realizadas com o grupo Corpolumen, pois sempre busquei formas de propor um corpo relaxado e fluido para a prática vocal, e notei que a técnica do Contato Improvisação se desenvolve exatamente a partir desse estado; instaura-se nas aulas uma atmosfera de entrega espontaneamente. Esses aspectos são essenciais para a expressão vocal, pois a produção do som da voz envolve uma complexa cadeia muscular, incluindo laringe, pescoço, tórax, abdome e coluna, para citar alguns. Quando esses músculos estão relaxados, tendem a trabalhar em sinergia, de maneira coordenada, auxiliando para produzir a voz com mais facilidade. Cabe destacar que relaxar implica ter um corpo atento de seu peso e da relação consigo, com o outro e com o espaço. Além disso, um corpo relaxado movimenta-se com mais facilidade e expressividade. Esse estado, para a voz, promove projeção com mais potência, uma vez que a respiração torna-se mais profunda e consciente, e possibilita maior ressonância, uma vez que a língua e o palato mole passam a se movimentar com mais fluidez, criando mais espaços internos para amplificar as vibrações da ressonância.

Sobre a importância de voz e corpo relaxados, o professor e preparador vocal Arthur Lessac (1909–2011) desenvolveu um treinamento que elucida algumas questões pertinentes a pedagogia para a voz desejante, a qual ele denominou *kinesensic training*, um intrincado processo sensorial no qual as qualidades energéticas são percebidas e canalizadas para a expressão criativa do indivíduo. O termo deriva de *kine*, para movimento e ação, *esens*, para cognição, e *sic*, para espírito e energia interior (LESSAC, 1997, p. 4). Segundo ele, o processo de percepção *kinesensic* torna-se um meio para a construção da voz, pois a detecção bioneural é conduzida internamente, a princípio pelos ossos, tornando-se ponto de referência para a vibração da voz.

Lessac afirma que, mesmo relaxados, alguns músculos se contraem ou encurtam, estando, portanto, em ação mesmo quando relaxados, enquanto outros músculos são liberados ou alongados (em descanso). Com isso, cada grupo muscular dá suporte ao outro, estando em constante harmonia:

A sabedoria convencional diz que o descanso é uma condição em que os músculos voluntários operam sem ação. Mas, mesmo assim, alguns músculos se contraem ou encurtam (o que é ação), enquanto outros são relaxados ou alongados (que é descanso). Cada grupo ajuda o outro. Assim como uma boa respiração auxilia boa postura, e boa postura proporciona uma respiração correta, a contração muscular auxilia a liberação, e a liberação muscular permite a contração; nunca há uma perda de tônus muscular. Nesse estado de harmonia, o corpo inteiro funciona em equilíbrio adequado. Ação e repouso tornam-se inseparáveis, e experimentamos relaxamento genuíno tanto em ação quanto em repouso.¹³ (LESSAC, 1997, p. 47, tradução nossa)

Isto posto, notei que o estado de relaxamento que atingia nas aulas com o Corpolumen proporcionava atenção prazerosa e ação contínua. O corpo em equilíbrio intensifica a soltura e a potência da voz, promovendo equilíbrio muscular e evitando tensões desnecessárias. Em cena, o intérprete pode precisar fazer uso de variadas emoções, chegando a altas intensidades com sua voz. Por esse motivo, ele deve saber equilibrar as forças musculares como um todo, de modo a não sobrecarregar as pregas vocais. Esse estado físico, Lessac (1997) denominou *restful energy* (energia relaxante).

O desenvolvimento das investigações para a Voice Jam Session se deu inicialmente quando voltei minha atenção para a respiração, não de uma maneira técnica apenas, compreendendo o movimento dos músculos e ossos, como fazia anteriormente, mas de maneira holística. Isso porque, inicialmente, ao me mover ou improvisar em contato com outros bailarinos, minha respiração se reorganizava, modificando-se e alocando-se de diversas formas em meu corpo. Algumas vezes, a respiração emparelhava-se ao outro. Estabelecia-se uma diversidade de cadências rítmicas respiratórias, sem que fosse pré-estabelecido racionalmente. Não havia uma intencionalidade técnica de mudar/alterar a respiração. Ou seja, a respiração se organizava concomitantemente aos movimentos que surgiam durante o improviso, estabelecendo um diálogo corporal. Posteriormente passei a experimentar, com intérpretes da

¹³ “Conventional wisdom has it that rest is a condition where the voluntary muscles operate with zero action. But even then, some muscles contract or shorten (which is action) while others are released or lengthened (which is rest). Each group helps the other. Just as correct breathing aids good posture and good posture leads to correct breathing, so muscle contraction aids release and muscle release permits contraction; there is never a loss of muscle tonus. In this state of harmony, the whole body functions in proper balance. Action and rest become inseparable, and we experience genuine relaxation both in action and in rest.”

Universidade Livre, a respiração em contato, na qual se dança sentindo as alternâncias espontâneas que ocorrem no corpo como um todo.

A estruturação para a Voice Jam Session se deu inicialmente a partir de imagens: vislumbrei o desenho da voz no meu corpo e percebi que, ao dançar com outros bailarinos do grupo, sentia como antes da voz projetar-se no espaço, ela já está se organizando e acontecendo no interior do corpo, está se estruturando muscularmente. Esse é o seu percurso no interior do corpo, inicialmente pelas musculaturas do assoalho pélvico, tencionando-se e preparando-se para acomodar o apoio inicial, em seguida com a movimentação do diafragma para baixo e para cima, permitindo às costelas, costas e toda a caixa torácica expandirem-se para permitirem que os pulmões aumentem seu volume para em seguida alcançar todo o trato vocal.

Tal percepção mostrou-se ser mais facilmente percebida através dos movimentos da dança, pois as diferentes posições que a dança provoca modificam as estruturas musculares internas. Por exemplo: em uma torção da coluna, as costelas e músculos do abdome pressionam o diafragma de outra maneira; em rolamentos, a respiração e a laringe ficam alguns segundos tensionadas e rapidamente se liberam, aumentando o fluxo de energia na região; ou ainda de cabeça para baixo é possível sentir a pressão corporal alterar o eixo, despressurizar a coluna como um todo e ainda melhorar a circulação sanguínea.

As experimentações são diversas — inclinar, cair, pular. Tais ações desafiam a gravidade, modificando a pressão sobre órgãos, o que implica em uma alternância espontânea para a respiração, a ressonância e a projeção vocal. Essas experimentações revelaram-se basilares para a conexão do intérprete consigo e com o outro de modo individualizado, pois cada indivíduo sente e respira ao seu modo. Segundo Cohen (2015, p. 155), “os processos de respiração, vocalização e digestão desempenham um papel importante na determinação dos padrões corporais totais do movimento e na integração dos sistemas orgânico e musculoesquelético”. Nesse sentido, quanto maior for a integração entre essas estruturas, maior será a experiência de percepção e conscientização do intérprete.

A experiência com o Corpolumen oportunizou a formulação para a Voice Jam Session, sendo notável a alteração na forma como eu estabelecia a prática vocal. Antes eu propunha exercícios respiratórios aos intérpretes destacando musculaturas separadamente, buscando aumentar a eficiência inspiratória/expiratória e alterando o seu modo individual de respiração. Sobre a projeção vocal, estabelecia escalas musicais e trava-línguas, de modo a “limpar” a voz, buscando certa eficiência para a mesma. Depois da vivência com o grupo, adotei através da dança uma prática mais individualizada, que se alterna orgânica e naturalmente nos corpos, sendo acionada por cadeias musculares inteiras, conforme a necessidade pessoal para o

movimento/fonação ao qual esteja sendo trabalhado. A ressonância é sentida através dos ossos e pela pele em contato, da mesma forma como a projeção acontece por meio de contato e impulsos físicos através da criação de movimentos.

Acredito ainda que esta maneira de desenvolver a voz revela-se mais afetiva uma vez que é geralmente dançada em dupla ou em grupo o que promove uma sensação de compartilhamento e intimidade e ainda estando em contato os corpos encontram-se vulneráveis uns para os outros, havendo momentos de confiança mútua.

1.4.2 A influência do grupo Corpolumen: o poder da dança em contato para a voz

O ponto central das descobertas experimentadas com o grupo de pesquisa Corpolumen foi o papel fundamental do toque para a criação vocal. A partir dessa descoberta, passei a investigar a Voice Jam Session. O toque aumenta e direciona a informação que o sistema nervoso recebe tanto interna quanto externamente, além de auxiliar na dissolução de tensões musculares e na postura. Esses aspectos revelaram-se essenciais para a produção vocal, pois permitem que a voz se movimente de forma fluida e orgânica dentro do corpo.

Constatei que a relação entre voz e movimento favorece o bem-estar físico, além de promover maior consciência sobre ossos, articulações e músculos, além de postura e equilíbrio. Vale ressaltar que a percepção tátil é fundamental para a nossa capacidade de sentir e compreender o mundo ao nosso redor. Isso se deve em muitos aspectos devido à fáscia, uma ampla e complexa cadeia de tecido conjuntivo fibroso, ricamente inervada, que cobre músculos e órgãos. Além de possuírem inserções ósseas, seus receptores respondem pelas tensões mecânicas, pela percepção do movimento e pela regulação do sistema nervoso autônomo. Localizam-se tanto em camadas superficiais, logo abaixo da derme, como em camadas adiposas mais profundas. Ao tocar a pele de forma consistente, promove-se o contato físico, o qual pode reestruturar a biologia do corpo e influenciar o sistema nervoso autônomo, o relaxamento, propriocepção, estabilidade, mobilidade, coordenação e postura.

Essa influência pode promover uma mudança em padrões emocionais e mentais, daí a potência de instaurar a voz em contato. Além disso:

É através da fásia que o movimento de nossos órgãos fornece suporte interno para o movimento de nosso esqueleto através do espaço, e o movimento de nosso esqueleto expressa no mundo externo o movimento interno de nossos órgãos. Através do sistema fascial, conectamos nosso sentimento interno com nossa expressão externa.¹⁴ (COHEN, [2012?], p. 5, tradução nossa)

Essa percepção sutil por meio do toque aproxima-se de aspectos da educação somática, visto que envolve conhecimentos sob os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual, pois os corpos em contato físico envolvem os intérpretes em uma imbricada teia de afetos, propagando novas possibilidades vocais e de movimento. Ao implementar elementos de ambas em uma Voice Jam Session, noto como o intérprete não está apenas realizando exercícios técnicos vocais e aprendendo com a condução do processo vocal, mas está vivenciando afetivamente, em seu tempo e ritmo, sua voz em relação a si, ao outro e ao espaço.

A revelação e a percepção, ora por meio da pele, ora por um “olhar interno” ao movimento, seja no Contato Improvisação, na educação somática ou na Voice Jam Session, levanta a questão: como acionar/despertar tal percepção profunda da voz e do corpo no intérprete? E ainda: como auxiliar o intérprete a mapear o caminho para tal transformação podendo ele próprio regressar ao estado de criação que a improvisação instaurou?

Uma possível resposta se delinea ao despertar os sentidos, estimulando-os e indo além, sintonizando-os para que cada um exerça uma influência sobre o outro, potencializando assim a percepção. Sobre esse aspecto, Lessac (1997) aponta que o corpo humano não funciona apenas com os cinco sentidos (audição, olfato, visão, tato e paladar), mas também através de um sistema interno de sensação/percepção harmônica (*inner harmonic sensing*), que funciona como uma onda, podendo contagiar/sintonizar os outros sentidos, expandindo-os, “criando novas dinâmicas, novas essências e nova inteligência, produzindo assim novas vibrações, reflexos e movimentos através do nosso processo sensorial *kinesensic*”¹⁵ (LESSAC, 1997, p. 5, tradução nossa). Ou seja, existe um sentido que integra os demais, potencializando o todo. É interessante

¹⁴ “It is through the fascia that the movement of our organs provides internal support for the movement of our skeleton through space, and the movement of our skeleton expresses in the outer world the inner movement of our organs. Through the fascial system we connect our inner feeling with our outer expression.”

¹⁵ “Creating new dynamics, new essences, and new intelligence, thus producing its own indigenous resonances, vibrations, reflections, images, and movements through our innate kinesensic feeling process.”

destacar que tal vibração energética apontada por Lessac necessita de operar de forma otimizada.

Da mesma forma, em tons musicais, a frequência fundamental por si só é insatisfatória e desagradável; precisa de seus múltiplos tons harmônicos para criar os efeitos mais completos e ricos. Em uso, o *inner harmonic sensing* nos fornece perspectivas estendidas e expandidas para maior sensibilidade, percepção, consciência, resposta, subtexto, atividade sinérgica e pesquisa¹⁶. (LESSAC, 1997, p. 5, tradução nossa)

Para possibilitar tal estado, Lessac aponta ser fundamental o desenvolvimento da consciência corporal, da respiração e das ressonâncias, possibilitando que o *inner harmonic sensing* favoreça a percepção interna, fornecendo maior sensibilidade e consciência sobre a voz. Nesse sentido, observo como, durante a Voice Jam Session, o intérprete sintoniza seus sentidos enquanto a ação acontece, uma vez que está em movimento, fonação e atento ao espaço, a si mesmo e ainda conectado com os outros integrantes da roda, havendo uma disposição interna para uma atenção plena.

Observando uma Voice Jam Session, noto como a experiência proporciona ao intérprete outros modos de instrução, percurso e acionamento de sua voz. Durante o improviso, não existe tempo para pensar, julgar, selecionar movimentos ou analisar a própria voz; o intérprete reage aos estímulos que ocorrem. Tais descobertas aproximam-se do que Lessac (1997) denomina instruções orgânicas para o corpo (*organic instructions to the body*), a identificação de sensações que levam o intérprete a potencializar percepções. Trata-se de desenvolver instruções para o corpo que visem a uma percepção interna deste, uma espécie de condução imagética, e sensorial na qual o indivíduo sintoniza-se internamente, aqui correlaciono ao estado energético ou seja ao nível de vitalidade, presença e fluxo de energia que acontece durante a Voice Jam session, pois envolve o intérprete fisicamente, emocionalmente e sensorialmente promovendo uma maior conscientização sobre as sutilezas das emoções e movimentos.

Através da Voice Jam Session, o intérprete desperta para o momento presente, instaurando-o no momento corrente, afinal o improviso é uma constante dinâmica entre ação e reação. A cada nova *jam*, tudo se renova, novas propostas de jogo são estipuladas no interior

¹⁶ “Extrinsic cues and signals cannot help us perceive the intrinsic relationship between breathing, posture, and vocal life in operating optimally. Similarly, in musical pitches, the fundamental frequency by itself is most unsatisfactory and unpleasant sounding; it needs its multiple harmonic overtones to create the fullest and richest effects. In self-use, inner harmonic sensing provides us with extended and expanded vistas for heightened sensitivity, perception, awareness, response, subtext, synergistic activity, and research.”

da roda, a cada novo contato são realizados nova escuta, nova leitura e novo diálogo, equilibrando voz e postura corporal desenvolvendo a coordenação motora.

Foi nesse imbricado cruzamento que, como condutora de processos vocais, confirmei as possibilidades da potência da voz em movimento, constatando um aumento na capacidade de percepção acerca da consciência corporal, da sensibilidade em relação ao próprio corpo e da relação do intérprete com o outro, o que promove nuances de expressão tanto da voz quanto do movimento.

Nesse contexto, destaco ainda o aumento da criatividade, pois a união entre voz e movimento promoveu sobremaneira a espontaneidade e a ludicidade, permitindo experimentações inesperadas. O entrelaçamento entre voz e dança incentivou a improvisação, que é uma criação espontânea, provocando o intérprete a solucionar rapidamente as ações que acontecem em conjunto.

Sobre os aspectos técnicos da voz, como ressonância, projeção, articulação e dicção, percebo como essa relação promoveu notável engajamento com a respiração, além da liberdade de experimentação, uma vez que o intérprete explora tais estruturas a seu modo relacionando-se espontaneamente com seu corpo.

Sobre a dança Nietzsche (2007) metaforiza o homem que dança como um meio de suportar a própria existência. Em *Assim falou Zaratustra*, por exemplo, o personagem disse sim à vida porque aprendeu a dançar. Para Nietzsche, a dança é a expressão da vitalidade, é o impulso artístico da natureza, a capacidade do ser humano de agir e dizer sim aos processos naturais do viver.

Em vez de estimular a busca por eficiência, procuro despertar o intérprete para o caminho percorrido, para o trajeto que realiza em sua experiência individual, a fim de que ele note e acolha o que acontece em seu corpo no momento em que sua voz dança, viabilizando o mapeamento das sensações em sua memória física.

1.5 PRÁTICAS E TREINAMENTOS VOCAIS: INFLUÊNCIAS E REVERBERAÇÕES

O universo do teatro é extremamente intuitivo e um de seus grandes talentos é saber captar o ar da época.

(BROOK, 2011, p. 36)

Para desenvolver uma forma de trabalho, é preciso se aproximar de uma infinidade de elementos, a começar pela compreensão da identidade do grupo ou indivíduo, de sua cultura e história, e, como dito anteriormente, várias são as escolhas pedagógicas que se dedicam a tal fim. Com o objetivo de examinar as várias práticas e pedagogias vocais que de alguma forma reverberaram conceitualmente em minhas pesquisas, tanto como atriz quanto como condutora de práticas vocais, exporei a seguir pedagogias vocais de ampla repercussão no contexto teatral mundial. Selecionei autoras e autores pioneiros em pedagogias vocais cujas pesquisas reverberam inspirando a criação de novas técnicas e abordagens no contexto do teatro ocidental.

Para iniciar, volto no tempo para a época da faculdade e do meu fascínio em adquirir livros que possuíam pistas, ou indícios, de práticas físicas que eu pudesse experimentar em meu próprio corpo. Bonnie Bainbridge Cohen (2015) postula que a autoexperimentação é essencial, pois é uma forma de acesso ao conhecimento, à compreensão e ao desenvolvimento de habilidades motoras e cognitivas.

Assim o fiz durante toda a minha formação. Lia quase a ponto de decorar as sugestões práticas de Grotowski e Cicely Berry, posteriormente de Kristin Linklater e Molik, Lessac, entre outros. Buscava, enfim, livros de teatro com demonstrações práticas. Acreditava à época que daquela forma estaria adquirindo técnicas e repertório necessários para me tornar uma boa atriz, assim como, posteriormente, condutora de práticas vocais. Com o passar do tempo, percebi que os livros eram, sim, de fundamental importância, e continuei lendo-os e analisando-os com o mesmo afinco; no entanto, o que de fato me tocava e transformava a minha maneira de pensar acontecia no momento em que eu estava na sala de ensaio com indivíduos de toda espécie lidando com questões que emergiam durante o fazer teatral.

Ao me tornar condutora de práticas vocais, lentamente fui misturando tudo o que aprendi com os anos de experiência ao mesmo tempo que parei de tentar copiar (seria isso possível?) as pedagogias que estudei. Observo nessa etapa da minha pesquisa — que é sempre contínua, viva e está em constante transformação — a herança que carrego de cada um desses autores. Dessa forma, apresento aqui uma “clave de autores”, conforme denomina Sônia Rangel (2019, p. 122), que explica: “A clave vem emprestada da linguagem musical e permite modular o pensamento

conforme a música, ou seja, permeada de dissonâncias, silêncios, pausas, e permanece em aberto em sua pluralidade de compassos e diálogos temporais e até mesmo atemporais.”

Ao analisar tais autores e suas respectivas obras, lembro-me quando Calvino (1991) afirmou que precisaria existir um tempo na vida adulta no qual deveríamos nos dedicar à leitura dos clássicos lidos durante a juventude, afinal, assim como nós mudamos e nos transformamos os livros também mudam ao longo do tempo e em conformidade com o contexto histórico. Segundo ele, toda releitura de um clássico é uma revelação, tal como a primeira, possibilitando a cada nova leitura uma descoberta:

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. (CALVINO, 1991, p. 10)

1.5.1 Jerzy Grotowski

O livro de Grotowski que ganhei certa vez já estava muito velho, trata-se da segunda edição, adquirida em 23 de abril de 1978, dez anos após sua edição de lançamento. Por ser um livro velho, sempre o considerei portador de uma história própria, uma vez que provavelmente foi lido diversas vezes. Tendo esse velho livro em mãos, iniciei o estudo sobre a obra do diretor e pedagogo polonês Jerzy Grotowski (1933–1999). Seu trabalho se divide em várias etapas, e em cada uma delas há uma pesquisa voltada para meios pelos quais o intérprete pode trabalhar a si mesmo. Em sua primeira fase, o diretor desenvolvia espetáculos teatrais e, segundo ele, “estava procurando uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetivamente ao ator uma técnica criativa que se enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais” (GROTOWSKI, 1978, p. 84).

Segundo Peter Brook (2011), a época em que Grotowski montava seus espetáculos teatrais, denominada Teatro das Produções (1959–1969), provou que é possível atingir um nível elevado, profundo e intenso de interpretação por meio de procedimentos técnicos, desde que os atores “possam alcançar, eles mesmos, um certo nível de implicação, de sinceridade, de seriedade e de compreensão dos seus próprios meios” (BROOK, 2011, p. 36). Foi na época em que desenvolvia os espetáculos cênicos que Grotowski lançou o célebre livro *Em busca de um teatro pobre* (1968). Nessa fase, voltou-se para o rigor do trabalho físico e vocal do ator, estimulando os atores, por meio de partituras físicas, à entrega total e enérgica aos exercícios, buscando não só o fortalecimento físico como também um meio de transformação interna.

É interessante destacar que ainda nesse livro sua perspectiva sobre os treinamentos se transforma, dando ênfase ao que ele denominou de “via negativa”, postulando que o ator deve descobrir em si mesmo o que o leva a ter resistências e obstáculos que de alguma forma impeçam sua forma criativa. Noto como a via negativa está profundamente diluída também em meu trabalho:

Alguns elementos destes exercícios foram mantidos durante o período de treinamento, mas seu objetivo mudou. Todos os exercícios que constituíam apenas uma resposta à pergunta: “Como se pode fazer isso?”, foram eliminados. Tornaram-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. (GROTOWSKI, 1978, p. 84)

Com o passar do tempo, assim como o aprofundamento das leituras em torno das práticas de Grotowski, passei a questionar o modo como vinha desenvolvendo meu trabalho. Afinal, o que seria uma técnica pessoal? Como fazer o intérprete perceber o que o impede criativamente? Como perceber o que está impedindo ou bloqueando a criação? Esses questionamentos também serviriam para intérpretes iniciantes, com pouca ou nenhuma experiência?

Cabe ressaltar que esses questionamentos me levaram a desenvolver a pedagogia para a voz desejanje, pois refletindo sobre a via negativa, no sentido de fazer o intérprete perceber, passei a utilizar princípios da educação somática e a dança para despertar os sentidos, possibilitando ao indivíduo conhecer-se, permitindo-se experimentar e conseqüentemente desbloquear tensões.

Segundo Grotowski (1978), o intérprete deve se perguntar o que *não* fazer, o que o impede de se desenvolver. Para ele, trata-se de um processo de eliminação. Com essas reflexões, a prática promove a autonomia do intérprete, que passa a questionar-se internamente, refletindo sobre seu processo de entrega e aprendizado, descentralizando e eliminando a hierarquização do processo como um todo.

No que tange à voz, Grotowski se debruça sobre a respiração e os ressonadores, alertando para a atenção especial que deve ser dada à voz, de modo que o espectador seja envolvido e atravessado por ela. Ele ainda aponta como as preocupações com a emissão da voz são necessárias, a fim de evitar eventuais problemas vocais.

Grotowski desenvolveu muitos exercícios. Entre eles, aqueles inspirados nos animais me auxiliaram a desenvolver não somente movimentos, mas também a respiração. Com essa proposta, observei que os improvisos respiratórios que incluem a imagem de um animal facilitam o processo de imersão interna. Atualmente venho trabalhando com a imagem da

respiração dos animais, como a do cavalo e a do cachorro, e também com respirações imaginárias, como a da borboleta, a do mosquito (item 5.2.3).

Sobre a respiração, Grotowski (1978) aponta para o fato de não existir um ideal, mas modos de respirar que melhor se adaptam a uma prática específica. Segundo ele, a respiração é uma reação fisiológica diretamente atrelada a características individuais, dependendo de situações, tipos de esforço e atividades físicas. Assim, faz-se necessária a observação individual, e não a imposição de modos e técnicas respiratórias. Para ele, a respiração de um intérprete deve ser trabalhada caso exista alguma forma de impedimento/dificuldade.

Isto posto, revisitando Grotowski, observo como sua pedagogia se atualiza em minha prática, aprofundando a individualidade do intérprete, promovendo o encontro consigo próprio, refletindo sobre o que o impossibilita em vez de encher-se de novas técnicas.

Com o desenvolvimento de sua pesquisa, Grotowski devolve a performance cênica aos rituais sagrados, no qual os espectadores integrariam de forma ativa. Cada vez mais interessado no lado espiritual do ser humano, Grotowski abandona a montagem de espetáculos teatrais e passa a explorar as possibilidades do ser humano: “É preciso simplesmente aceitar o fato de que esta pesquisa é uma busca espiritual.” (BROOK, 2011, p. 37). Estabelecer as pesquisas como uma busca espiritual é conectar-se com o processo de forma afetuosa e responsável.

Em sua fase final, intitulada *Arte como veículo*, Grotowski transcende e extrapola a montagem de espetáculos teatrais, do mesmo modo como abdica da participação e da presença da plateia. O trabalho era desenvolvido por meio de partituras físicas e contava com canções vibratórias e cantos tradicionais africanos e afro-caribenhos, permeados por memórias pessoais dos participantes. Na nova fase, buscava-se promover uma espécie de catarse e uma forma sutil de energia nos integrantes (CAMPBELL, 2005).

Todo esse trabalho era realizado de maneira rigorosa e metódica, “porém, mesmo nas fases mais esotéricas de suas investigações, Grotowski sempre voltou à questão da disciplina e do domínio artístico, deixando como herança a importância da meticulosidade e exatidão para a arte do ator” (CAMPBELL, 2005, p. 35). A fase final das pesquisas de Grotowski reverberaram sobremaneira nas práticas e pedagogias teatrais atuais:

Apesar de terem sido desenvolvidos longe dos palcos, seus últimos trabalhos se tornaram referência para a performance teatral contemporânea e para a preparação de atores. De sua última produção teatral, na década de 1970, Grotowski se dedicou exclusiva e rigorosamente à formação de atores, evitando a exposição de suas propostas na performance, com a finalidade de eludir a consolidação de um método. (DAVINI, 2019, p. 74)

Sobre sua última fase, na qual são investidos cantos rituais, cabe destacar que a música tem a capacidade de alterar estados emocionais da alma. Noto os pontos de contato com Grotowski como o que venho desenvolvendo atualmente, como os improvisos vocais que potencializam ainda mais a experiência individual, pois cada intérprete busca dentro de si melodias e ritmos.

1.5.2 Zygmund Molik

Anos antes de ouvir o nome e vir a saber quem foi Zygmunt Molik (1930–2010), intuitivamente, em minhas experiências com os estudantes da FADM eu já tentara criar uma sequência rítmica e vocal com intérpretes. Ao entrar em contato com a prática de Molik, e principalmente com sua pedagogia, notei como é necessário evoluir e transcender a própria forma de trabalho.

Zygmunt Molik foi cofundador do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Permaneceu na companhia por 25 anos e exercia o papel de líder nos treinamentos vocais do grupo. Segundo ele, sua aproximação com a voz se deu devido à sua dificuldade com a respiração, uma vez que as aulas de voz que fazia à época da Academia de Teatro de Varsóvia, na Polônia, eram apenas “uma frase repetida em uma escala, da nota mais baixa para a mais alta. Absolutamente nada sobre a respiração” (CAMPO, 2012, p. 39). Foi justamente por sua dificuldade com o fôlego que Molik se interessou e passou a investigar a voz e posteriormente a assumir os treinamentos de voz para Grotowski. “Quando começamos nosso teatro com Grotowski, eu já era um tipo de especialista para os outros, sim. Comecei a trabalhar a voz com todo mundo. Sim, esta é a verdade.” (CAMPO, 2012, p. 39).

O trabalho de Molik conecta o intérprete com sua voz, ampliando a capacidade técnica de respirar com o corpo todo, assim como de desenvolver os ressonadores, que era a base do treinamento quando ele ainda era integrante do Teatro Laboratório.

Assim como Grotowski, Molik aprofunda e desenvolve suas pesquisas por toda a vida, ao passo que abandona o estudo dos ressonadores e passa a se dedicar à voz orgânica e a como acessá-la: segundo ele, a respiração deveria vir da base da coluna vertebral. Cabe destacar que em sânscrito há o termo *kundalini*, que significa “enrolada por uma cobra”. Trata-se de uma energia feminina primordial e criativa, localizada no sacro, a base da coluna vertebral. Tal energia, quando ativada, tem o poder de acentuar a intuição, expandindo a consciência.

Assim como Grotowski, Molik também se volta para a música, para o canto. Sua investigação passa a ser “como abrir a laringe e encontrar uma maneira de abrir o peito ou os ombros” (CAMPO, 2021, p. 37). A possibilidade de abertura permite ao indivíduo encontrar o que ele denomina *Vida*, palavra esta que possui um significado amplo, para ele está relacionada não só à presença física do intérprete, mas também às memórias e até mesmo aos sonhos. Mesmo não contextualizando o termo, é possível observar que “Vida” e “desconhecido” conotam certo estado de presença aguçado e uma intercessão espiritual.

Vale destacar que no livro-entrevista elaborado por Juliano Campo (2021), a palavra “Vida” é escrita com letra maiúscula, destacando sua importância e diferenciando-a de um substantivo comum. Em sua fala, Molik afirma que a Vida acontece justamente quando o indivíduo finalmente se lança rumo ao desconhecido.

Ao intérprete, cabe desenvolver meios de como tornar-se intrépido e resiliente. Mesmo não explicando pormenorizadamente o que venha a ser o desconhecido (mas afirmando ser possível atingi-lo), Molik (2012) deixa algumas pistas de que o processo de desenvolvimento vocal passa por esferas que transcendem a racionalidade de uma técnica específica, e que se faz pungente a entrega do intérprete ao processo que está vivenciando. “Nessa maneira de cantar, o desconhecido agora se materializa na própria pessoa, de forma física, no corpo e também na voz, porque a voz é um veículo. A vida é trazida à tona. A vida, ela mesma.” (MOLIK, 2012, p. 100).

Molik desenvolveu o “alfabeto do corpo”, 35 ações codificadas que constituem uma forma de linguagem corporal baseada nos exercícios rítmicos de Dalcroze, assim como nos estudos de Delsarte. Molik (2012) afirma que essas ações, simples de serem executadas, devem ser decoradas, para em seguida improvisar-se a Vida.

Esta é a estrutura básica da oficina de voz e corpo: cada um tem o seu texto e a sua música e encontram a Vida depois de passar pela experiência do “Alfabeto do corpo”. Esperam por um momento especial e tentam fazer alguma coisa, mas apenas eu sei o que deve ser dito a eles. Porque é complexo: Alfabeto, voz, música, etc. Então fazem isso, primeiro de forma individual e depois em grupo, com Vida plena, voz e corpo. (CAMPO, 2012, p. 119)

Apesar da aparente rigidez com a qual o trabalho é conduzido, no qual se nota a liderança imposta por Molik no sistema de desenvolvimento do trabalho, cabendo aos participantes seguirem o mestre, seu trabalho tangencia o encontro com o improviso. É interessante que Molik proponha uma memorização prévia do alfabeto para em seguida ser realizado o improviso, pois cria-se um repertório, para que então o intérprete possa desconstruí-lo.

Seu trabalho possibilita um encontro do indivíduo consigo mesmo e com o desconhecido, conforme aponta Jorge Parente (2012, p. 20), ator português e atualmente sucessor do trabalho desenvolvido por Molik: “Cada estágio foi para mim um laboratório excepcional, um lugar de estudo e recolhimento profundo e de alegrias límpidas. As “vidas”, os cantos, as viagens sonoras enchem de vitalidade, nos tornavam confiantes.”

1.4.3 Włodzimierz Staniewski

O diretor Włodzimierz Staniewski¹⁷ levou seu grupo de teatro para o interior da Polônia e, por meio dos cantos populares e tradicionais das comunidades locais, desenvolveu seus espetáculos, apresentando-se para elas e mantendo com elas um vínculo, aprofundando e estreitando os laços, em vez de unicamente apropriar-se de suas canções e levá-las para centros urbanos em forma de produções artísticas.

Também herdeiro do legado de Jerzy Grotowski, integrante do Teatro Laboratório entre os anos de 1971 e 1976, além de ator, foi colaborador na fase do Parateatro¹⁸, papel que acompanhou sua forma de fazer e pensar o teatro. Aqui já não havia a supremacia da montagem espetacular; a pesquisa se debruçava sobre os indivíduos e seu corpo.

Buscando desenvolver sua própria identidade, Staniewski deixou a companhia de Grotowski, mudando-se para o interior da Polônia, para a pequena cidade de Gardzienice. Ali inaugurou a Associação Teatral Gardzienice e passou a investigar as minorias étnicas da Polônia, a partir das quais passou a investigar a voz e a musicalidade integrada com a comunidade local “ao procurar sua própria herança, [Staniewski] começou a explorar os aspectos múltiplos de sua própria cultura – historicamente, etnicamente, geograficamente e

¹⁷ Durante a pandemia da covid-19, em 2021, descobri a pesquisa de Włodzimierz Staniewski. Em parceria com o Teatro Vila Velha e outros professores, tive a oportunidade de participar de um projeto teatral virtual financiado pela lei Aldir Blanc. O projeto selecionou participantes de várias cidades do interior da Bahia. Durante as aulas de voz que ministrei, trocávamos canções populares, histórias, que passaram a ser a base para o treinamento. Os participantes compartilharam a falta de políticas públicas em suas cidades para o desenvolvimento de projetos teatrais e a manutenção de espaços culturais e grupos teatrais, além da carência de troca cultural. Também mencionaram a escassez de práticas específicas para a voz em suas localidades. O projeto contava com aulas diárias, destacando a cultura e o contexto social de cada integrante. No final, as cenas escritas, produzidas e dirigidas pelos participantes foram apresentadas ao público via YouTube. Conviver com esse grupo diversificado, ouvir suas histórias, seus ritmos e aprender sobre sua cultura me fez refletir e considerar sobre a carência de intercâmbio cultural no Brasil. Embora eu reconheça que a breve experiência com os participantes do interior da Bahia não se compare à extensa pesquisa de Staniewski com comunidades na Polônia, gostaria de refletir a partir dessa experiência sobre as trocas culturais e formas de desenvolver poéticas vocais.

¹⁸ A fase intitulada Parateatro reunia exercícios e jogos teatrais já desenvolvidos pelo grupo de Grotowski. No entanto, o foco das experimentações passa a ser a autodescoberta, e o trabalho sobre si, no qual participavam atores e não atores, sem a presença de espectadores. Nessa fase, Grotowski afastou-se da preocupação de realização de espetáculos teatrais.

artisticamente”. (HODGE *apud* CAMPBELL, 2005, p. 35). O processo criativo permeava ainda o compartilhamento com a comunidade da integração das músicas folclóricas com o texto performático criado pela companhia (CAMPBELL, 2005).

O teatro de Staniewski, outrora descrito como “etno-oratório”, inspira-se nas tradições expressivas de culturas indígenas, além da musicalidade e da sonoridade da natureza (HODGE *apud* CAMPBELL, 2005, p. 39). Também apresenta engajamento com as preocupações que cerceiam o contemporâneo, tais como:

A etnicidade, a identidade e a ecologia – enquanto refutando o que Staniewski vê como a qualidade imparcial de uma grande parte da arte pós-moderna (...) ele também fica insistindo na necessidade humana básica para transcendência pessoal e coletiva por meio do teatro – um estado elevado mais familiar às culturas tribais do que ao público do que Staniewski chama os “teatros administrativos” da sociedade moderna. (HODGE *apud* CAMPBELL, 2005, p. 39)

Assim, afastando-se de um modo de produção ocidental, proveniente principalmente do modelo das grandes cidades, o grupo liderado por Staniewski busca, por meio da coleta de material folclórico em áreas rurais e povoados isolados, material para desenvolver seus treinamentos e espetáculos. As trocas são feitas por expedições feitas pelos integrantes do grupo às comunidades, nas quais, por meio de reuniões, são trocadas músicas e danças tradicionais por meio de apresentações de espetáculos. É interessante ressaltar esses processos de troca feitos entre a companhia e os povoados escolhidos para as expedições, pois ambos permanecem em contato após as apresentações, ou seja, o grupo retorna à mesma comunidade, de modo a aprofundar os laços entre esta e os intérpretes.

Seu treinamento se baseia em partituras vocais e musicais que podem ou não ser embasadas por memórias e lembranças pessoais individuais, ressaltando como a voz e as músicas definirão toda a forma física do espetáculo teatral. A voz, da mesma forma como as canções, é a base para a criação do texto teatral:

Desta forma a voz é treinada como impulso entre os intérpretes, como chamada e resposta, e como parte das intrincadas texturas sonoras de canções populares que exigem uma sensibilidade da escuta das ressonâncias, vocalizações e harmônicos de cada tradição¹⁹. (THOMAIDIS, 2017, p. 55. tradução nossa)

Segundo Thomaidis (2017), a ênfase no trabalho desenvolvido em Gardzienice não está centrada no indivíduo, mas no grupo como um todo, pois a forma como a voz é trabalhada não apenas exclui a conceitualização de uma voz singular, individual e mecanicamente eficiente, como a pedagogia vocal do grupo “combina acrobacias, fisicalidade com um complexo canto polifônico e tem como premissa o princípio da mutualidade, da interação e cooperação por confiança entre os integrantes.”²⁰ (THOMAIDIS, 2017, p. 54, tradução nossa)

1.5.4 Cicely Berry

“Exercícios não devem deixar você mais técnico, mas mais livre.”²¹ (BERRY, 1991, p. 11, tradução nossa) A inglesa Cicely Berry (1926–2018) descreve sua metodologia de trabalho através de exercícios que, segundo ela, conduzem o intérprete ao autoconhecimento e conseqüentemente ampliam a atitude dele em relação à interpretação. O que Berry tenciona é uma dicotomia existente no meio teatral entre atores e/ou processos técnicos e atores intuitivos e processos orgânicos, estes últimos sendo compreendidos como mais “naturais”, e sendo natural o que se aproxima de um ideal desejável de interpretação. Nesse sentido, a frase de abertura deste tópico afirma que os exercícios não são um meio para deixar os intérpretes mecânicos, duros ou robotizados, outrossim os exercícios promovem a liberdade expressiva do intérprete.

O que Berry afirma é que os exercícios técnicos, que exigem repetição, são uma maneira de libertação e de conexão do indivíduo com sua forma natural, e que a prática contínua leva o indivíduo a conhecer-se, além de proporcionar outra atitude em relação a si mesmo e ao ato de interpretar.

¹⁹ "Voice in this way is trained as impulse between performers, as call and response, and as part of the intricate sonic textures of folk songs which necessitate a sensitive cultivation of listening to the resonance, vocalization and harmonics of each tradition."

²⁰ "It combines acrobatics and physicality with complex polyphonic singing and is premised on the principle of mutualism, the interaction, and cooperation through trust among its partners."

²¹ "Exercises should not make you more technical, but more free."

Cabe destacar que, da segunda metade do século XX em diante, surgem pedagogias que privilegiam os treinamentos para a voz no palco. Iniciam-se, na Inglaterra e nos Estados Unidos, tais práticas se baseiam na premissa de libertar a voz e de revelar a voz *natural* do indivíduo. Baseiam-se na aplicação de metodologias que culminam em exercícios estruturados e postulam que a vida contemporânea foi paulatinamente enrijecendo o corpo dos indivíduos. Por esse motivo, a técnica vocal passa a ser vista como uma forma de liberar as energias retesadas no interior dos sujeitos. A premissa é a de que os exercícios podem ser uma via de acesso para a liberação da voz.

Essas metodologias foram principalmente abordadas e desenvolvidas pela primeira diretora vocal do Royal Shakespeare Company, em Londres, Cicely Berry, assim como por Kristin Linklater (1936–2020), que mesmo sendo inglesa filiou-se principalmente a universidades e companhias teatrais americanas, e Patsy Rodenburg (1953–), diretora de voz no Guildhall School of Music and Drama, cuja metodologia de trabalho é embasada em textos da tragédia grega. Rodenburg investiga a relação da voz com o corpo pelo texto teatral. Segundo Thomaidis (2017, p. 52, tradução nossa), as autoras têm em comum o fato de terem criado um paradigma em relação ao trabalho vocal através de:

Uma série de publicações influentes e uma linhagem de especialistas em voz que elas treinaram [as quais] geraram um paradigma que permeia o trabalho da voz. Seus princípios fundamentais são que aspirantes a atores chegam ao treinamento com vozes que foram inibidas por uma cultura e educação restritivas que policiam a voz livre, bem como com histórias psicológicas e hábitos corporais que também afetam a expressão vocal.²²

Para Berry (1993), a voz, assim como os gestos, são o meio pelo qual os indivíduos apresentam involuntariamente sua personalidade. É por meio dela que convergimos nossos pensamentos e sentimentos mais profundos. Segundo a autora, deve-se desenvolver um vocabulário amplo e saber escolher as palavras certas para cada ocasião. “Segue-se, portanto, que quanto mais reativa e eficiente for a voz, mais precisa ela será para suas intenções” (BERRY, 1993, p. 7). Para a autora, a voz deve ser trabalhada para se tornar eficiente.

Dessa forma, conforme afirma Berry (1993), a voz é uma complexa e intrincada mistura do que ouvimos, de como ouvimos e do modo inconsciente como elencamos esses fatores para

²² “[...] a series of highly influential publications and a lineage of voice specialists they trained- have generated a permeating paradigm of voice work. Its key tenets are that aspiring actors arrive at the training with voices that have been inhibited by a restrictive culture and education that polices free voicing as well as with psychological histories and bodily habits that also impact on vocal expression”.

usar essa rede pela nossa personalidade e por experiências diversas. Ela aponta que existem quatro fatores que condicionam a voz:

- *Habitat (environment)*: a criança aprende a falar inconscientemente, devido às suas demandas e necessidades psicofísicas. Dessa forma, é influenciada pelos sons que permeiam o ambiente em que habita. A fala se organiza inicialmente por meio de imitações, portanto a criança inicia seu processo de fala por meio de influências que recebe do meio em que vive, havendo, assim, um condicionamento no seu modo de falar.
- *Escuta (ear)*: o termo refere-se à percepção do som. Alguns indivíduos possuem capacidade mais apurada de percepção sonora que outros e por esse motivo são capazes de reproduzir uma variedade tonal maior e com mais facilidade. Indivíduos com mais facilidade de escuta possuem, provavelmente, maior tessitura na voz e mais facilidade em diferenciar uma amplitude maior de tonalidades (*shades*) nas vogais e consoantes. Essas percepções iniciais ampliam o repertório durante a fala, excedendo a capacidade que o ambiente proporciona por meio de imitações. Segundo Berry (1993), a percepção de *escuta* leva o indivíduo a notar o quão poderosa a voz pode vir a ser.
- *Agilidade física (physical agility)*: a liberdade para expressar a consciência muscular pode variar consideravelmente entre os indivíduos, parcialmente devido ao ambiente em que estão inseridos. Do mesmo modo, está associada com a facilidade com que cada um manifesta sua personalidade pela fala, o que para Berry (1993) está atrelado à educação, mais precisamente ao modo como o indivíduo se comporta socialmente. Quando é introvertido ou pouco confiante, tende a possuir mais dificuldade na fala. Segundo ela, existe uma relutância do indivíduo em expressar-se fisicamente com o que é dito, fazendo com que os movimentos não sejam precisos, ocasionando um resultado inesperado. “Quanto menos você desejar se comunicar por meio da fala, menos firmemente usará os músculos e, claro, isso tem muito a ver com confiança. Muito raramente tem algo a ver com preguiça.”²³ (BERRY, 1993, p. 8, tradução nossa). Assim, para falar, deve-se relacionar uma intenção racional do falar que esteja atrelada ao corpo, ou seja, ambos devem ser engajados²⁴.

²³ The less you desire to communicate through speech, the less firmly you will use your muscles, and, of course, this has a lot to do with confidence. Very rarely does it have anything to do with laziness.

²⁴ Cicely Berry desenvolveu sua prática na Inglaterra, tendo trabalhado por anos em Londres. Nota-se nesse sentido a diferença cultural e comportamental entre os países, uma vez que em Londres a comunicação tende a ser mais contida do que no Brasil, por exemplo.

- Personalidade (*personality*): essa condicionante se sobressai nas análises feitas por Berry, pois resulta da forma como são interpretados os outros três elementos citados anteriormente. O indivíduo inicia o processo de fala por meio da imitação e pelo ambiente que habita e em seguida passa a perceber a pluralidade de nuances sonoras, percebendo também através de sua capacidade de escuta a necessidade individual de comunicação. “Sua própria necessidade individual de se comunicar e sua facilidade ou desconforto em fazê-lo são fatores que contribuem para que você desenvolva sua própria voz e fala completamente pessoais”²⁵ (BERRY, 1993, p. 8, tradução nossa).

A imagem que os indivíduos possuem da própria voz se diverge de como outros a ouvem, e geralmente não se enquadra em uma definição apurada da personalidade do sujeito. “A maioria das pessoas fica chocada, por exemplo, quando ouve sua voz gravada pela primeira vez – ela soa afetada, aguda, abatida ou simplesmente monótona.”²⁶ (BERRY, 1993, p. 8, tradução nossa). Os seres humanos possuem um corpo extraordinário, portanto a voz que ouvimos não é percebida exclusivamente pelos ouvidos, mas também nos ossos do corpo e nas vibrações no crânio.

É importante notar que as observações feitas por Berry acerca das percepções individuais sobre a voz se iniciaram em meados das décadas de 1960 e 1970, uma época em que não havia essa acessibilidade quase que instantânea a mensagens de áudio via celulares nem câmeras filmadoras em quase todos os aparelhos de comunicação como é atualmente. As mensagens de voz passaram a ser quase tão presentes no dia a dia quanto as de texto e vídeo, ou seja, ouvir-se e gravar-se passou a ser uma rotina da vida contemporânea. Será que essa expansão da tecnologia fez com que os indivíduos passassem a ter mais familiaridade com sua voz gravada e, por conseguinte, mais familiaridade com sua voz? E ainda: essa proximidade com os aparelhos mudou a imagem vocal que tinham de si mesmos?

A conceituação de voz formulada por Cicely Berry também mantém um modelo de voz como instrumento, como ferramenta que o ator deveria utilizar eficientemente e que com treinamento passa a reagir de modo preciso. Segundo Silvia Davini (2019), Berry introduz a ideia da voz como fenômeno complexo, uma vez que ela leva em consideração fatores psicológicos e sociais tanto quanto o condicionamento fisiológico e anatômico. Mesmo

²⁵ “[...] Your own individual need to communicate, and your ease or unease in doing so [...] are the contributory factors that make you evolve your own completely personal voice and speech.”

²⁶ “Most people are surprised, for example, when they hear their recorded voice for the first time – it sounds affected, high-pitched, subdued, or simply monotonous”

revelando o papel do indivíduo em seu método, ela compreende a voz como um instrumento, e, sobre esse ponto, Davini (2019) levanta uma questão pertinente: se a voz é um instrumento, quem é o instrumentista? Indaga ela: afinal há de haver um protagonista nessa ação? As questões sobre como os atores percebem e compreendem sua voz vêm sendo cercadas por esses conceitos, compartilhados em oficinas e centros acadêmicos ao longo das décadas. Faz-se necessário atualizar e questionar os caminhos em que a preparação vocal se debruçou durante os anos.

Além de compreender que a voz deve ser eficiente, e que é um instrumento para o ator, a metodologia de Berry se expressa por meio de um texto teatral, como pode ser conferido em ambas as suas publicações, *Voice and the actor* (1993) e *The actor and the text* (1987). A autora pressupõe a técnica vocal em prol do texto dramático:

Portanto, temos que trabalhar tanto a linguagem quanto a voz; temos que praticá-la, de certa forma, para nos tornarmos mais hábeis em sentir seu peso e movimento. Assim como, na vida cotidiana, como uma pessoa usa a linguagem (ou não usa a linguagem) faz parte da essência dessa pessoa, o ator tem que estar pronto para o diálogo levar-nos para o mundo do personagem - ele tem que ser capaz de captar a ressonância do personagem através das palavras dadas no roteiro. Ele deve tocar o personagem através da linguagem. No entanto, também temos que permitir que a linguagem incida sobre nossa própria experiência para que seja real para nós, e isso requer uma mistura contínua da nossa verdade com a do personagem.²⁷ (BERRY, 1987, p.15, tradução nossa)

Nota-se que Berry debruça sua pesquisa em torno de como o intérprete pode de maneira *eficiente* dizer um texto, de como a linguagem deve se sobressair. Mas ela alerta que a linguagem deve ser preenchida de experiência para que não soe vazia de sentido. Atualmente as investigações da voz no contexto do teatro contemporâneo excederam a perspectiva de sua utilização para um texto dramático, da mesma forma como a ideia de verdade cênica para a interpretação e a construção de personagens.

²⁷ “Therefore, we have to work on both language and voice; we have to practice it in a certain way to become more skilled at sensing its weight and movement. Just as, in everyday life, how a person uses language (or doesn't use language) is part of that person's essence, the actor has to be ready for dialogue to take us into the world of the character - they have to be able to capture the character's resonance through the words provided in the script. They must touch the character through language. However, we also have to allow language to impact our own experience so that it becomes real to us, and this requires a continuous blending of our truth with that of the character.”

1.5.5 Kristen Linklater

O livro *Freeing the natural voice: imagery and art in the practice of voice and language* (2006), de Kristen Linklater²⁸, foi por certo tempo meu livro de cabeceira. Adaptei seus exercícios em minhas aulas e parcialmente também acreditava que a técnica poderia ser um fator de liberação para a voz natural, ou seja, em algum momento julguei haver uma voz natural, não a que o indivíduo apresenta, mas outra que estava presa e que precisava de exercícios e técnica para libertar-se.

Tive a oportunidade de experimentar na prática uma oficina sobre seu método, ministrada por Judith Shaw (designada do método) em Fortaleza no ano de 2019. Durante as aulas, experimentamos os exercícios propostos por Linklater, que se iniciaram com a análise da anatomia do corpo humano, seguida por experimentações em torno da respiração e da ressonância. Também foram propostos jogos com as palavras e textos teatrais sugeridos pelos participantes, exatamente como está descrito no livro.

De modo geral, Shaw segue a sequência de exercícios do método, tal qual consta no livro. Os exercícios visam despertar sensações, podendo ocorrer individualmente ou em grupos. Um dado que me chamou atenção tanto no livro de Linklater quanto durante a oficina foram as imagens²⁹ oferecidas como visualizações descritas em forma de exercícios, cabe destacar que o subtítulo do livro aponta para sua pedagogia por imagens: *Imagery and Art in the Practice of Voice and Language* (Imagens e Arte na Prática da Voz e da Linguagem. Tradução nossa). Os exercícios têm um tempo previsto de descrição para as imagens, tudo é estruturado e repetido independentemente do grupo que está vivenciando a prática, Shaw usou inclusive o mesmo vocabulário do livro. A descrição das imagens leva tempo e conduz o indivíduo para outro estado de presença, para um mergulho para dentro do corpo. Interessei-me posteriormente por criar minhas próprias imagens, narrativas, tal qual o faz Linklater. No entanto, busco adequá-las à realidade, à cultura e ao contexto social do grupo. Desse modo, as imagens que proponho mudam constantemente.

²⁸ Kristin Linklater foi uma renomada professora e preparadora vocal inglesa, seu livro *Freeing the natural voice*, inicialmente publicado em 1976, é referência nos estudos sobre a voz através de uma perspectiva integrada com o corpo e com a imaginação.

²⁹ Para exemplificar as imagens que são descritas ao longo dos exercícios, transcrevo uma parte de seu livro: "Agora, imagine uma imagem que possa preencher o interior do seu corpo a partir do diafragma para baixo. Imagem: Uma tranquila e profunda lagoa de floresta, com uma superfície aproximadamente no mesmo nível do seu diafragma, e suas profundezas na região pélvica. A lagoa é alimentada por riachos subterrâneos que vêm de baixo da terra através das suas pernas." (LINKLATER, 2006, p. 68).

Observo como as imagens produzem um processo de colagem visual que modifica sobremaneira nossa subjetividade, enriquecendo-a. Visualizar o corpo por dentro metaforicamente viabiliza outra forma de se apropriar dele, ocupando-o e renovando nosso imaginário. O método criado por Linklater foi influenciado pelas práticas vividas com sua professora, Iris Warren, e dialoga com a criação de imagens e a imaginação.

O método de Linklater utiliza-se com certa frequência de visualização interna, a qual Kristin denomina *mind's eye*, algo como o “olho da mente”, termo que posteriormente passei a utilizar em minhas práticas como o “olho de dentro”. Visualizar o corpo por dentro metaforicamente viabiliza outra forma de se apropriar dele, ocupando-o e possibilitando o imaginário, auxiliando na percepção das estruturas anatômicas profundas, além de promover o autoconhecimento sobre a visualização interna do corpo.

Cabe ressaltar que existem várias técnicas de terapias somáticas que se dedicam a perceber o corpo internamente, como Feldenkrais e Body Mind Centering entre outros. Essas terapias buscam dar ênfase às percepções internas do corpo, ou seja, de dentro para fora, privilegiando a tomada de consciência dos indivíduos.

Durante o curso, Shaw, narra os caminhos por onde nossos olhos internos deveriam passear, de modo a relaxar musculaturas ou “derreter” possíveis tensões musculares, segundo suas próprias palavras, abordagem muito semelhante a propostas somáticas e a terapias orientais. Ao final da oficina, cada integrante pôde apresentar um pequeno trecho de uma cena, e Shaw auxiliava com *feedbacks*.

Assim como Cicely Berry, Kristin Linklater também conceitualiza a voz como instrumento do intérprete. No livro citado, são descritas séries de exercícios vocais que almejam liberar e fortalecer a voz como instrumento humano. Segundo Linklater (2006, p. 7, tradução nossa), "Essa abordagem para a voz é projetada para libertar a voz natural e, assim, desenvolver uma técnica que sirva à liberdade da expressão humana³⁰." Ela defende o princípio de que a voz humana é uma ferramenta para a comunicação, e justamente por isso sua liberação, assim como seu desenvolvimento, pode auxiliar os indivíduos a se expressarem de forma mais autêntica e eficaz. Afirma ainda que qualquer indivíduo possui uma voz capaz de expressar-se por meio de duas a quatro oitavas.

Seus exercícios normalmente são acompanhados por um teclado, que acompanha o progresso da voz. No entanto, o acompanhamento do teclado não determina parâmetros de

³⁰ "This approach to voice is designed to liberate the natural voice and thereby develop a vocal technique that serves the freedom of human expression".

afinação, mas busca revelar a noção de eficiência para a voz. Sobre esse aspecto, acredito que acompanhar um instrumento musical pode vir a inibir indivíduos iniciantes ou que possuam traumas relacionados ao canto e a afinação, ainda mais se tiverem que fazê-lo sozinhos e sendo observados por um grupo.

O método de Linklater é fixo, não existe um entendimento sobre a especificidade e a unicidade do indivíduo. É como se seu método “terraplanasse os intérpretes”, ou seja, deixasse o terreno sempre liso e sem identidade, implementando a mesma técnica em todas as culturas e contextos.

Para ela, a voz sofre tensões adquiridas na rotina do dia a dia. Assim como as inibições de personalidade relacionadas à individualidade, "reações negativas às influências ambientais, muitas vezes diminuem a eficiência da voz natural a ponto de distorcer a comunicação³¹." (LINKLATER, 2006, p. 7, tradução nossa). O resultado do trabalho adquirido por meio da técnica é produzir uma voz que esteja em contato direto com os impulsos emocionais:

O resultado do trabalho será produzir uma voz que está em contato direto com impulsos emocionais, moldada pelo intelecto, mas não inibida por ele. Uma voz desse tipo será um atributo intrínseco do corpo. Ela terá um potencial inato para uma ampla faixa de tons, harmônicos intrincados e qualidades texturais caleidoscópicas e será articulada em uma fala clara em resposta a um pensamento claro e ao desejo de comunicar. A voz natural é transparente, revela, não descreve, impulsos internos de emoção e pensamento, de forma direta e espontânea³². (LINKLATER, 2006, p. 8, tradução nossa)

Observo a influência do método de Linklater em minhas pesquisas e práticas, mas questiono-me sobre a possibilidade de esses treinamentos e técnicas não serem meios de nivelar e igualar modos de expressão de um indivíduo. Não seria essa construção postulada por exemplo por Linklater, a busca por uma voz natural, uma utopia? Quando se pensa em treinamentos que visam à voz natural para o sujeito, como é o caso aqui, faz-se necessário questionar: o que é natural? Natural para quem? Será que técnicas são o único meio de liberar a voz? E que técnicas seriam essas?

³¹ "[...] tensions, acquired through living in this world, as well as defenses, inhibitions, and negative reactions to environmental influences, often diminish the efficiency of the natural voice to the point of distorted communication".

³² "The result of the work will be to produce a voice that is in direct contact with emotional impulses, shaped by the intellect but not inhibited by it. Such a voice will be a built-in attribute of the body. It will have an innate potential for wide pitch range, intricate harmonics, and kaleidoscopic textural qualities and will be articulated into clear speech in response to clear thinking and the desire to communicate. The natural voice is transparent, it reveals, not describes, inner impulses of emotion and thought, directly and spontaneously".

Thomaidis (2017) analisa treinamentos vocais que partem de uma incorporação técnica, como é o caso de Linklater, e se pergunta: “encarnando mais que técnica?” (THOMAIDIS, 2017, p. 50), criticando uma possível incompatibilidade dessas técnicas em trabalhar a voz através das diferentes culturas e com uma diversidade de corpos. Segundo ele, esse modelo de *freedom/natural voice* (liberdade/ voz natural) pode ter sido eficiente em algum ponto para o trabalho do intérprete, mas é fundamental integrar as heranças culturais individuais, em vez de unicamente estabelecer uma forma de trabalho.

Este modelo de liberdade/natural pode ter sido extremamente útil para atores que trabalham, ou esperam trabalhar, em mainstream stages, mas, dado sua ampla circulação e influência, pode ser difícil discernir que, embora pareça convincentemente 'natural', é uma construção do natural, uma maneira de pensar sobre vozes e corpos 'naturalmente' feitos³³. (THOMAIDIS, 2017, p. 53)

Analogamente ao questionamento feito por Thomaidis no texto acima, cabe refletir sobre o contexto em que tais práticas se desenvolvem, pois se para Linklater a voz está “presa” devido às atribuições da vida, o modo de vida contemporâneo se manifesta como desafio diário, e a todo momento o indivíduo é aterrado e esmagado por adversidades de toda espécie. O tempo não pára, e é justamente no caos dessa vida que o indivíduo deve ensinar-se a libertar-se, e criar a partir disso. Essa reflexão permitiu-me desenvolver práticas em que o indivíduo é o protagonista do processo, em que se busca despertar a sensibilidade e percepção sobre a voz, ao invés de necessariamente ensinar uma técnica.

Dessa forma, caso haja transformações na voz dos indivíduos, elas se darão por meio de experimentações, conduzidas individualmente, valorizando a personalidade, e fisicalidade de cada intérprete. Assim, o processo se dá pela troca de experiências, pela visualização interna, pelas anotações em diários de bordo, pela criação de imagens e experimentações; em vez de ensinar uma música, inventar juntos uma música. Nessa perspectiva, não existem correções a serem feitas no corpo dos intérpretes, a não ser que estejam a ponto de machucar-se, tensionando-se demasiadamente. O que ocorre são explicações e investigações mútuas, e na busca dos *porquês* e *para quês* novos caminhos se apresentam, novas topografias se afirmam e tensões vão sendo desfeitas.

³³ "This model of freedom/naturalness may have proved extremely helpful for actors working, or hoping to work, on mainstream stages, but, given its wide circulation and influence, it can also be hard to discern that, although it sounds convincingly 'natural', it is a construction of the natural, a way of thinking about what voices and bodies 'naturally' do".

1.5.6 Alfred Wolfsohn

Há muito o que falar sobre Alfred Wolfsohn (1896–1962). Seu manuscrito *Orpheu: the way to the mask* (2006) é um convite à criação de poéticas para a voz, pois, seja por análises de obras de arte que metaforizam a vida, seja por relatos de seus alunos, conduz o leitor não apenas ao universo da voz como também a uma reflexão sobre a psique humana. Além disso, a vida de Wolfsohn, permeada por guerras, faz refletir sobre como a dor e o sofrimento podem vir a ser válvulas para a criação.

O desenvolvimento da pedagogia de Wolfsohn é atravessado e potencializado pelos horrores sofridos por ele ao longo das duas grandes guerras mundiais. Suas investigações no tangente à voz se deram inicialmente em busca de uma autocura, uma vez que, tendo sido soldado no *front* de batalha, sofreu traumas que o levaram à busca do autoconhecimento. Explorando os mistérios que circundam o que está atrás das palavras, Wolfsohn buscou meios para recuperar o vigor perdido de sua própria vida.

Em seu manuscrito, Wolfsohn narra que enquanto rastejava pelas trincheiras de batalha, ouviu algum companheiro soldado gritar por ajuda. Apavorado como estava, e tentando salvar-se, ignorou a voz, permanecendo imóvel. Tal voz viria a acompanhá-lo e assombrá-lo como herança, gerando um sentimento de culpa por toda a sua vida. Assim, o eco dos gritos proferidos pelo soldado ignorado e da dor expressada naquela voz foram os pilares para o desenvolvimento do trabalho que ele viria a idealizar ao longo de sua vida.

Observando-se a partir das experiências sofridas justamente na guerra, passou a desenvolver uma maneira peculiar de estabelecer o trabalho de voz com seus alunos, pois quando iniciou sua carreira como professor, passou a auxiliar vozes consideradas à época sem esperança, fragilizadas, assim como ele próprio fora outrora considerado. " Descobri que em cada caso não era apenas a voz deles que estava sofrendo, mas também a alma. A experiência me ensinou que nenhum progresso seria alcançado se eu não ajudasse a corrigir os danos psicológicos deles, a restaurar a fé em si mesmos e a transferir meu sistema para eles."³⁴ (WOLFSOHN, 2006, p.18, tradução nossa).

Alfred Wolfsohn desenvolveu sua pedagogia vocal com exercícios vocais que buscavam expressar emoções. Para ele, a voz não era apenas um instrumento para produzir som, mas sim uma poderosa forma de expressar nossa humanidade enquanto viventes. Quando regressou da

³⁴ "I discovered that in each case it was not only their voice that was suffering but their soul. Experience taught me that no progress would be achieved if I failed to help correct their psychological damage, to restore their faith in themselves, and to transfer my system to them."

Primeira Guerra Mundial, estava tão abalado e traumatizado que não conseguia visualizar formas de continuar sobrevivendo. Sentia-se apático, chegando a internar-se em hospitais especializados da época em busca de uma cura para seu sofrimento. Mas aparentemente nada conseguia fazê-lo sentir-se vivo novamente. Não conseguia trabalhar e acreditava que havia perdido sua alma, assim como havia perdido seu Deus.

Wolfsohn investigou, em seu trabalho, os conceitos de palavras como “deus”, “amor” e “alma”, temas recorrentes em seu manuscrito e constantemente entrelaçados na sua compreensão sobre a voz. Nota-se que mesmo sem estabelecer a definição expressa de conceitos específicos para tais palavras, Wolfsohn afirma "a voz, entretanto, deve ser considerada em primeiro lugar como a expressão direta da alma"³⁵ (WOLFSOHN, 2006, p. 133, tradução nossa). Por isso, sua busca vocal se estabelece justamente no reencontro da alma.

Na tentativa de recuperar-se dos traumas, passou a frequentar aulas de canto, porque quando criança sentia prazer em cantar, então considerou o canto uma possibilidade de se conectar às memórias que outrora lhe causaram prazer. Durante as aulas de canto que frequentou, notou que, mesmo sendo considerado portador de uma boa voz, ela permanecia obstruída, e as aulas ministradas por seus professores não contemplavam suas necessidades, levando-o à conclusão de que a voz excedia a compreensão técnica e fisiológica.

Dessa maneira, Wolfsohn passou a investigar as relações entre a psique e a voz humana, uma vez que, segundo ele, existe algo oculto e inexplicável na voz, "A realização de que a expressão da voz era a linguagem da alma (ou psique) veio de uma direção que antes era desconhecida para mim."³⁶ (WOLFSOHN, 2006, p. 6).

O título de seu manuscrito, *Orfeu: ou o caminho para a máscara* (tradução nossa), é permeado por metáforas e recheado de analogias a obras clássicas da história da arte, ao cinema, à fotografia e à tecnologia. Observo como a pedagogia de Wolfsohn promove a autoconsciência, sendo comum em suas práticas a orientação para que os alunos escrevessem os sonhos e posteriormente os lessem para o professor.

A prática de Wolfsohn incluía constantes trocas entre mestre e discípulos nas quais eram compartilhados estados emocionais, lembranças e experiências pessoais, podendo ser expressadas por meio de vocalizes e/ou improvisações, como pode ser notado na fala de sua pupila Sheila Braggins: “Naquela época, Alfred Wolfsohn trabalhava individualmente com cada aluno, incentivando a capacidade de expandir a voz e, assim, a personalidade através da

³⁵ “The voice, however, should be primarily considered as the direct expression of the soul.”

³⁶ “The realization that the expression of the voice was the language of the soul (or psyche) came from a direction that was previously unknown to me.”

ampliação, extensão e da dinâmica vocal. Ele trabalhava conosco para compreendermos os sonhos e estar conscientes de nós mesmos e de nossas emoções.” (BRAGGINS, 2003).

Wolfsohn tinha grande interesse por princípios da psicanálise, uma vez que se interessava pela relação entre voz e psique e em como tal acesso era fundamental para a liberdade de expressão e a cura de traumas (BRAGGINS, 2003). Sheila Braggins foi aluna de Wolfsohn e conta que a observação e a escuta da voz das pessoas com quem ele trabalhava não eram desenvolvidas no momento da aula, pois este era quando ele podia estar com a pessoa, um momento especial, para criar laços e conhecê-la (informação verbal)³⁷.

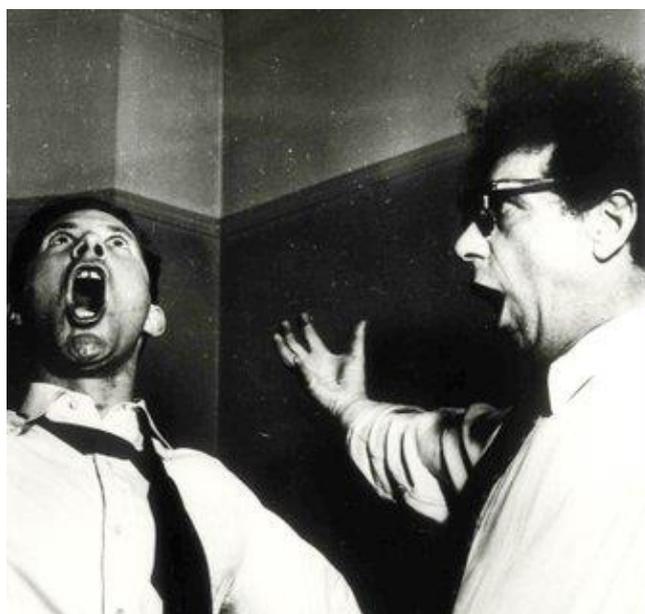
Figura 2 – Roy Hart e Alfred Wolfsohn



Fonte: <http://associationvoixroyhart.com/history-of-roy-hart-theatre/>

³⁷ Informação concedida em agosto de 2023 através de entrevista com a professora Paula Molinari, doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (2010–2013) e pesquisadora na área de pedagogias e práticas vocais. Sua tese discorre sobre Alfred Wolfsohn na obra de Charlotte Salomon: uma cartografia que emerge da voz. Mestra em Fonoaudiologia pela PUC/SP (2004), é especialista em Práticas Instrumentais Terapêuticas e Graduada em Música, com bacharelado em Canto pela Faculdade de Música Carlos Gomes. Roy Hart Voice Teacher, titulação obtida junto ao Centre Artistique International Roy Hart, na França. Atualmente é professora do curso de licenciatura em Linguagens e Códigos/Música da Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e líder do grupo de pesquisa Performance e Pedagogia Wolfsohn-Molinari, onde desenvolve pesquisa junto ao Doutorado em Humanidades e Artes com Ênfase em Ciências da Educação da Universidad Nacional de Rosario-AR. Integra o Observatório Internacional de Inclusão, Interculturalidade e Inovação Pedagógica (OIIIPe).

Figura 3 – Alfred Wolsohn com um discípulo



Fonte: <http://associationvoixroyhart.com/history-of-roy-hart-theatre/>

Seu manuscrito permaneceu escondido em um cofre desde sua morte, em 1962, até meados de 2002, quando Marita Gunther, sua prima e aluna, traduziu o manuscrito do alemão para o inglês, e o guardou; posteriormente disponibilizaram seus pertences e escritos ao museu judaico de Berlim. Antes disso, sua obra era divulgada unicamente por transmissão oral (MOLINARI, 2013) e através de seus alunos e discípulos. O manuscrito se aproxima de uma poética para a voz. Não descreve a prática realizada por Wolsohn — não no sentido de descrever sua metodologia de aulas em exercícios vocais e/ou corporais criados por ele —, mas deixa transparecer suas ideias sobre a voz e sobre a singularidade dos indivíduos, assim como seus anseios sobre como o par consciente/inconsciente é o pilar fundamental para a compreensão da voz em suas esferas fisiológicas, afetivas e técnicas.

O título de seu livro retoma o mito grego de Orfeu, um cantor que, tendo perdido sua companheira e grande amor, Eurídice, desce ao submundo para resgatá-la. O mito narra como a voz de Orfeu encantou deuses e ninfas. É interessante destacar que, segundo Wolsohn, Eurídice representa a alma perdida de Orfeu, e, assim como este, os seres humanos também têm perdido sua alma, sendo necessário, portanto, buscar as profundezas em nós mesmos, de modo a resgatar essa vitalidade.

Analogamente às ideias de Wolsohn, se pensarmos sob a perspectiva contemporânea, a vida foi paulatinamente perdendo seu valor, fazendo-se necessário descer aos nossos próprios

infernos e lutar nas profundezas de nossos submundos para resgatar nossa própria alma, de modo a restabelecer e afirmar a vida em todas as suas instâncias. Nesse sentido, o pensamento de Wolfsohn se faz absolutamente contemporâneo, quando refletimos sobre a exaustão humana, assim como os desafios postos pela vida contemporânea.

A presença da morte permeia todo o manuscrito de Wolfsohn, que não a nega. Pelo contrário, é apontando suas próprias angústias que ele busca valorizar a vida, tal como o pensamento trágico nietzscheano, que busca a afirmação da vida a partir daquilo que aflige o humano, afirmando a vida em sua totalidade (MOSE, 2019, p. 57).

Para Wolfsohn, há nos segundos que precedem a morte uma concentração final da capacidade vital humana. Ele denomina esse momento de “força criativa”. Isto posto, a convite de um amigo escultor, criou uma máscara mortuária de seu próprio rosto, executando um momento de sublime concentração que para ele se dá pelo canto, visto que “cantar é a expressão da própria alma³⁸” (WOLFSOHN, 2006, p. 133, tradução nossa).

O manuscrito de Wolfsohn propõe uma interrelação entre a máscara mortuária e o mito de Orfeu, pois ambos representam a autodescoberta, e o renascer, possuem pontos de contato com a morte, sendo ambos símbolos transformadores. O mito representa a conexão e a busca de si, enquanto a máscara pode representar a superação e cura de traumas (BRAGGINS, 2003). Wolfsohn aponta que o fluxo da existência humana corresponde à potência das ondas marítimas, em constante movimento e transformação: “tanto o fluxo da água quanto o movimento do som estão sujeitos à lei da tensão, que é o princípio da vida em si³⁹” (WOLFSOHN, 2006, p. 26, tradução nossa). Sua prática enaltece a música como elemento de cura, tanto que as vozes treinadas por ele passaram a chamar atenção à época, devido à sua ampla tessitura vocal — homens e mulheres eram capazes de atingir a mesma altura.

Segundo ele, toda música retoma a voz humana, uma vez que os instrumentos musicais são transmutações da essência da voz em todas as suas variações (WOLFSOHN, 2006). Para ele, cantar é a própria vida e por meio da voz é possível restabelecer e conectar a alma perdida.

³⁸ "To sing is the expression of the soul itself."

³⁹ "Both the flow of water and the movement of sound are governed by the law of tension, which is the very essence of life."

Não há muitos momentos na vida em que você tenha vivido com tanta intensidade como o que acabou de acontecer. No entanto, tudo o que você fez foi cantar. Se isso é verdade, então a sua crença, valorizada por tanto tempo, deve ser verdadeira, a saber, que cantar não é algo separado da vida ou justaposto a ela, mas o cantar é a expressão da própria vida; cantar não é algo separado da alma ou justaposto a ela, mas cantar é a expressão da própria alma.⁴⁰ (WOLFSOHN, 2006, p. 133 tradução nossa)

Cabe ressaltar que Wolfsohn aponta a localização do centro de energia vital do corpo humano no estômago, que seria o centro de toda a criatividade humana. "Para mim, como muitas vezes experimentei fisicamente, este lugar representa o centro a partir do qual uma pessoa cantando deixa a voz vibrar, o lugar onde, em minha opinião, reside a origem do self; a fonte da nossa força vital⁴¹" (WOLFSOHN, 2006, p. 127). Assim, ele postula que é no estômago que o divino em nós tem sua origem.

A prática de Wolfsohn acontecia de modo peculiar, utilizando instrumentos musicais pra que fosse possível despertar no indivíduo a potência vocal tal qual o instrumento. Assim, ele propunha vocalmente a exploração do som da voz como um instrumento musical, pois este não possui uma personalidade, não existe um arquétipo, ou seja, os instrumentos musicais possuem timbres e potência e ao realizar a cópia desse som o indivíduo se conectava a essa força originária, puro som. Um de seus exercícios básicos era realizar a cópia do violino, da viola, do chello e do contrabaixo estabelecendo relações de ritmo, escala, ou seja, imitando o som proveniente dessa musicalidade. Com isso, ele acreditava que o humano conectava-se as suas origens, uma vez que os instrumentos musicais foram nos primórdios desenvolvidos a partir da voz humana, neste sentido, o que Wolfsohn propunha era um caminho inverso, isto é o instrumento musical é visto por ele como uma exossomatização da voz, em suas aulas almejava-se trazer para dentro do corpo a musicalidade. Ao retomar a possibilidade do instrumento para dentro do corpo, a potência vocal é devolvida, reacendida.

Outro fato curioso, é que em suas aulas haviam músicos, às vezes um quarteto de cordas que tocava música clássica, sem letra, seus alunos repetiam cantando aquilo que ouviam, promovendo uma espécie de improviso, um jogo imitativo. Essa estratégia oferece ao indivíduo a oportunidade de estabelecer uma profunda conexão com a essência da sonoridade. Inspirado

⁴⁰ "There are not many moments in life that you have lived with such intensity as the one just now. Yet all you have done is sing. If that is so, then your belief, treasured for so long, must be true, namely, that singing is not something separate from life or juxtaposed to it, but singing is the expression of life itself; singing is not something separate from soul or juxtaposed to it, but singing is the expression of soul itself."

⁴¹ "For me, as I have often experienced it physically, this place represents the center from which a person singing lets their voice resonate, the place where, in my opinion, resides the origin of the self; the source of our life force."

pelo mito de Orfeu, Wolfsohn denominava suas aulas Viagem Órfica⁴². Essa prática intencionalmente promovia uma relação de autoconsciência no indivíduo, conduzindo-o a entrar em contato com a expressiva essência que irradia de todos os seres, desvendando as múltiplas facetas das sonoridades ao emitir um som.

Wolfsohn desenvolveu pesquisas relacionadas aos cantos harmônicos, observando o uso da voz no Oriente Médio e na África, no qual é possível produzir dois sons simultaneamente a partir de uma nota fundamental, e outras abordagens não-tradicionais para o canto, como os *broken sounds*, tal investigação se deu quando este estava com tuberculose, Wolfsohn nunca parou de investigar as possibilidades vocais, nem quando estava muito doente, quando ele não tinha mais capacidade pulmonar plena, ocorreu experimentar os “sons quebrados” uma possibilidade que de modo geral são cantos realizados na laringe, “cantos de garganta”, desenvolvidos posteriormente por Roy Hart.

1.5.7 Roy Hart

Roy Hart (1926–1975) estudou psicologia na África do Sul, seu país de origem, antes de mudar-se para a Inglaterra para estudar na Royal Academy of Dramatic Art (RADA). Mesmo tendo sido considerado um ator promissor, decidiu-se por investigar a voz com Alfred Wolfsohn. Como aluno e pupilo, destacou-se ainda na juventude, apresentando dois poemas de T. S. Eliot, e, segundo consta, sua fala cantada despertou fascínio com sua extensão, dinâmica e expressividade (BECKERS, 2010). Hart considerava que, quando atuava, sua voz e os papéis que interpretava permaneciam desconexos. Algo parecia faltar, eram apenas fantasias da mente, e a voz seria a ponte que interligava corpo e personagens. Portanto, conhecer Alfred Wolfsohn foi decisivo para as pesquisas que viria desenvolver (BECKERS, 2010).

Quando Alfred Wolfsohn morreu de tuberculose, em 1962, foi Hart quem assumiu o legado e a liderança de suas pesquisas. Ainda que influenciado por seu professor, Hart mesclava técnicas teatrais em suas aulas, com análise de sonhos, criando seu diferencial. “Ele insistiu que todos aprendessem o texto completo de cor antes dos ensaios começarem. Além dos ensaios, haviam horas e horas de análise de sonhos e pesquisa sobre o inconsciente universal e

⁴² Informação concedida por meio de entrevista para esta tese com a pesquisadora e professora Paula Molinari em agosto de 2023.

individual”⁴³ (CENTRE, [202-?], tradução nossa) Tal abordagem tinha por objetivo ampliar as possibilidades criativas e artísticas dos intérpretes:

Os alunos de canto de Roy Hart somavam cerca de 15 pessoas na época da morte de Alfred Wolfsohn em 1962. Já alguns anos antes do falecimento de Wolfsohn, Roy Hart ministrava aulas de canto, palestras particulares e aulas de interpretação para esses estudantes. Gradualmente, ao longo dos anos, algumas das aulas individuais de canto evoluíram para grupos de 3 ou mais pessoas. Roy também se reunia regularmente com todos os seus alunos. Nessas reuniões, ele transmitia as ideias e experiências de Wolfsohn, conectando-se com a experiência própria de trabalho de seus alunos. Entre os estudantes, havia profissionais de dança, cantores, atores, arquitetos, professores, secretários, um médico, graduados universitários, construtores e empresários.⁴⁴ (CENTRE, [202-?], tradução nossa)

Com o desenvolvimento das pesquisas, o grupo se muda de Londres para o sul da França e Hart funda o Roy Hart Theatre em meados de 1974, uma vez que não era contemplado pela crítica local, sendo melhor compreendido em outros países europeus. Dessa forma, mudaram-se para o interior da França, em Malérargues, local isolado e de difícil acesso, no qual a chegada até a sede já era por si um exercício de introspecção e descoberta (MOLINARI, 2018). Os espetáculos teatrais realizados pelo grupo Roy Hart Theatre despertaram atenção pela Europa, aguçando a curiosidade e motivando visitas como a de Peter Brook e de Grotowski, interessados nas múltiplas linguagens que o grupo estava desenvolvendo e que eram pouco comuns naquela época. Com o passar dos anos, o grupo radicalizou as investigações vocais, utilizando glossolalias e músicas intercaladas (BECKERS, 2010).

Com a participação de alguns alunos de Wolfsohn e com o ingresso de novos participantes, o grupo passou a integrar técnicas teatrais, psicoterapia e música. Marita Günther (*apud* NEWHAM, 1993, p. 15), amiga próxima e difusora das pesquisas de Alfred Wolfsohn, revela sobre o Roy Hart Theatre que se deu a partir "dos estudos terapêuticos/artísticos para a aplicação artística/terapêutica. Nenhum problema pessoal foi deixado do lado de fora"⁴⁵. Segundo ela (GÜNTHER *apud* NEWHAM, 1993, p. 15, tradução nossa), o objetivo não era

⁴³ “He insisted that everyone learn the complete text by heart before rehearsals could begin. As well as rehearsals there were hours and hours of dream analysis and research into the universal and individual unconscious.”

⁴⁴ “Roy Hart’s singing students numbered about 15 people at the time of Alfred Wolfsohn’s death in 1962. Already some years before Awe’s death, Roy was giving singing lessons, private talks, and acting classes to those students. Gradually over years, some of the individual singing lessons became groups of 3 or more people. Roy was also meeting with all his students regularly. In these meetings he transmitted Awe’s idea and experiences, linking up to his students’ own experience of their work. Some of the students were professional dancers, singers, actors, architects, teachers, secretaries, a doctor of medicine, university graduates, builders, and business men.”

⁴⁵ “From therapeutic/artistic studies to artistic/therapeutic application. No personal issue was left behind.”

especificamente resolver os problemas pessoais dos integrantes, mas era "como se fosse para ampliar as possibilidades criativas e artísticas em cada um de nós — o que era mais frequente do que não responder ao chamado problema"⁴⁶.

No entanto, um ano após a instalação da sede na França, em 18 de maio de 1975, Roy Hart, sua esposa Dorothy e Viviane Young faleceram em um acidente de carro. Com o desejo de prosseguir com as pesquisas, os integrantes da primeira geração alteraram o nome do grupo para Centre Artistique International Roy Hart (Centro Artístico Internacional Roy Hart). Até os dias atuais, ele mantém as diretrizes de seu fundador, possibilitando a expansão e o entrelaçamento com outras culturas e criadores, resultando em novas pesquisas. O centro oferece formação para professores interessados em investigar e aplicar a pedagogia de Hart, além de promover oficinas, cursos de verão e apresentações teatrais para estudantes do mundo inteiro.

Acerca da prática promovida, das pesquisas do grupo e da formação de novos professores, destaca-se que não existe um manual para ser seguido, no sentido de estruturar exercícios, sequências corporais e vocais, mas valorizam-se as características individuais dos integrantes, as experiências e formações previamente adquiridas:

A tradição Roy Hart é relativamente rara no sentido de que não se refere a um opus ou manual específico que estabeleça uma série de exercícios ou estratégias baseadas em prática e teoria que sirvam como um roteiro para seus praticantes. Em vez disso, a principal via de transmissão na tradição Roy Hart tem sido por meio de experiência pessoal direta na forma de aprendizado.⁴⁷ (CRAWFORD, PIKES, 2019, tradução nossa)

Segundo Paula Molinari (2013), a formação de professores a partir das práticas de Roy Hart ocorre ao longo dos últimos 15 anos, embora não se configure precisamente como um centro de formação. O propósito reside em oportunizar um espaço onde os indivíduos possam mergulhar profundamente na exploração da voz. O que une o grupo é uma filosofia compartilhada sobre a voz, ao invés de técnicas específicas. Portanto, as abordagens nas aulas podem variar, mas a busca pela expressão vocal compartilhada permanece constante, resultando em estratégias que se desdobram de maneira direta ou indireta.

⁴⁶ “[...] As it was to enhance the creative and artistic possibilities in every one of us—which more often than not gave the answer to the so called problem.”

⁴⁷ “The Roy Hart tradition is relatively rare in the sense that it does not refer to a specific opus or manual that lays down a series of exercises or strategies based on practice and theory that serve as a roadmap for its practitioners. Rather, the main pathway of transmission in the Roy Hart tradition has been through personal direct experience in the form of apprenticeship. Roy Hart received his training from Alfred Wolfsohn. While Wolfsohn’s writings discussed an original and revolutionary approach to the voice, he did not go into great pedagogical detail.”

Não há um protocolo rígido de técnicas predefinidas; em vez disso, espera-se que os futuros professores possuam previamente uma base sólida em técnicas diversas de desenvolvimento corporal, bem como conhecimento psicológico ou psicanalítico, compreensão básica de música, familiaridade com a literatura teatral e fundamentação artística, isto é, compreensão e fruição sobre Arte. A formação concentra-se na descoberta da profundidade de uma voz única, em vez de seguir uma série de exercícios prescritos. A pedagogia do Roy Hart Theatre postula a integração da voz com imagens baseadas em arquétipos. O professor não fornece qualquer tipo de exemplos vocais, sejam jogos ou vocalizes. Ele sugere caminhos e possibilidades (MOLINARI, 2013). A pedagogia fortalece a escuta sobre si mesmo.

O aluno começa a entoar um vocalize, o professor ouve e sugere um caminho que parece ser o que ajudará o aluno. Ouve o resultado, assegura-se de que o exemplo não mudou a essência do que escutou antes, mas não desiste: não dá exemplos vocais e não diz qual é o melhor caminho, mas experimenta o caminho junto com o aluno, incentivando sua busca na escuta de si. (MOLINARI, 2013, p. 56)

A pedagogia desenvolvida abre caminho para outros territórios vocais, possibilitando o intercâmbio cultural e favorecendo a manifestação de uma pluralidade de idiomas e culturas pelo canto, fala e expressão, afastando-se de técnicas do bel-canto, nas quais a imposição técnica é e sempre foi imposta ao indivíduo, independentemente de sua cultura e necessidade. Sobre o trabalho atualmente desenvolvido no Roy Hart, Kaya Andersen (*apud* BULDRINI, 2015, p. 229), integrante da primeira geração do grupo, relata:

O nosso trabalho é essencialmente a voz conectada com o corpo e com a psiquê, a mente. A ligação com tudo isso que é o ser humano, e a sua aproximação, implica num grande trabalho de observação e de escuta dos alunos. Isso produz efeitos muito eficazes que os ajudam não somente na expressão de si, que são atores ou profissionais do mundo da música ou da dança, mas também isso ajuda as pessoas a perceberem como as coisas mudam na vida cotidiana delas.

A fala de Andersen (*apud* BULDRINI, 2015) revela como a prática transborda a sala de ensaio, impactando a vida pessoal dos integrantes, além da importância dada à escuta sobre os alunos, assim como a investigação dos estados profundos da mente humana para além da prática, reverberando em transformações pessoais.

Roy Hart, assim como Alfred Wolfsohn, buscou por meio de treinamentos e práticas ultrapassar tessituras para as vozes (soprano, contralto, barítono e baixo), explorando o lado

masculino na voz feminina e vice-versa e voltando-se para culturas diversas e seus cantos tradicionais. Assim, surge o Chorded Sound, cantos harmônicos nos quais pode ser percebida mais de uma nota enquanto se canta. Conforme assinala Andersen (*apud* BULDRINI, 2015, p. 230), o Chorded Sound “contém as forças opostas: céu e terra, amor e ódio. Estas forças opostas são universais, influenciam todos os seres humanos”. Segundo ela, esse tipo de canto evoca o multiculturalismo que existe em cada ser humano, afastando-se da imposição da linguagem e de toda a história do bel-canto. Ela relata: “Primeiro fiz aulas com Roy Hart e quando eu fiz esses sons, essas vozes, eu me senti profunda, larga, alta como se fosse o mar, senti-me verdadeiramente íntegra.” (ANDERSEN *apud* BULDRINI, 2015, p. 231).

1.5.8 Arthur Lessac

Arthur Lessac (1909–2011) estudou música e oratória na Universidade de Nova York durante a década de 1930. Paulatinamente foi modificando o que aprendia em sala de aula com sua intuição, integrando técnicas vocais a outros procedimentos corporais, no qual denominou inicialmente de “instruções orgânicas”. Ao se formar na universidade, passou a dar aulas particulares de voz e corpo experimentando suas descobertas também em produções teatrais profissionais na cidade de Nova York, ganhando repercussão na cidade devido a potência vocal provinda das vozes dos espetáculos treinadas por ele, desenvolve ainda mais suas ideias e descobertas interessando-se por psicologia, fisiologia tendo também estudado anatomia e neurologia. Ao entrelaçar esses conhecimentos adquiridos ao longo de anos de pesquisas, Lessac passa a denominar seu método de *Kinesnsic training*. Em meados de 1970, a Universidade Estadual de Nova York- Binghamton nomeou Arthur Lessac como professor designado para recriar o curso de interpretação teatral. Ele permaneceu até sua aposentadoria, em 1981, recebendo o título de professor emérito (LESSAC, [201-?]).

Seu método popularizou-se nas universidades norte-americanas e em seguida pela Europa. O *Kinesnsic training* foi denominado por ele como um processo sensorial no qual as qualidades energéticas do indivíduo são percebidas e posteriormente canalizadas para a expressão criativa. Inicialmente o termo deriva de *kine*, para movimento e ação, *esens*, para cognição, e *sic*, para espírito e energia interior (LESSAC, 1997). Segundo ele, o processo de percepção *kinesnsic* torna-se um meio terapêutico para a construção da voz, pois a detecção bioneural é conduzida internamente, a princípio pelos ossos, tornando-se ponto de referência para a vibração da voz (LESSAC, 1997).

Do mesmo modo que Kristin Linklater, o método de Arthur Lessac é transmitido por formação profissionalizante e certificação em centros especializados nos Estados Unidos, no Canadá e na Europa. A formação para o método é feita por discípulos e seguem uma estrutura de aulas teóricas sobre o método, assim como sobre anatomia, o movimento e ainda prática supervisionada com professores designados do método, como uma espécie de estágio. Nesse sentido, observo como a condução da prática parte sempre dos mesmos princípios e possui sempre a mesma abordagem sobre o indivíduo, em seus livros é possível ver descrições pormenorizadas de cada etapa a ser seguida, havendo dicas e até mesmo resultados esperados para cada etapa do exercício.

É interessante destacar que Lessac buscou desenvolver seu método engajando sensações e percepções internas, pois segundo ele o treinamento para intérpretes “exige o refinamento da percepção e da consciência, assim como a projeção de emoção e personalidade. É evidente que um treinamento sério de atores pode até mesmo elevar o comportamento humano⁴⁸” (LESSAC, 1997, p. 4, tradução nossa).

Assim, a relevância dada à percepção em sua metodologia pode ser conferida na importância dada ao interior do corpo. Para ele (LESSAC, 1997), quando falamos ou cantamos através da percepção da condução óssea, a escuta se sobressai, uma vez que é percebida internamente, potencializando-se mais do que a condução da voz pelo ar. Cabe destacar que para ele interno é o organismo individual do intérprete, enquanto externo é considerado o que está fora disso, incluindo as outras pessoas. “No ambiente interno, as ideias e os sentimentos formam-se em sinergia com a capacidade de reconhecer as sensações causadas na troca com o ambiente externo.” (OLIVEIRA, 2013, p. 585). Para ele, tudo está na *relação* interior-exterior. Segundo Lessac (1997, p. 4), existem duas formas de funcionamento da ação humana, “o ‘natural’ aparentemente confortável que deriva de condicionamentos padronizados por hábitos e o ‘natural’ que ocorre quando a resposta do corpo não está sujeita a um funcionamento padronizado por hábitos”⁴⁹ (LESSAC, 1997, p. 4, tradução nossa). Em seu livro *Body wisdom* (2019) ele discorre sobre o que considera natural e revela três modos sobre os quais os indivíduos perdem a relação com a sabedoria do corpo:

⁴⁸“It requires the refinement of perception and consciousness, as well as the projection of emotion and personality.” It is evident that a serious actor training can even elevate human behavior.”

⁴⁹“The ‘seemingly comfortable’ that derives from standardized conditioning by habits and the ‘natural’ that occurs when the body’s response is not subject to standardized habit-driven functioning.”

1. Perdemos a relação e empatia com o nosso corpo e esquecemos como nos comunicar com ele.
2. O corpo e a consciência do nosso corpo se condicionam a restrições externas, inibições e "padrões" impostos.
3. O próprio corpo deteriora-se prematuramente: a respiração se torna irregular e ineficiente; a postura se torna incorreta e prejudicial; a percepção fica restrita e categorizada, levando a comportamentos imitativos. A consciência do que está acontecendo com o corpo é inibida.⁵⁰ (LESSAC, 2019, p. 51, tradução nossa)

Segundo ele (LESSAC, 2019), as três atitudes supracitadas tornam-se padrões que inibem e tolhem a percepção geral do corpo. Tais padrões impedem e bloqueiam que os indivíduos aprendam qual é o potencial do corpo antes deste deixar de funcionar. Nesse sentido, o potencial humano dito como natural é, conforme aponta Lessac (2019), a combinação orgânica das capacidades físicas, emocionais e perceptivas, sendo que, para ele a capacidade física é a mais tangível, e uma vez compreendida as outras capacidades podem seguir o mesmo caminho (LESSAC, 2019).

Destaco os quatro conceitos centrais desenvolvidos por Lessac (1997):

- *Body esthetic* (Estética do corpo)

Ao longo do desenvolvimento da civilização, houve uma intelectualização por uma filosofia que lida com a natureza e a apreciação da beleza: *aesthetics*. Dessa forma, paulatinamente o indivíduo afastou-se da natureza das sensações: *esthesis*. A compreensão *kinesensic* da voz permite recuperar o significado original e arcaico do termo e construir uma nova "aesthetic." Tudo o que estimule a sensibilidade e induza a percepção da sensação é uma *esthetic* (uma estética corporal). Assim, equilíbrio, "Leveza, despreocupação, graciosidade, sentir o ritmo interno, vibração e flexibilidade corporal são apenas algumas das nossas estéticas corporais que levam a um funcionamento ideal"⁵¹ (LESSAC, 1997, p. 5, tradução nossa).

⁵⁰“1. We lose the relationship and empathy with our body and forget how to communicate with it. 2. The body and our awareness of it become conditioned by external restrictions, inhibitions, and imposed 'standards'. 3. The body itself deteriorates prematurely: breathing becomes irregular and inefficient; posture becomes incorrect and harmful; perception becomes restricted and categorized, leading to imitative behaviors. Awareness of what is happening with the body is inhibited.”

⁵¹“Conversely, balance, lightness, carefreeness, gracefulness, feeling inner rhythm and vibration, and body flexibility are just some of our body esthetics that lead to optimal functioning”

- *Inner harmonic sensing* (Percepção harmônica interna)

Segundo esse conceito, o corpo humano não possui apenas os tradicionais cinco sentidos (audição, olfato, visão, tato e paladar), mas um sistema interno de percepção harmônica, e tal como uma onda sonora, pode contagiar/sintonizar os outros sentidos expandindo-os, “criando novas dinâmicas, novas essências, e produzindo novas vibrações, reflexos e movimentos”⁵² (LESSAC, 1997, p. 5, tradução nossa). A audição externa não tem tanta valia quando se busca compreender como a voz quer funcionar e como isso reverbera internamente, assim como a visão tem pouco aproveitamento isoladamente quando busca-se, por exemplo, sentir como a coluna vertebral quer funcionar. Neste sentido, o *inner harmonic sensing* favorece a percepção interna, sintonizando respiração, postura e vida vocal e fornecendo mais sensibilidade, percepção e consciência.

- *Organic instructions to the body* (Instruções orgânicas para o corpo)

Segundo Lessac, o primeiro passo para um processo significativo de autoaprendizagem requer inicialmente o desenvolvimento de capacidades conscientes de percepção do corpo em movimento, como uma experiência interna. A partir do desenvolvimento de uma percepção apurada, pode-se desenvolver o conceito denominado por Lessac “instrução orgânica para o corpo”, que conduz a identificação de sensações e leva o sujeito a potencializar percepções. Trata-se de desenvolver instruções para o corpo que visem a uma percepção interna dele, uma espécie de condução imagética e sensorial na qual o sujeito sintoniza-se internamente. “A voz só pode ressoar e vibrar dentro do corpo. A instrução sensorial adequada neste caso seria procurar a sensação de "condução óssea" de sua voz como uma experiência dentro do corpo e não a tratar como se fosse uma bola de beisebol sendo jogado pelo ar⁵³.” (LESSAC, 1997, p. 6, tradução nossa).

- *The familiar event* (O evento familiar)

⁵²“Creating new dynamics, new essences, and generating new vibrations, reflections, and movements.”

⁵³ "The voice can only resonate and vibrate within the body. Proper sensory guidance in this case would be to seek the sensation of 'bone conduction' of your voice as an experience within the body, rather than treating it as if it were a baseball being thrown through the air."

O treinamento de Lessac busca estabelecer aspectos técnicos com *atividades familiares*, que podem ser habilidades ou simples ações realizadas natural e prazerosamente pelo corpo em sua rotina e cotidiano. O *familiar event* pode derivar ainda de comportamentos instintivos e intuitivos, como por exemplo cheirar uma flor perfumada, para perceber como a respiração intuitiva se organiza pelo corpo, ou suspirar de contentamento. Esses são apenas alguns exemplos citados por Lessac, os quais funcionam de forma prazerosa no corpo, pois são ações naturais e espontâneas não racionalizadas e/ou codificadas por hábitos. Cada sujeito pode sintonizar variados *familiar events* com a sua prática, e com isso despertar experiências novas, uma vez que se sintoniza a percepções físicas permeadas pela memória do sujeito.

Você pode, por exemplo, ao usar o evento familiar de cheirar sua flor favorita aprender a *sensação* dessa experiência única para em seguida, carregar a mesma ação sobre o processo natural de respiração. Ao fazer isso, você utilizou o *evento familiar* como uma *instrução orgânica* para ensinar-se como melhorar ou aprimorar sua respiração e a sua postura - duas funções corporais que a maioria de nós usa inadequadamente.⁵⁴ (LESSAC, 1997, p. 7, tradução nossa)

Para exemplificar a abordagem de Lessac, a ação de cheirar uma flor, pode revelar muito sobre a respiração de modo intuitivo e natural, sendo inicialmente uma associação com um evento familiar, (cheirar uma flor) revelando o aroma que agrada, a inspiração é permeada de memórias do indivíduo; esta ação possui a capacidade de acesso a memória física do corpo para, em seguida passar a constituir-se como motivação interna e orgânica, respirar profundamente. Tal exemplo revela como a ação de respirar (inspirar) pode ser acessada com mais facilidade em outro contexto.

Para Lessac (1997), ao experimentar a integração entre uma imagem familiar com uma ação, o indivíduo passa a compreender, e aprender exercícios para em seguida canalizar tais informações percebidas no corpo como sensação inerente ao seu modo natural e individual. Participei de um *workshop* online realizado pelo Lessac Institute em abril de 2021, com as professoras Deborah Kinghorn e Marth Munro. Durante a realização da prática, movimentos, sons e modos de comunicação são compartilhados de maneira integral. A atenção para o corpo é despertada relacionando-o ao espaço externo, estabelecendo-se uma espécie de narrativa na qual perguntas são elaboradas pelas professoras como forma de auxiliar e dilatar a percepção

⁵⁴ “You could, for example, take the familiar event of smelling your favorite flower, learn the feel of that unique experience, and then carry the same action over to the natural breathing process. By doing this, you will have self-used the familiar event as an organic instruction to teach yourself how to improve or correct your breathing and your posture-two body functions most of us do poorly”

dos indivíduos para que estes integrem-se e familiarizem-se tanto com o espaço quanto com os outros indivíduos presentes na sala de ensaio.

Os conceitos criados por Lessac aparecem ao longo dos exercícios de maneira sutil. Por exemplo, para trabalhar a respiração, os participantes são convidados a sentir o prazer vindo dos *aromas* produzidos pelo próprio corpo, cheirando o corpo, assim como os do espaço, estabelecendo uma relação familiar (*familiar events*) com a respiração, como citado anteriormente no exemplo de cheirar a flor e perceber seu perfume.

Essas estratégias têm por objetivo tornar a prática da respiração mais fluida e intuitiva. A respiração mistura-se a movimentos improvisados realizados de maneira lenta, conduzidos através de narrativas. Cabe destacar que as professoras também realizam a prática, improvisam e jogam tal qual os intérpretes. Essa estratégia pedagógica tem, a meu ver, a intenção de desierarquizar a condução, horizontalizando a experiência, o que pode auxiliar a desenvolver a confiança mútua, criando um ambiente mais colaborativo.

O desenvolvimento da oficina se dá com a introdução de sons através de experimentações nas ressonâncias paranasais. Os indivíduos são incentivados a encontrar significados pessoais através das experimentações, como pode ser percebido na fala de Marth Munro transcrita do meu diário de bordo durante a oficina:

Podemos pensar em consoantes inicialmente, explore o que o *humming*⁵⁵ significa para você, engaje com a vibração, permita que exista enquanto fazemos som. Às vezes encontramos lugares que não são legais, então pare encontre outro aroma, algo que gere prazer. O cheiro do prazer é nosso momento de ouvir e receber. Enquanto você continua, equilibre com a parte de receber. O que você está ouvindo é você, observe o que o seu corpo está dizendo.

É interessante observar como as instruções são elaboradas e aplicadas de modo lento, com a voz suave, ambas as professoras conduzem com o mesmo ritmo de fala, e como a respiração é conduzida todo o tempo por meio da sensação de cheiro/perfume, conotando algum modo de despertar prazer nos indivíduos.

A etapa seguinte da oficina revelou a projeção da voz através de cantos improvisados, acionados inicialmente com a vogal E e em seguida com as outras vogais. Cabe destacar que o desenvolvimento da prática é realizado em movimento, ou seja, existe a possibilidade de o participante improvisar, explorando a relação entre som e movimento.

⁵⁵ Humming em inglês significa cantarolar baixo com os lábios fechados.

As investigações com as palavras se deram através de jogos com a linguagem, em que as palavras podiam ser inventadas. As professoras disseram: “Pode ser uma língua que você conhece, uma linguagem dos seus sonhos ou do seu coração, pode até ser qualquer comunicação em como você quer se conectar e improvisar. Explore qual linguagem você quer falar.” O jogo com a linguagem também envolveu cantos improvisados, que poderiam ser partes do próprio nome ou qualquer outra palavra, inventada ou não.

Isto posto, nota-se como o treinamento desenvolvido por Lessac busca despertar energias expressivas, estimulando a liberdade de criação dos participantes, integrando improviso e canto: “O treinamento de Lessac sugere esta atitude de constante aprendizagem, baseada na exploração das potencialidades inatas para fortalecer a percepção que o indivíduo tem de si, enriquecendo sua performance no equilíbrio com o ambiente externo.” (OLIVEIRA, 2013, p. 596).

2 A RUPTURA: O TEATRO CONTEMPORÂNEO E AS NOVAS RELAÇÕES COM A VOZ

Este capítulo busca traçar um panorama acerca do teatro contemporâneo, de modo a contextualizar as novas relações entre voz e intérprete às quais me refiro nesta pesquisa. Apresento aqui as transformações e suas conseqüentes revoluções para a cena teatral que ocorreram a partir do final do século XIX, com o intuito de compreender como a voz emancipou-se de uma compilação de signos vinculados ao texto dramático, tornando-se ato enunciativo. Segundo Ryngaert (2013), o teatro contemporâneo é identificado pelas revoluções estéticas denominadas vanguardas⁵⁶, iniciadas a partir de meados da década de 1950, “de tanto que o movimento foi radical e nosso gosto por rótulos amplamente satisfeito por essa denominação” (RYNGAERT, 2013, p. 6). O autor cita o encenador americano Bob Wilson, Pina Bausch e suas obras coreográficas em que os bailarinos falam, Tadeusz Kantor e suas propostas chocantes, nas quais mescla artes visuais com os atores em cena. Esses artistas não vêm de uma tradição do teatro, mas das artes visuais e da dança, e em várias de suas obras recorrem à voz sob uma forma fragmentária e/ou repetitiva. Isto posto, convencionou-se agregar uma diversidade de procedimentos de criação cênica, seja na encenação ou nos processos colaborativos, e até mesmo na produção de textos (dramaturgias), sob essa nomenclatura, mesmo que tais processos guardem suas peculiaridades e em alguns casos não tenham semelhança alguma.

Talvez um dos principais aspectos desse teatro seja, conforme aponta Silvia Fernandes (2010, p. 11), sua miscigenação “entre as artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance”. Assim, o que caracteriza a cena contemporânea é seu hibridismo, ou seja, produções teatrais que excedem os limites de suas demarcações estéticas, tornando instável distinguir se são performances, dança, óperas ou musicais.

Tais criações cênicas invertem significados tradicionais do teatro e “mostram um processo de investigação transgressora, que submete o teatro de seu tempo a uma prova de instabilidade” (FERNANDES, 2010, p. 11). Assim, observa-se nos espetáculos uma variedade de experimentações estéticas, as quais recusam uma forma acabada, finalizada. Opta-se em alguns casos pelo *work in progress* (trabalho em progresso), assim como por processos de

⁵⁶ As vanguardas europeias foram uma série revolucionária de movimentos artísticos iniciados em meados de 1909, no qual buscou-se transgredir os estatutos da arte, extrapolando os limites da pintura, os artistas passaram a desenvolver outros suportes para as obras artísticas, nesse sentido surgem as primeiras performances art (Futurismo), no qual o corpo é o próprio objeto de arte, assim como objetos do cotidiano ganharam estatuto de obra pronta (Dadaísmo - *ready made*).

pesquisa e laboratórios de investigação. Em muitos casos, esses processos são desenvolvidos coletivamente, promovendo uma relação horizontal de colaboração (COHEN, 2013, p. 101). Tais processos apontam para uma experiência cênica em detrimento de um resultado estético, revelando pulsões no momento do acontecimento teatral, o qual pode ser compartilhado com os espectadores.

Silvia Fernandes (2010) aponta para a inserção de situações textuais e visuais originadas em outros contextos, como as que culminaram em espetáculos cujas locações inserem os atores na arquitetura da cidade, exacerbam o real em cena, evidenciando a oposição em relação à representação. O intérprete não busca exclusivamente “viver” ou “transformar-se” em uma personagem; “nesse outro processo o intento é o de ‘buscar’ personagens partindo do próprio ator” (COHEN, 2013, p. 107). Nesse tênue limite, vida e arte se aproximam, pois “à medida que se quebra com a representação, com a ficção abre-se espaço para o imprevisto e, portanto, para o vivo, pois a vida é sinônimo de imprevisto, risco” (COHEN, 2013, p. 97).

Outro aspecto salientado é o dos recursos da performance, como o risco iminente que pode correr o intérprete ao longo do espetáculo, colocando seu próprio corpo em perigo, do mesmo modo que “os limites da [sua] resistência física e emocional, pela resposta agressiva às questões políticas e sociais da atualidade brasileira e, especialmente, pela diluição do estatuto ficcional” (FERNANDES, 2010, p. 107). Além disso, tal como o *performer*, o intérprete utiliza suas características pessoais, vocabulário próprio e outras peculiaridades, “havendo uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo ‘real’” (COHEN, 2013, p. 97).

A aproximação com a performance, segundo Fernandes, também tenciona a rejeição de definições pré-estabelecidas acerca da criação e da apresentação das personagens para os espectadores, assim como a interpretação de textos, destacando “sujeitos desejanter”. Ou seja, são espetáculos que revelam a figura do intérprete, com aspectos de sua própria personalidade, em que este se expressa através de sua autobiografia e pulsões, evidenciando formas teatrais que “tentam, a qualquer custo, escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso” (FERNANDES, 2010, p. 124). Nesse sentido, os intérpretes são encorajados a expressar seus impulsos ao invés de suprimi-los a favor de uma representação.

Os “sujeitos desejanter” revelam a figura do *performer* que não necessita especificamente desempenhar um papel ou personagem. O *performer re-age* exatamente em razão da incidência sob sua presença física, ou seja, ao materializar e realizar ações.

A relevância dos estudos e pesquisas sobre esse tema ultrapassa o universo da criação artística, pois, segundo Fernandes (2010, p. 65), são as criações inovadoras dos artistas de hoje as responsáveis pela definição “de novos métodos de ensino do teatro e pelo esboço de uma teoria teatral ligada à prática”. Observo como tais transformações modificaram sobremaneira as pedagogias e metodologias aplicadas à voz, revelando processos em que se valorizam as descobertas do intérprete em detrimento de uma técnica específica, valorizando as características intrínsecas dos indivíduos, reforçando individualidades.

Torna-se, assim, imprescindível analisar tais transformações, de modo a compreender também como a figura do intérprete modificou-se nesse contexto, o que por conseguinte alterou também sua relação com a voz. Como exemplo dessa transformação, na prática vocal⁵⁷ desenvolvida em algumas peças do encenador americano Robert Wilson, a ênfase é dada à *audição*. Os intérpretes são orientados a relaxar e *ouvir* atentamente o som que os cerca para em seguida observarem os pequenos sons distantes que circundam o espaço. A prática vocal é posta como desenvolvimento para distinguir até mesmo os ruídos mais sutis do espaço, e não necessariamente para *falar/produzir sons* (GALIZIA, 2013).

A pluralidade estética que caracteriza o teatro contemporâneo aponta para a árdua tarefa de afirmar técnicas vocais que abarquem as exigências para a cena. Dessa forma, faz-se oportuno desenvolver processos pedagógicos nos quais são desenvolvidas e potencializadas as características intrínsecas dos intérpretes, prezando sua sensibilidade e percepção, possibilitando que percorram e se integrem à cena. Destacando um intérprete consciente de seu processo e desenvolvimento vocal, torna-se necessário, portanto, desenvolver modos de acionamento da voz que perpassem camadas sensoriais, que revelem o encontro da voz com as particularidades de cada indivíduo de modo a potencializá-lo, tornando-o atento para a trajetória de sua voz e seus percursos dentro do corpo, oportunizando processos, e não apenas a objetificação de resultados. O intérprete para a cena contemporânea almeja a instalação de sua presença física, emocional e psíquica enquanto vivente.

Assim, a este intérprete, a prática deve ser flexível e adaptável, levando em consideração aspectos fisiológicos, emocionais e mentais. Ao analisar estudos e conceitos da teatralidade contemporânea, torna-se possível desvelar fatores determinantes para compreender as transformações que os métodos de ensino nas artes cênicas, especificamente da voz, vêm sofrendo, de profícuas revoluções, anunciando práticas que visam à autonomia do indivíduo e

⁵⁷ Trata-se do relato sobre a prática vocal desenvolvida por Cindy Lubar para o espetáculo *A vida e a época de Joseph Stalin*, dirigido por Robert Wilson e realizado no Brasil com atores nacionais, descrita no livro *Os processos criativos de Robert Wilson*, de Luiz Roberto Galizia (2013).

apontam para uma mescla de técnicas que surgem não apenas para *preparar* o intérprete, mas como meio para a liberação da voz, possibilitando a ele conhecer-se através de uma diversidade de procedimentos.

2.1 UM TEATRO DE VOZES: A QUESTÃO DO TRECHO

De modo a compreender a voz no contexto contemporâneo, cabe uma breve análise de seu desenvolvimento ao longo da história, de modo a compreender sua evolução. Diante disso, a voz, ao longo da história do teatro, enunciou e certificou o encontro entre o espectador e o intérprete. No período de seu surgimento, não havia distinção entre poesia, música e dança no teatro (PAVIS, 2017, p. 72). O que se sucedeu, porém, foi uma mudança significativa de paradigmas, e a música e a palavra passaram aos poucos a servir para a comunicação da linguagem. O papel do coro, no teatro da Grécia antiga, por exemplo, tem se reconfigurado e aparecido como fenômeno recorrente no teatro contemporâneo. Sobre isso, Sarrazac (2012, p. 47) aponta:

No nível da palavra, a coralidade manifesta-se como um conjunto de réplicas que escapam ao enunciado lógico da ação, e que podem estruturar-se de forma melódica, qual um canto em várias vozes; no nível dos personagens, corresponde a uma comunidade que não está mais propensa ao desafio do confronto individual.

A *coralidade* é, portanto, definida como um coro disperso, disseminado e, sobretudo discordante (SARRAZAC, 2012). Trata-se, assim, de um simulacro, de uma adaptação ao que foi o coro nas antigas tragédias gregas. “É certo que encontramos em peças mais ou menos recentes simulacros de coros, em particular algumas que pretendem adaptar livremente (na realidade) domesticar os mitos antigos” (SARRAZAC, 2012, p. 162). O que é interessante na perspectiva do autor são as multiplicações das coralidades no contemporâneo, uma nova forma de mobilizar, de estabelecer o balanço crítico ou ainda uma crítica social e política.

Nietzsche (2007) explicita a importância da música nas tragédias gregas desde os primórdios do teatro, na Grécia antiga, cuja origem provém do *coro*, nascido de manifestações teatrais e rituais como o ditirambo. O coro representa um extrato da multidão, coletiva, que media e comenta os acontecimentos da cena. Reunindo em sua composição cantores e dançarinos, ele exprimia a empatia dos espectadores. “Com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o

imaginário quanto o pensamento discursivo. Por conseguinte, o coro antigo desenha referências e abre perspectivas.” (SARRAZAC, 2012, p. 50). Além disso, representa uma força coletiva e abstrata, retratando interesses políticos e morais.

O racionalismo da arte, a prevalência do homem científico e teórico, assim como o fim do coro e por conseguinte da catarse, são fenômenos que se desenvolveram no teatro ocidental. A voz, por sua vez, adquiriu uma subserviência à forma apolínea do texto. O que se segue é que na Idade Média, a voz adquire tom didático; já no século XVI, no drama humanista, o coro separa os atos do espetáculo; o classicismo francês renuncia ao coro, “preferindo a iluminação intimista do confidente e do solilóquio” (PAVIS, 2017, p. 74).

No século XVIII, os denominados *vaudevilles* eram espetáculos de canções, acrobacias e monólogos, em sua maioria realizados em feiras, que despertavam o interesse do público, entre outros fatores, pelo virtuosismo técnico do intérprete. A retomada da música, nesse contexto, adquire o caráter de entretenimento e da aparência.

O desenvolvimento desse tipo de estética teatral levou à popularização das assim denominadas *óperas-cômicas*, que valorizavam a parte musical e a estruturação da voz em cena de forma exagerada e seguindo um estilo específico (PAVIS, 2017). Ainda no século XVIII, o *melodrama* apresentava também a voz exagerada, que não possuía o compromisso de revelar a interioridade psicológica ou natural no modo de falar, “na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa” (PAVIS, 2017, p. 238).

Nesse tipo de teatro, as falas e a música não necessariamente caminhavam juntas, mas faziam-se ouvir sucessivamente. O surgimento do melodrama remonta ao predomínio ideológico da burguesia, destacando vozes e discursos exagerados, que favorecem no espectador uma identificação fácil e uma catarse barata. As situações são inverossímeis, mas claramente traçadas” (PAVIS, 2017, p. 239). Segundo Pavis, o melodrama ainda é uma fonte de inspiração nos meios midiáticos contemporâneos.

Dessa forma, observa-se por meio do contexto histórico como a voz foi utilizada para destacar, expressar e ilustrar o que o intérprete realiza em cena, revelado por meio de seu virtuosismo técnico, não havendo uma psicologização da personagem ou mesmo práticas que conscientizassem a imbricada relação corpo-voz.

Analisar os efeitos múltiplos da voz no teatro contemporâneo é perceber que a voz excede a linguagem, conforme analisei anteriormente nesta pesquisa. Nesse sentido, observa-se no teatro contemporâneo a renúncia da subserviência da voz como mensageira de um texto teatral. Nessa cena fragmentada, o significante das palavras não é mais o único destino dos ouvidos

dos espectadores. Pelo contrário, a voz é perpassada por meio de sensações diversas, não estando subordinada ao diálogo. Ela expressa-se em forma de pulsão. Há, portanto, uma mudança significativa em relação à presença do espectador, pois a voz se insere e provoca os sentidos. Nessa condição do sensível, do corporal, o encontro da voz com o espectador excede o discurso:

É que o discurso, em situação de diálogo ou de monólogo, é sempre constituído de enunciados heterogêneos, que participam do movimento complexo e lábil da fala, e cuja significação excede o que é aparentemente dito pelas palavras. (SARRAZAC, 2012, p. 157)

Sarrazac destaca que existem duas formas de perceber a voz. Uma delas é o sentido próprio como “dado físico ou fonético resultante de uma enunciação, que já é objeto de várias análises, e de outro lado, uma ‘voz’ dramática, ou poética vigente nos textos dramáticos contemporâneos que multiplicam os ‘efeitos da voz’” (SARRAZAC, 2012, p. 114). A voz constitui então uma possibilidade de multiplicação do próprio corpo do ator, revelando sua subjetividade.

A voz dramática, segundo Sarrazac (2012), diz respeito à noção de conversação e se difere da noção primária de diálogo, uma vez que, para ele, o diálogo possui uma submissão à construção do dramaturgo, posto que a conversação possui características como a ausência de lógica e o *nonsense*, para citar alguns exemplos. Nota-se, assim, como a voz se emancipa das estruturas dramáticas e passa a ganhar autonomia:

A noção de conversação parece ter sido forjada para contradizer a de diálogo dramático. Se este parece construído, sistemático, submisso ao projeto do dramaturgo e de seus personagens, aquela passa por desorganizada, receptiva as falas anódinas ou destituídas de intenções precisas. (SARRAZAC, 2012, p. 127)

A ideia de uma incomunicabilidade provinda de uma *crise* conferida no drama revela ampla abertura de sentidos, tanto para a fruição cênica quanto para o desenvolvimento e a criação do intérprete, assim como de “desvios de linguagem e a triangulação com o espectador – é a multiplicidade de camadas dialógicas existente em um instante e, assim, também, em um pequeno ato enunciativo” (MONTENEGRO, 2019, p. 28). Essas camadas dialógicas, conforme aponta Montenegro, tornam complexa a relação não apenas com a discursividade da encenação, mas também com o corpo do intérprete. “Essa não estará atada ao significado ao qual remete

cada um dos significantes enunciados, mas é constituída pelo processo, pela sutura, pela concatenação dos elementos sobrepostos e encadeados.” (MONTENEGRO, 2019, p. 28).

Inferre-se, portanto, que a voz excede e transborda, reverbera de maneiras múltiplas na cena. Dessa forma, observa-se uma troca sensória entre o que está posto em cena e a recepção com o espectador, que passa a ser convidado a encontrar por si e em si significados diversos a partir do atravessamento de zonas de intensidades, próprio da experiência daquilo que presencia.

Para Lehmann (2008), o ato da fala é um *acontecimento*, o qual transborda em complexidade, afastando-se de um ideal de comunicação. Segundo ele (LEHMANN, 2008, p. 252), nas lacunas da linguagem insinuam-se seus antagonistas e duplos: gagueiras, omissões, sotaques, pronúncias defeituosas escondem o conflito entre corpo e palavra”. Nota-se uma intencionalidade em destacar o que é próprio da voz, nesse caso, sua individualidade, realçando “assim a realidade concreta das sonoridades e dos dialetos — a heterogeneidade das competências linguísticas dos atores é admitida” (LEHMANN, 2008, p. 252).

Nesse sentido, observar os novos paradigmas da voz em cena, conforme aponta Lehman (2008), é perceber a voz como protagonista do ato teatral e se opor ao antigo ideal de recitação/declamação do século XVIII, quando se objetivava perfeita dicção e projeção. Almejava-se exacerbar a sonoridade das consoantes e vogais, de modo a desenhar as palavras, não por seu sentido semântico no texto, mas sim para torná-las mais aprazíveis. Ou seja, havia um caráter estilístico de comunicação que era comum ao jogo teatral, valorizando um modo mais declamatório.

O aprofundamento psicológico da personagem ganhou destaque durante o teatro *naturalista* (1880–1890), e talvez nesse período a voz tenha sido aprisionada e limitada em detrimento de uma racionalização proveniente do texto dramático. Como exemplo, Ibsen e Strindberg, para citar dramaturgos da época que usavam a voz da personagem para instaurar uma estética próxima à do intérprete, ou seja, uma maneira de falar “cotidiana”, ou pelo menos o que se convencionou denominar cotidiano, e que por sua vez refere-se a algo “natural”, visto que esse tipo de teatro busca uma representação não estilizada, mimética, e uma ilusão, revelando o palco como uma janela para a vida.

O sucesso, e por conseguinte o frutífero prolongamento do naturalismo através do teatro contemporâneo, se dá também devido à popularização e à disseminação do sistema de Stanislávski, que impulsiona treinamentos que visam ao trabalho do intérprete sobre si mesmo, de modo a prepará-lo para o espetáculo teatral, partindo de exercícios e procedimentos cênicos,

criando ações físicas para o papel e conseqüentemente a interioridade da vida da personagem, ao “que Stanislavski chamou da linha da intuição e do sentimento” (VÁSSINA, 2016, p. 34).

Stanislavski dedicou-se também ao trabalho de voz dos intérpretes, como pode ser conferido em seus livros. Iniciou o que viriam a ser os famosos teatros-laboratório e o centro de pesquisas sobre a arte do intérprete, difundidos ao longo do século XX, nos quais a partir de práticas, exercícios e partituras buscavam-se voz e corpo preparados para a realização da personagem.

Patrice Pavis (2017, p. 261) aponta três características da representação naturalista: *o meio*, compreendido como a ambientação em que o cenário é construído (nesse caso, os cenários buscavam ser o mais próximo ao interior de casas, como nas peças de Tchecov, por exemplo⁵⁸); *a língua*, ou seja, o modo como é falada a peça, pois a língua reproduz e emprega modos de fala e dialetos, representando assim todas as camadas sociais. “Dizendo seu texto de modo hiperpsicológico, o ator procura sugerir que as palavras e a estrutura literária são talhadas no mesmo estofado que a psicologia e a ideologia da personagem” (PAVIS, 2017, p. 261); e, por último, os modos de *interpretação do ator*. Essas características despertaram as pesquisas teatrais em busca de uma *verdade* cênica. É interessante observar que essa busca está atrelada ao seu conteúdo semântico, proferido por meio das palavras, “reforçando uma noção de que a voz serve ao propósito da comunicação do pensamento” (BISCARO, 2011, p. 44).

Ainda no teatro naturalista, a voz que se revela em cena é a da personagem, e ao intérprete cabe a “construção” dessa personagem, de modo a convencer os espectadores. A busca desse tipo de representação é o apagamento proposital e total do intérprete. A crítica ao naturalismo se dá exatamente por esse esmagamento desse intérprete atrás da busca por uma personagem e por sua mistificação do ser humano como abstração intelectual (PAVIS, 2017, p. 262).

Esse idealismo de tentar *parecer* a personagem pode ser percebido hoje no cinema, nas novelas e nas séries de *streaming*, nas quais a padronização nos modos de fala se materializa, havendo uma aparente busca por “falar naturalmente um texto”, o que por sua vez diminui as multiplicidades estéticas e culturais pelas quais as vozes se expressam. Nota-se inclusive certa padronização na personalidade das personagens nesses meios, com vozes e expressões faciais contidas, evitando-se qualquer tipo de extravagância. A busca por um ideal no modo de falar em cena foi construída pelo virtuosismo técnico dos intérpretes ao longo dos séculos e

⁵⁸ Após o sucesso da peça *A gaivota*, encenada pelo Teatro de Arte de Moscou, grupo liderado por Stanislavski e Nemirovitch-Dântchenko, Tchekhov escreveu todas as suas peças especialmente para esse grupo: *Tio Vânia* (1899), *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904). Segundo Vássina (2016), foi por meio das obras do dramaturgo que Stanislavski percebeu a necessidade de novas abordagens na atuação dos atores.

posteriormente através da busca por uma verdade cênica. Desse modo, foram estabelecidas maneiras de convencionar o que venha a ser natural, limpando ou igualando modos genuínos de fala, havendo, portanto, pouca experimentação vocal.

Segundo Biscaro (2011), “a naturalidade está associada a uma característica positiva, ligada a uma ideia de ‘verdade’, e a artificialidade a um defeito na enunciação, associada à falsidade” (BISCARO, 2011, p. 42). A autora destaca ainda que os modos artificiais são almejados e desejados, por exemplo, no teatro de animação, no qual a voz é expressada de modo artificial, estilizada e deformada. Nesse tipo de teatro, há um questionamento do próprio conceito de naturalidade (BISCARO, 2011).

A cena contemporânea, por sua vez, busca revelar a voz por outra perspectiva, descartando virtuosismos técnicos, priorizando experiências estéticas e sensoriais. Isso pode ser percebido no teatro de Societá Raffaello Sanzio⁵⁹, em que mostram em um de seus espetáculos, um intérprete que sofreu uma cirurgia em sua laringe adquiriu uma voz traqueoesofágica, que soa mecânica e robótica (LEHMANN, 2008), ou seja, a voz reverbera estranha e antinatural. Observa-se com esse exemplo como a utilização da voz expande a semântica, e não busca uma identificação imediata com o espectador: “O ato de fala se converte no que há de menos óbvio, conotando ao mesmo tempo a terrível ameaça de falha.” (LEHMANN, 2008, p. 253). A busca por outras formas de expressão na cena contemporânea deriva também “da intenção implícita ou explicitamente política, e não apenas estético-teatral, de resistir à constante ameaça de enrijecimento do teatro mediante um perfeccionismo profissional estéril” (LEHMANN, 2008, p. 252).

O teatro contemporâneo revela assim a performatividade da cena enquanto experiência estética, desprovida da busca por uma verdade, possibilitando uma ampla e variada tessitura para a voz. O caso do intérprete com a voz traqueoesofágica, citado anteriormente, aponta para novas possibilidades de fazer ouvir a voz, levando “o espectador a se encontrar exposto à presença “destituída de sentido daquele falante como uma questão dirigida a ele, aquele olhar que se volta para ele como entidade corpórea” (LEHMANN, 2008, p. 256). Nesse caso, a voz se sobressai como modo de desestabilizar o lugar do espectador, retirando-o da comoção proveniente da identificação. A voz, nesse caso, é o *trecho* desestabilizante, nem distinto nem claro, mas altamente gerador de perturbações sensoriais.

⁵⁹ Criado por Cláudia e Romeo Castelucci na década de 1980 o grupo desenvolve peças teatrais mesclando com recursos multimídias, performances além de filmes. Para mais: <https://www.arch-srs.com/srs>

Pensar a voz como *trecho* capaz de potencializar a experiência, remonta ao termo que Didi-Huberman (2013) aponta como zona de intensidade capaz de subverter o olhar, denotando até certa intrusão. Analisando obras da história da arte, o autor destaca como certas obras possuem essas zonas de intensidades, que segundo ele são mais que detalhes, poderiam inclusive passar por imperceptíveis a um olhar desavisado. O *trecho*, assim como o detalhe, não está comumente no primeiro plano da obra, não é automaticamente reconhecido pelo olhar do espectador, pelo contrário, é zona que carece de outro tempo e de um olhar mais apurado para ser percebida.

Didi-Huberman (2013) salienta como o *trecho* possibilita a capacidade de ampliar a percepção sobre o que está sendo visto. Ele cita algumas obras, como por exemplo a pintura *A rendeira* (1669-1670), de Johannes Vermeer, que retrata uma pacata mulher que, sentada com os olhos virados para baixo, tece sua renda. A obra, de pequeno porte (24 cm x 21 cm), favorece o percurso do olhar sobre a totalidade da cena.

Figura 4 – *A rendeira* (Johannes Vermeer, 1668)



Fonte: <https://arteeartistas.com.br/rendeira-johannes-vermeer/>

No entanto, é na parte inferior do quadro, onde a rendeira descansa suas agulhas, que Didi-Huberman (2013, p. 324) destaca a zona “que possui um estranho poder de deslumbramento, de cegueira”. Para ele, o lampejo colorido, que ocupa uma porção considerável da parte inferior do quadro, apresenta-se como uma forma indefinida, estranha, na cor vermelha, na qual as agulhas estão fincadas. O lampejo possui uma forma de sinistra absorção. Trata-se de dois fios referentes à renda que a mulher tece, mas, por sua estranha deformidade, “essa zona, ao contrário, se expande bruscamente, produz no quadro o equivalente a uma detonação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 324). A questão que se levanta aqui é a de como os fios vermelhos podem ser capazes de ultrapassar a protagonista do quadro, tornando-se o elemento de investigação e, por conseguinte, a inquietação:

Depois mais à frente o fio que nada imita, a não ser o acidente: Como se Veermer estivesse interessado apenas no processo- o desfiamento, o filete, e não no aspecto; do ponto de vista do aspecto ou da descrição, trata-se aqui de um fio inexato, que dá à pintura somente a ocasião de fazer surgir um trecho de vermelho cinábrio. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 325)

Ainda conforme analisa Didi-Huberman (2013), o filete de tinta vermelha se torna não identificável, e exatamente por sua fragilidade e impossibilidade de definições torna a obra tão potente e inquietante. As aproximações miméticas de significações são apagadas, dando espaço para outras percepções. A vista disso, analogamente ao potente emaranhado de linhas vermelhas, faz-se possível aproximar o filete de tinta vermelha com a voz no teatro contemporâneo; uma vez que ampliando sua capacidade de significações, a voz faz ruir o estatuto representativo do texto, assim como o fio vermelho disforme excede a obra *A rendeira*.

A aparente busca do teatro contemporâneo por conectar e promover experiências entre espectador e obra relaciona-se à criação de novos dispositivos de percepção, nos quais a voz é seu arauto. A catarse grega dos primórdios do teatro de fato não será jamais a mesma, mas o que pode ser observado é uma maneira distinta de questionar e provocar sentidos.

Nota-se, portanto, a disseminação de uma *teatralidade* que não objetifica a natureza da cena, como “também não se restringe ao simulacro, a ilusão, as aparências, a ficção...” (FÉRAL, 2012, p. 88). Segundo Féral (2012), as produções contemporâneas manifestam-se como *processos* e estão sobretudo relacionadas ao olhar individual do espectador, que formula o espaço para que a teatralidade aconteça, sendo esta construída também pela presença e pelo olhar da plateia. A sensação que tal cena provoca é individual, tal como notar e observar o filete de tinta vermelha no quadro de Vermeer ou ouvir a voz traqueoesofágica do intérprete citado por Lehman, estimulando sensações e percepções diversas.

A incerteza da origem da voz na cena contemporânea e a errância à qual a voz passa a ocupar (MONTENEGRO, 2019), demonstram como a voz é em si ato expressivo, é o *trecho*, a zona de instabilidade. É como afirma Didi-Huberman (2013) sobre os fios da rendeira na obra de Veermer: é o acidente soberano, capaz de ressignificar toda a obra, aflorar paradigmaticamente toda a extensão desta. A voz possui suas singularidades, e a cena se abre como espaço de experimentação, “exigindo do ator ainda maior domínio da expressividade para revelar o jogo da atuação” (MONTENEGRO, 2019, p. 33).

2.2 A CENA CONTEMPORÂNEA: O INÍCIO DA CRISE

É notório observar que o teatro contemporâneo do século XX rompeu com a hierarquia textocentrista⁶⁰, deixando de subordinar a montagem teatral a uma dramaturgia específica. Isso oportunizou outras formas de criação, por meio de práticas tanto colaborativas (nas quais todo o coletivo de artistas participa da criação do espetáculo) quanto improvisacionais (quando parte-se de improvisações nas quais existe um roteiro de ações a partir do qual o intérprete realiza a criação do espetáculo em comunhão com o espectador). Para mais, estimulou formas diversas de apropriação da literatura, como a encenação de poesias ou romances, por exemplo. Esse rompimento com as hierarquias textocentristas do século XIX revelou a figura do intérprete como base para as variadas formas de criação cênica, que reverberaram sobremaneira nas práticas e poéticas que tangenciam a voz.

Para compreender as transformações referentes ao rompimento de estruturas hierárquicas textocentristas no teatro contemporâneo, faz-se necessário distinguir quando e como elas se deram. Para iniciar essa questão, Peter Szondi (2011) discorre de forma histórica e aponta que o teatro passa por uma *crise* durante o século XIX e meados do século XX. Szondi ressalta a falência da construção dramaturgicocênica: segundo ele, as formas preestabelecidas de representação oriundas do drama clássico enquanto possuidor de forma e conteúdos intrinsecamente definidos, desenvolvido por meio de diálogos, passa por variadas experimentações, rompendo com a causa-efeito, promovendo outras possibilidades de relação entre texto e cena, a qual resulta em uma mudança paradigmática. Sua análise de dramaturgias desenvolvidas no período supracitado resultou no livro *Teoria do drama moderno*, publicado em 1956. A obra se debruça sobre a análise de como o drama se emancipou, rompendo com a estrutura formal à qual sempre se subordinara.

Szondi analisou autores ocidentais, como Tchekhov, Pirandello, Miller, Maeterlinck, Strindberg, Hauptmann e o distanciamento nas peças de Brecht, e estudou o encenador Piscator, de modo a estabelecer paralelos e demonstrar fatores de ruptura com as estruturas tradicionais de dramaturgias, que o autor denominou *drama absoluto*, apesar de ele próprio não especificar ou exemplificar o conceito.

A análise szondiana aponta para o caráter experimental que surge na cena, a exemplo de peças com um só ato (como *A mais forte*, de August Strindberg, de 1889) na qual as personagens

⁶⁰ “O textocentrismo foi uma característica da obra teatral baseada no texto. Especialmente no século XIX, o textocentrismo era quase considerado sinônimo e finalidade da criação teatral, baseado na tendência de assimilar a encenação a concretização cênica do texto dramático prévio.” (ASLAM *apud* MARTINS, 2008).

não possuem nomes próprios, provocando a destituição da ação e o surgimento da incomunicabilidade nos diálogos cênicos.

Deste modo, o autor destaca a ruptura da *forma* em detrimento do conteúdo de uma obra teatral. Para ele (SZONDI, 2011), os autores supracitados apontam para a eliminação de uma estrutura aristotélica (com início, meio e fim), revelando obras que desvelam a destituição e o afastamento da culminância de um fim, resultando em novas possibilidades para a cena e conseqüentemente para a voz. Ou seja, as obras não possuem um fim esperado, ocasionando uma liberdade de criação para o dramaturgo assim como para o encenador. Cabe destacar que Szondi (2011, p. 86) entende dramaturgia como tudo o que é relativo ao palco e o drama como sendo relativo à literatura teatral, o texto.

Szondi (2011) analisou as relações do drama com o contexto no qual as peças foram escritas, revelando que estas destacavam as características fundamentais vividas pelo ser humano em seu tempo, tais quais, à época, a Revolução Industrial e a emancipação das mulheres (como nas obras de Ibsen, por exemplo). A análise de Szondi aponta Piscator como o encenador que inaugura a utilização de projeção em cena e de outros recursos tecnológicos, além da apropriação de espaços não convencionais, características em que Bertold Brecht se aprofunda e por meio das quais desenvolve toda a sua encenação. Tais fatores são fundamentais para o desenvolvimento do teatro contemporâneo. Nota-se nesse sentido que a exploração de outras multimídias e espaços para a cena foram determinantes para a mudança de relação entre voz e intérprete, o que acarretou em outros meios pedagógicos de acionamento para a voz.

À época em que escreveu seu livro, Szondi (2011) observou que as peças compostas de diálogos semelhantes a uma conversação cotidiana já não conseguiam abarcar as novas contradições da realidade, “quando a crescente complexidade das relações sociais já não cabe no mecanismo do drama absoluto, que se estrutura a partir das relações intersubjetivas dos personagens” (FERNANDES, 2010, p. 154).

Inicialmente apontando para a questão *temporal* analisada nas peças, as personagens da peça *Três irmãs*, de Tchecov, por exemplo, ou de *John Gabriel Bockman*, de Ibsen, vivem um saudosismo, incorporando o passado à dramaturgia, ainda que em outros casos as personagens vivam a utopia de um futuro, esquivando-se igualmente do momento presente, elemento basilar para o drama. Esse elemento faz por sua vez extrapolar o espaço cênico, pondo em questão a contradição entre forma e conteúdo, revelando que não são os acontecimentos presentes ou as suas motivações que se pressupõem em um primeiro plano, mas sim a materialidade e especificidade do tempo matizado por essas personagens.

Talvez o ponto-chave da análise szondiana seja a sua proposta para a *superação da crise*, que para ele se daria justamente pelo devir épico. Além disso, Szondi (2011) destaca que, a partir da coletividade, da quebra da ilusão, assim como do afastamento do intérprete em relação à personagem, o drama encontra meios para ultrapassar a crise e se reinventar. Esses aspectos apontam para uma liberdade criativa sobre a voz, pois o intérprete passa a explorar sua voz não apenas em detrimento das características de uma personagem. Silvia Fernandes (2010, p. 155) afirma que depois da crise apontada por Szondi, o drama “seja cada vez mais contaminado por procedimentos épicos e escape à lógica intersubjetiva que funda a mimese teatral”. O elemento épico provoca outras formas e possibilidades para a cena teatral. O teatro épico não reproduz a mimese, não busca a ilusão pelo contrário, ao invés de reproduzir situações, descobre novas formas, apoiado nas novas tecnologias advindas do rádio e do cinema.

2.3 A EMANCIPAÇÃO DO DRAMA: A RESPOSTA POR UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA

Refutando e ampliando as análises de Szondi, Sarrazac (2012) acentua a *crise* do drama, porém atualizando-a para a contemporaneidade e afirmando que ela é insolucionável, pois revela a relação do homem com seu tempo, ou seja, produto do meio e inserido em nossa sociedade, a qual podemos destacar como: fragmentada (posto que o corpo é subutilizado), esgarçada pela revolução tecnológica, apressada, automatizada, altamente medicada, robotizada, digitalizada, midiaticizada e, por que não dizer, carente de encontros e de afetos. Sarrazac (2012, p. 22) destaca ainda que é necessário renunciar ao conceito de *crise*, pois:

As decepções e ilusões da pós-modernidade – espaços dos possíveis previamente reportados; espaços que pretendem fechar esse lugar demasiado aberto, demasiado instável, “demasiado em crise” e “crítico” da modernidade – nos incitam ao contrário, a manter esse conceito de crise em operação no seio da poética do drama. Substituindo, porém, a ideia de um processo dialético com início e, sobretudo, “fim”, pela ideia de uma crise sem fim, nos dois sentidos do vocábulo. De uma crise permanente, de uma crise sem solução, sem horizonte preestabelecido.

A perspectiva de Sarrazac propõe, portanto, que o drama tenha transbordado em uma espécie de desordem, e que a crise do drama moderno contemporâneo tenha proporcionado a criação, por meio da fragmentação do diálogo em cena, provocando novas experimentações para a escrita dramática. Assim, não se busca uma solução, mas a compreensão de que a

desordem e o caos são o novo horizonte para as criações cênicas. Tais transformações nos diálogos afetaram sobremaneira o uso da voz em cena, pois passaram a exigir outros modos de acionamento para a voz.

O teatro contemporâneo também retraiu a figura da personagem, a qual, segundo Sarrazac (2017), liberta a figura do declamador – o intérprete –, sobressaindo, portanto, a voz daquele que fala. Para ele (SARRAZAC *apud* MARTINS, 2008, p. 127), “nesses tipos de drama apaixonados pela voz e pelo ouvido, a representação torna-se um lugar de articulação entre a dimensão fisiológica da voz e o que se assemelha a uma poética da voz, numa vocalização de vozes (textuais)”. A voz não apenas comunica, como cria camadas expressivas na cena.

Observa-se no teatro contemporâneo uma “dramaturgia das vozes”, como aponta Mônica Montenegro (2019) ao exemplificar a tendência das multiplicidades vocais a desestabilizar o *corpus* da personagem. Ou seja, há uma desestruturação da criação de personagens, o que as torna cada vez mais irresolutas, visto que, ao “ser atravessado por falas de origem incertas, misturam-se a identidades de seres representados. Seus contornos deixam de ser claros, e estão ali justamente para serem pelo espectador, recompostos” (MONTENEGRO, 2019, p. 120). Segundo ela, o teatro contemporâneo potencializa o fenômeno de “deslocalização da personagem”, o que “remete às questões acerca do lugar deste no drama. Nessa forma múltipla, onde as vozes se incluem e se excluem do personagem, rompendo as fronteiras e deformando seus limites, elas – as vozes – tendem, mais radicalmente a substituí-lo.” (LE PORS *apud* MONTENEGRO, 2019, p. 120).

À vista disso, cabe salientar que a ruptura com a *forma* do drama trouxe para o intérprete a possibilidade da não criação de personagens, ocasionando na sua autonomia, em ser ele próprio em cena, quase como em uma performance, em que se instaura um estado de presença, em que *se é* e ao mesmo tempo se afasta de sua personagem. Isso o possibilita selecionar traços de sua personalidade em momentos específicos para a cena.

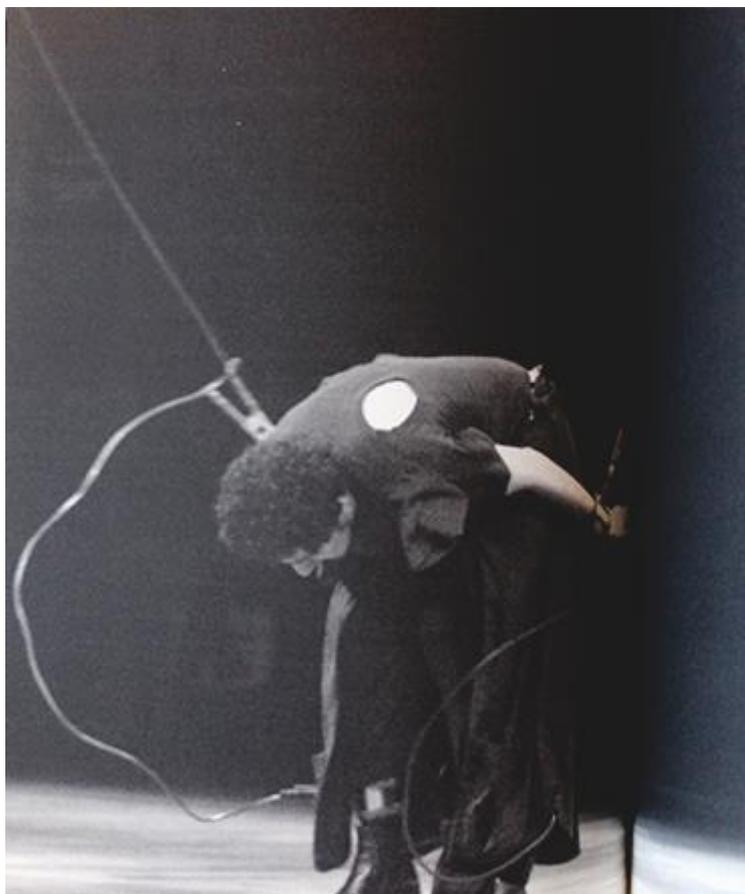
A utilização e a experimentação de novos espaços acústicos para a cena se revelaram basilares para a abordagem da voz. Por terem a possibilidade de ser realizados em espaços não convencionais, como galpões, armazéns com a utilização de som mecânico, técnico ou eletrônico e ainda em espaços reduzidos, exigiram do intérprete outra perspectiva acerca da utilização da voz, promovendo assim outra experiência sensorial para o espectador:

O desenho acústico está relacionado à “porque” e “como” as esferas da palavra e da música são apresentadas à audiência podendo ocorrer de três formas: mecanicamente, tecnicamente e eletronicamente. O mecânico acontece com o deslocamento da fonte sonora no espaço e/ou com alguma intervenção mecânica-acústica. O técnico se dá com alterações controladas de parâmetros que simulem a movimentação do som e da respectiva fonte sonora no espaço. Já o eletrônico se produz com meios analógicos, desde um potenciômetro de volume associado a um sistema mono até com o auxílio de mesas de áudio, onde distintos canais e caixas de som conectados permitem sua movimentação controlada no espaço, e também por meios digitais a partir do uso de mesas com essas especificidades e/ou de softwares. (LIGNELLI, 2008)

A apropriação dos espaços não convencionais ocasionou uma revolução nas esferas acústicas para a cena, e ainda outra maneira de relacionamento com o espectador: a quebra da ilusão cênica – da quarta parede – permitiu que, a partir desse momento, o espectador passasse a desempenhar papel ativo, e não apenas contemplativo, na cena.

Sobre esse aspecto, exemplificando a participação ativa do público, o espetáculo de Michel Melamed *Regurgitofagia* (2006) instala vulneravelmente o intérprete em cena, pois através de um engenhoso sistema de fios acoplados ao seu corpo, choques elétricos o atingem a partir de manifestações sonoras do público, como risadas, tosses ou aplausos: o público escolhe se o ator levará choque, lembro-me no dia em que assisti o espetáculo a plateia testava a veracidade dos choques proferidos sobre o ator, tossindo propositadamente, ou fazendo barulhos desnecessários como para exercer seu poder sobre o corpo que estava em cena que padecia de dor a cada choque fazendo alternar sua voz ao falar o texto, modificando sua postura corporal.

Figura 5 – *Regurgitofagia* (Michel Melamed, 2006)



Fonte: <https://www.nostalgia cinza.com.br/2017/08/resenha-regurgitofagia.html>

Observa-se, portanto, a obstinação da cena contemporânea em se emancipar por meio de dramaturgias que promovam experiências estéticas que desestabilizam o olhar do espectador, colocando-o como elemento determinante da construção cênica. O teatro contemporâneo excede as relações tradicionais entre espectador e espetáculo, promovendo em alguns casos uma prazerosa estranheza, e, exatamente por escapar de definições previamente conhecidas, desperta fascínio e curiosidade.

2.4 O TEATRO CONTEMPORÂNEO E A VOZ: REVELAÇÕES E TRANSFORMAÇÕES OBSERVADAS COMO CONDUTORA DE PROCESSOS VOCAIS

Acerca do teatro contemporâneo e suas relações com a voz, compartilho neste tópico minhas experiências como atriz e condutora vocal do espetáculo *Resta pouco a dizer*⁶¹, encenado entre 2009 a 2016, o qual continha peças curtas do autor irlandês Samuel Beckett. Acredito que essa perspectiva contribui para a análise do teatro contemporâneo, pois aqui o relato feito em primeira pessoa, além de descrever e analisar as características da cena contemporânea, localiza a voz como protagonista. Nesse sentido, narro como atriz e condutora vocal as transformações que ocorrem na cena, levando-a ao transbordamento.

O espetáculo supracitado também incluía performances autorais, que ao longo dos anos foram sendo adaptadas, originando versões variadas, da mesma forma como a seleção de peças curtas a serem apresentadas também foram se alterando ao longo dos anos. Neste tópico, relatarei as vivências de duas peças curtas que faziam parte do repertório do espetáculo *Come and go* (1965) e *Play* (1963). Dessa forma, descrevo em primeira pessoa as transformações que ocorreram na prática vocal ao longo dos anos de processos em sala de ensaio e no palco. Tal análise apresenta as mudanças de paradigma que vivi e experienciei, notando como a cena contemporânea impulsiona outras abordagens sobre os intérpretes, resultando em processos metodológicos para a voz que valorizem a individualidade do intérprete.

Antes, porém, cabe destacar que as peças desse período, principalmente em Beckett, retratam o pós-Segunda Guerra Mundial e destacam a incomunicabilidade e a fragmentação física e emocional do ser humano. Ademais, as peças curtas de Samuel Beckett são radicais e verticalizam a experimentação da linguagem cênica, vão além da impotência, da espera e da inação de sua famosa peça *Esperando Godot* (1953), na qual duas personagens, Vladimir e Stragon, passam toda a trama esperando por alguém, Godot, que nunca vem.

Um primeiro contato com as peças curtas de Beckett se dá talvez pelas exigências de suas rubricas, nas quais o autor estabelece em algumas obras o ritmo das vozes assim como as variações tonais das falas das personagens, além da velocidade do caminhar dos atores e até mesmo o desenho de luz do espetáculo. Para se ter uma dimensão, Beckett escreveu, em 1969, a peça *Respiração*, na qual descreve em suas rubricas como deve ser o movimento de luz do fraco ao forte sob um palco coberto de lixo, junto ao choro de um recém-nascido. Trata-se de

⁶¹ O espetáculo *Resta pouco a dizer* foi dirigido por Adriano e Fernando Guimarães, diretores e encenadores de Brasília. O projeto participou de festivais nacionais e internacionais.

uma peça curtíssima, a qual Beckett radicaliza ao não utilizar intérpretes. Cabe destacar que a evolução da iluminação proporcionou outro desenho para o espaço cênico, em que, conforme afirma Ryngaert (2013, p. 68), “o abandono progressivo de uma ‘luz de atmosfera’ (exceto para efeitos específicos), a possibilidade de mostrar ostensivamente todas as fontes de luz ou de, ao contrário, dissimulá-las e mascará-las, se necessário até mesmo suas direções e proveniências, criam uma nova gramática da narrativa”. A iluminação cênica será fundamental nas peças de Beckett, que a utiliza não apenas para fazer ver a cena, mas para estabelecê-la como elemento determinante para o desenvolvimento da peça.

Em Beckett, as rubricas funcionam como um roteiro detalhado, como pode ser conferido neste trecho da peça *Come and go* (Beckett, 2006, p. 155):

Personagens: (Idades indeterminadas)

FLO

VI

RU

Nota: Saídas e entradas lentas, sem som ao caminhar.

Nota: Vozes- Tão baixas quanto forem possíveis de serem ouvidas. Sem entonações, a não ser pelos três “Ohs” e pelas duas linhas que seguem. Sentadas uma ao lado da outra da direita para a esquerda FLO, Vi e RU. Muito eretas, olhando para frente, mãos cruzadas sob o colo. Silêncio.

VI: Quando nós três nos encontramos pela última vez?

RU: Vamos ficar em silêncio. [Silêncio. Saída Vi pela direita. Silêncio.]

FLO: Ru.

RU: Sim.

FLO: O que você acha de Vi?

RU: Eu vejo pouca mudança. [FLO move-se para o centro, sussurra ao ouvido de Ru. Chocada.] Oh! [Elas se entreolham. FLO coloca o dedo sob os lábios.] Ela não percebe?

Figura 6 – Espetáculo *Come and go*



Fonte: acervo pessoal. Na imagem, as atrizes Valéria Rocha e Camila Evangelista

O detalhamento das rubricas pode fazer crer que as intérpretes apenas obedecem às exigências do texto, afinal Beckett descreve o ritmo de fala, o silêncio ao caminhar e a iluminação. E a criação das intérpretes, onde se encontra? Como é estabelecido o contato das intérpretes com textos estruturados dessa maneira? Talvez seja exatamente por seu rigor que as peças se tornam um desafio para a criação dos intérpretes. Para responder à questão, narro minha experiência durante o processo da peça *Come and go*, entre os anos 2011 e 2015. Durante os primeiros ensaios, tentamos descobrir quem eram as três mulheres. Chegamos a especular o que teria acontecido com cada uma delas, mas eram apenas superstições, sem a fundamentação do texto dramático.

Com isso, abrimos nossa curiosidade sobre como Beckett apaga as trilhas do significado específico de suas peças curtas, permanecendo em cena vozes que se relacionam com a materialidade da cena — nesse caso, o vazio, a penumbra, a solidão e talvez a morte. As três mulheres estabelecem um diálogo entre si que é constantemente interrompido. As falas são

curtas e monótonas, dão um aspecto cíclico ao diálogo e causam a sensação de estarem em uma espécie de limbo, em um lugar indeterminado. A sensação evocada é a de um eterno *looping*, sendo repetidos constantemente tanto o movimento de cena quanto o texto.

Para as intérpretes, naquela época não pensamos na criação vocal das personagens por suas características psicológicas, uma vez que o texto não menciona qualquer traço de distinção de personalidade. Pelo contrário, nos esforçamos para falar o texto de maneira idêntica, o que exigiu de nós uma conexão física de ritmo, tom e cadência. Ao longo dos ensaios, falávamos lenta e pausadamente; nossas vozes se misturavam, dificultando discernir qual das atrizes estava falando. Mesmo havendo um texto para ser seguido, a experiência física e emocional que as peças curtas evocam se diferenciam do drama, pois promove uma experiência vocal, física e emocional sobre o intérprete. Na peça supracitada, as vozes causavam sonolência nas intérpretes, uma espécie de transe. Nós nos conectávamos com a vibração de nossas vozes; não nos olhávamos diretamente, mas estávamos unidas pelo timbre, pelo ritmo e pelo movimento.

Sobre o espetáculo *Resta pouco a dizer* e o apagamento das personagens, assim como a importância dada à voz, a peça curta *Play*, escrita em 1963, inicia-se com o movimento de luz dos holofotes. Ao acender apresentam-se para o público três urnas idênticas, com cerca de um metro de altura, no interior das quais os intérpretes ficam sentados sem moverem-se durante toda a apresentação. Assim como em *Come and go*, em *Play* o espaço onde a ação cênica acontece é indefinido, assim como acontece em várias outras obras do autor, podendo sugerir um limbo ou outra dimensão que reiteradamente vai se acinzentando, como se evaporasse, sumisse no vazio.

Em *Play*, sobram visivelmente apenas três cabeças falantes, que, segundo consta nas rubricas do texto, devem ser rostos impassíveis, tão perdidos na idade e no aspecto que parecem parte das urnas, sendo um homem (H), sua mulher (M1) e sua amante (M2). Além disso, conforme as rubricas, as vozes não devem apresentar mudanças tonais, a não ser quando indicadas pelo texto. Para mais, as falas devem ser ditas de forma vertiginosamente rápida ao longo de toda a peça e as vozes devem responder instantaneamente ao projetor de luz quando dirigido especificamente sobre o rosto de determinada personagem.

A história narra um triângulo amoroso, destacando as inseguranças das personagens e o ciúme, assim como a infidelidade e traição por parte do homem. A trama poderia a priori ser um tema muito comum para uma peça de teatro. No entanto, o que se destaca em *Play* não é o *que* está sendo dito, e sim *como* isso se desenvolve, em uma dramaturgia completamente extraçalhada, que não segue uma ordem aristotélica e apresenta diálogos misturados e

embaralhados, o que torna a história fragmentada. Além disso, a potência das vozes em cena cria musicalidade e tensão quase hipnóticas.

Ademais, o ponto de vista de cada uma das personagens é entrecortado pelas falas das demais. Há ainda a presença constante do projetor de luz, que ao longo da peça se transforma em uma espécie de personagem que, além de dialogar com as demais, outorga o direito de falarem (quando os rostos são iluminados) ou impede a fala (deixando-os no completo escuro).

Se em um primeiro momento as personagens relatam suas histórias e suas frustrações amorosas, em outro passam a questionar sua própria existência, do mesmo modo que divagam sobre a materialidade da incidência da luz do teatro sobre sua cabeça, revelando um imbricado jogo entre representação e não representação com os elementos físicos do teatro.

Em *Play*, o texto vai além de apenas apresentar uma história propriamente dita, e instaura outra possibilidade de percepção e fruição cênica e de escrita dramaturgica, pois “não é possível fugir do fluxo descontrolado que corre por dentro, e que, muitas vezes assumindo ares de fazer poético, torna-se confuso, indecifrável, exatamente por negar-se a representar” (ALVES e ANDRÉ, 2011, p. 55). No início da peça, ouvem-se as três personagens:

Ao levantar a cortina, a escuridão é total. Cinco segundos.

Projetor fraco sobre os três rostos simultaneamente. Vozes fracas quase ininteligíveis. M2, H, M1 simultaneamente.

M1 – É... Estranho, escuridão ideal, e quanto mais escuro, pior, até a escuridão total. Enquanto durar, está tudo bem, mas há de chegar, a hora chegará. Você vai ver, você vai me abandonar. Tudo ficará escuro, silencioso, terminado, obliterado.

M2 – Sim, é claro, um pouco perturbada, muitos diriam, coitadinha meio perturbada. Quase nada, só um pouquinho, (fraco riso esgarçado), só um pouquinho, na cabeça. Mas eu tenho minhas dúvidas. Estou bem. Pelo menos por enquanto. Dou de mim o melhor. Faço o que eu posso.

H – É... A paz, era o que se esperava. Tudo acabado, toda a dor, tudo como se... nunca tivesse existido. Há de chegar (solução), perdão, apagar essa loucura, é, eu sei, mas assim mesmo era o que se esperava, a paz... não simplesmente chegado ao fim, mas como se... nunca tivesse sido.

Os projetores se apagam. Escuridão total, cinco segundos. Fortes projetores sobre as três caras simultaneamente. Voz normal. M2, H, M1 simultaneamente. (BECKETT, 2006, p.155)

A peça rompe com a tradição criada pela representação, uma vez que o texto dito de forma rápida passa a provocar a percepção do espectador, posto que não se trata especificamente de compreender o sentido de cada palavra dita, o que por vezes é impossível, mas sim de provocar e envolver os espectadores com a voz dos intérpretes, testemunhando o esvaziamento e o esgarçamento da linguagem. Com isso, Beckett, conforme constatou Sarrazac (2017), busca a inconstância e a impossibilidade de ação para suas personagens.

A incomunicabilidade é o fator principal de estranhamento da peça, mostrando que as personagens, mesmo não tendo motivos para continuar suas ações e/ou sua existência, permanecem perpetuamente em um vazio cinzento. Isso desestabiliza o espectador, que é tomado pelas vozes apresentadas em cena. A voz ocupa o espaço cênico, dilacerando a égide da razão e da busca incessante do homem pela razão, promovendo sensações diversas, que vão do riso à angústia.

Figura 7 – Espetáculo *Play*



Fotógrafo: Thiago Sabino (entre 2009 e 2016). Na imagem, Michelly Scanzi, Diego de Leon e Camila Evangelista.

Durante o processo de montagem e ensaios de *Resta pouco a dizer*, como condutora vocal, debatia sobre estratégias de como *preparar* o trio de intérpretes para o desafio proposto pela peça. Nota-se que havia a preocupação de preparar o trio para algo, não se pensava ou se discutia especificamente sobre a construção de personagens, no sentido de representar ou criar um corpo ou uma voz específica para cada uma, quem eram, como eram etc. Em vez disso, treinávamos diariamente para potencializar a voz dos intérpretes, realizando exercícios respiratórios ritmados com contagem, de modo a expandir em um curto período de tempo a potência inspiratória-expiratória.

Ainda sobre a respiração, fazíamos alguns exercícios físicos para as musculaturas abdominais, além de exercícios articulatórios com o objetivo de aumentar a *eficiência* da voz e, por fim, exercícios de projeção vocal, nos quais treinávamos vocalizes e escalas musicais com a sonoridade das vogais abertas (a, é, ó) para realçar ainda mais a ressonância dos seios paranasais. Enquanto condutora do processo vocal dos intérpretes, buscava *explorar* a ressonância nasal, utilizando técnicas vocais para modificar seus padrões habituais, ambicionando maior potência em cena. Nesse sentido, em alguns exercícios os intérpretes copiavam o modelo ideal para a voz e tentavam reproduzi-los em seu corpo. Como condutora vocal, naquela época eu buscava estratégias para treinos vocais que exigissem ao máximo a fisicalidade do trio de intérpretes.

Em *Resta pouco a dizer*, cada consoante e vogal eram fundamentais e essenciais para o processo. Para tanto, de modo a contemplar esse desafio, inventávamos trava-línguas para praticar e auxiliar o desenvolvimento da voz em cena. De modo geral, os intérpretes eram guiados por meio da técnica, era algo exterior a eles, eram reiteradamente *corrigidos* após as apresentações, para que nos treinos seguintes pudéssemos aprimorar a técnica, buscando um ideal de fala em cena, almejando aumentar a *eficiência* da voz.

Enfim, analisando por outros parâmetros, acredito que naquela época olhava para os intérpretes como atletas, que precisavam exercitar-se e executar uma tarefa, tendo êxito ao final, o foco estava unicamente em preparar a voz para realizar uma tarefa, pensava constantemente em estratégias para potencializar suas performances em cena. Havia por assim dizer um ideal para a voz, e metas deviam ser alcançadas. A cada nova apresentação, sempre estive presente, viabilizando e criando meios de prepará-los. Não havia diferença no treinamento caso o elenco fosse substituído; os intérpretes deveriam aprender o treinamento e a condutora vocal deveria viabilizar meios para que isso ocorresse.

Hoje acredito que peças como *Play* e *Not I* de fato exigem uma primorosa habilidade técnica dos intérpretes. No entanto, não os olharia como atletas, afinal são e continuam sendo intérpretes, que têm suas histórias assim como relações individuais com a voz. Dessa forma, não proporia treinos respiratórios ritmados, no qual geralmente o foco era dado à inspiração diafragmática, expandindo as costelas, ampliando e fortalecendo os apoios e etc, quando na verdade o reflexo de uma inspiração tida como ideal acontece quando há um esvaziamento apropriado dos pulmões, ou seja, na qualidade da expiração (SOUCHARD, 1989).

A expiração diz muito sobre o poder de soltura e relaxamento de um corpo, diminuindo a frequência cardíaca. Isso ocorre devido à expiração estimular o sistema nervoso

parassimpático, responsável pela digestão e pelo descanso do corpo. Ou seja, em vez de encher-se de oxigênio, é preciso saber liberar.

Dessa forma, proporia relaxamentos e exercícios de dança, para que a respiração dos intérpretes se alternasse em ritmos diferentes naturalmente conforme a necessidade, e a partir dos momentos gerados, auxiliaria a atenção para as mudanças que decorressem, de modo a potencializar a percepção do movimento e instigar modos de acioná-lo. Com isso, despertaria a consciência sobre as musculaturas envolvidas e sobre como o corpo encontra determinadas dinâmicas respiratórias.

Exercícios com repetições utilizando trava-línguas para potencializar a articulação seriam descartados, pois, como o próprio nome diz, eles impedem/dificultam a expressão da palavra, podendo deixar o intérprete frustrado por não conquistar determinadas sequências rítmicas, além de exigirem demasiado esforço mental, afastando o intérprete da sensação provinda do som que reverbera por seu corpo. Sobre a articulação, atualmente busco desenvolver músicas que os próprios intérpretes desenvolvem, improvisando de modo livre e intuitivo, sentindo prazer ao ouvir a própria voz e podendo engajar-se na música em grupo, promovendo uma escuta ativa.

Quanto ao fortalecimento muscular, a dança pode ser um meio de aumento de força e resistência, podendo ser improvisada, em grupos ou individualmente. Por fim, é necessário despertar nos intérpretes a confiança e a autonomia, para que não dependam exclusivamente de uma condutora vocal. Acredito que quando o intérprete descobre por si e em si os trajetos para sua voz, torna-se mais perceptivo, atento e consciente, e por conseguinte facilita revisitar a prática.

3 A VOZ DESEJANTE

Sou um apanhador de desperdícios:

Amo os restos

como as boas moscas.

*Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.*

Porque eu não sou da informática:

eu sou da invencionática.

Só uso a palavra para compor meus silêncios.

(BARROS, 2003, p. 9)

Este capítulo visa tecer a poética para a voz à qual me refiro durante a pesquisa, proveniente das demandas em que está inserido o intérprete na cena contemporânea, afirmando seu lugar de protagonista no processo criativo e tendo a voz como ato enunciativo. Pretendo apresentar a poética para a voz desejante, desenvolvida a partir da reflexão, análise e observação das práticas que venho estabelecendo nos últimos anos, de modo a expressar e traduzir a sensibilidade, reconhecendo a importância da experiência e revelando o *desejo* como impulso primordial para a prática. Observo que quando este é despertado, o indivíduo canaliza sua força criadora para a aprendizagem, conecta a voz de maneira mais profunda e desperta sensações e emoções outrora negligenciadas ou esquecidas.

Apresento neste capítulo a poética sobre a pedagogia da voz desejante, que enfatiza a intuição, a metáfora e a imaginação em prol da construção de um pensamento que ultrapassa a forma racional e analítica de compreender, neste caso, a voz.

Dessa forma, através de uma poética, busco compartilhar princípios por meio de uma linguagem expressiva e artística, revelando o pensamento que rege a pedagogia à qual me refiro. O desejo pode ser compreendido como impulso, força vital e motivadora que surge do indivíduo, podendo ser influenciado por fatores internos ou externamente relacionando-se ao modo de vida e ao sistema ao qual está inserido o indivíduo. O desejo direciona a busca por satisfação e geralmente está atrelado ao prazer, assim como à troca mútua de comoção que mobiliza os indivíduos. Sobre o desejo, Deleuze e Guattari (*apud* ROLNIK, 1989, p. 23) afirmam: “O desejo é revolucionário porque sempre quer mais conexões, mais agenciamentos.” O desejo está em constante expansão, conectando-se a novas possibilidades e experiências.

Trata-se, portanto, de uma poética para uma voz que se manifesta, que afeta e é afetada em velocidade e ação, que promulga a idealização da potência sonora na cena, que amplifica o desejo do intérprete na cena contemporânea, este imerso em uma infinidade de possibilidades cênicas. O que proponho como *voz desejante* é dimensionar a voz para além das palavras, da linguagem e do texto, e, para melhor compreender o transbordamento ao qual me refiro, convém pensar na voz enquanto a singularidade e unicidade do sujeito, o que o identifica, o que envolve sua particularidade.

Tal poética delinea a voz desejante como uma pulsão que se expande pelo corpo, sendo transmitida e percebida também pelas fâscias, que são tecido conjuntivo do corpo, o qual conecta e reveste toda a sua estrutura, sem início meio ou fim, é não linear, como um rizoma, assemelhando-se a teias de aranha ou a redes.

A poética destinada à voz desejante, revelada por meio da experiência ativa e sensível com o mundo, valoriza a vida, as diferenças, e a individualidade do sujeito em desenvolvimento. Tal poética destaca o indivíduo que está em constante transformação, que está aberto para instabilidades, e que compreende que são as turbulências da vida contemporânea que reverberam os desafios para a criação. Esse indivíduo conecta-se a seus impulsos.

Conforme analisei anteriormente, além de comunicar ideias, a voz exprime sensações, e, por meio dela, sentimentos e emoções são emitidos. A voz preenche e percorre todo o espaço corporal e, assim, por meio de sua emissão sonora, entra em contato com outros sujeitos. A voz torna único o indivíduo. Sendo indivisível, ela excede a palavra, uma vez que “a palavra pode dizer tudo e o contrário de tudo. A voz, qualquer coisa que diga, comunica antes de tudo, e sempre, uma só coisa: a unicidade de quem emite.” (CAVARERO, 2011, p. 40).

A poética proposta aqui integra o potencial poético-artístico com as camadas sensitivas e de percepção do indivíduo, pois, além de sentir, é necessário perceber o que sente, de modo a expandir e transcender a maneira como é compreendido seu corpo, para revelar que toda a superfície corpórea é voz. Essa fina camada de percepção promove uma voz integrada com as esferas psicofísicas do indivíduo.

Noto a importância de desenvolver a propriocepção do intérprete, para que esta percorra visceralmente os proprioceptores sendo estes “receptores sensoriais que nos dizem onde estamos no espaço, onde está uma estrutura em relação ao restante do corpo e onde e como ela está se movimentando” (COHEN, 2015, p. 123). Isso pode proporcionar uma respiração que se revelará completa e fluida, levando em consideração que para cada prática a ser desenvolvida haverá uma respiração específica, assim como uma dicção e ressonância equilibradas, levando o intérprete a descobrir por si as entonações para as falas, tão diversas quanto a imaginação

permitir, havendo ainda intensidades, silêncios e pausas. Por fim, haverá projeção sob medida. O que é próprio da voz é sua fisicalidade, sua potência, produzida pelo corpo.

Faz-se necessário diferenciar o que é a potência sonora da voz, que se divide em: vibração, ressonância, timbre e o que são as palavras, sendo estas convenções da linguagem, produto do conhecimento humano e do sentido de verdade (NIETZSCHE, 2008, p. 30). Compreendendo esses elementos, o intérprete passa a ter consciência da potência que sua voz pode vir a ter. Sobre a linguagem e o poder que as palavras possuem sobre o intérprete, cabe também refletir uma tradição teatral na qual este preocupa-se com o modo de *falar* o texto, *decorar* o texto e *bater*⁶² o texto, justamente as palavras escritas no papel. Tal preocupação representa, sob determinado ponto de vista, a maneira como a linguagem se sobressai à voz. Conforme analisado nesta pesquisa, as palavras são abstrações e podem ser limitantes para a emissão vocal. Como seria a prevalência e a rotina de práticas voltadas para as emoções e sensações do intérprete em seu percurso ao longo do espetáculo, em vez da memorização e repetição do texto?

Ao longo da história ocidental, a voz paulatinamente tornou-se subalterna ao universo da linguagem. Adriana Cavarero (*apud* IRLANDINI, 2015, p. 283) “aponta como destituiu-se o *logos*, definido como razão, ou princípio ordenador, de qualquer corporeidade e, portanto, da materialidade da voz, circunscrevendo-a à esfera do pensamento”. Isso aponta caminhos pelos quais a voz foi paulatinamente vinculada à semântica, por sua vez subalterna ao universo visual e, desse modo, transferida para a mente, perdendo sua corporeidade.

Para compreender a voz para além das palavras, cabe compreender como ela perdeu sua corporeidade, tornando-se subalterna à linguagem. Segundo Cavarero (2011, p. 28), devido à supremacia do logocentrismo e da metafísica:

Se o registro da palavra se torna absoluto, talvez identificado com um sistema de linguagem do qual a voz seria uma função, é inevitável, de fato, que a emissão vocálica não endereçada a palavra não seja nada além de um resto.

É exatamente o lugar de protagonista que a voz vem ocupando na cena contemporânea, contrariando o absolutismo da palavra que leva ao achatamento dessa voz. O que aconteceu com o desenvolvimento da linguagem é que foi dado predomínio ao discurso, ao racional o que por conseguinte gerou vozes sem corpo, vazias, sem nenhuma cor. Somos uma sociedade com

⁶² Na linguagem teatral, “bater o texto” é uma forma comum entre os atores de falarem o texto entre si para melhor memorizá-lo.

a cabeça obesa em um corpo raquítico (MOSE, 2019). A fala de Mosé aponta para o fato de nossa sociedade valorizar o racional e o científico, representado por ela como uma cabeça obesa, ou seja uma cabeça maior, em detrimento dos saberes do corpo, que para ela está raquítico e esquelético. Para a autora, o que se sobressai é a razão em oposição à experiência corporal e à vida.

Busco com a pedagogia para a voz desejante abrir este caminho, possibilitando a experiência, dando tempo aos intérpretes para que descubram os percursos da voz em seus corpos, através de uma pedagogia também afetiva, que visa a valorização das individualidades, despertando a vontade, o *desejo*.

Então: como corporificar e libertar o desejo? Como desprender-se dessa máquina metafísica que nega (ou esquece) e diminui a potência da voz? Sua potência e subjetividade podem ser observadas nos espetáculos cênicos contemporâneos, que tangenciam novas formas de fazer e perceber essa voz. Por exemplo, no pequeno texto de Samuel Beckett *Not I*, escrito em 1972, o autor radicaliza sua proposta, deixando o espaço cênico mergulhado em escuridão. Conforme as rubricas do texto, a dois metros e meio do limite do palco encontra-se a intérprete, iluminada frontalmente e inteiramente vestida e pintada de preto, restando apenas uma boca sem gênero definido que, incessante e desesperadamente, fala sem parar, em uma espécie de monólogo verborrágico. É inegável que a peça perturba pelo rigor da presença da voz em cena, da língua da intérprete, que se personifica, parecendo se transformar em um ser à parte, como uma serpente a hipnotizar o espectador, pronta para se libertar e saltar em direção à plateia, enquanto seus dentes brancos e lábios negros se transformam em margens ou molduras para que o som de sua voz reverbere pelo espaço.

A voz desejante está em devir, ou seja, em processo, em transformação, em permanente estado de mudança, é fluxo, podendo promover encontros de toda espécie, pois devir implica também movimento e transformação. Esta, por sua vez, aponta para a experiência a qual o intérprete se permite vivenciar. Não se busca apenas falar um texto, mas transbordá-lo através da voz.

O encontro do indivíduo com sua voz acontece de maneira distinta, por isso faz-se pertinente proporcionar uma prática ao intérprete em que ele descubra em seu tempo e ritmo essa sua voz. Mesmo que a prática proporcione pontos de contato comuns, serão sempre de ordem distintas, afinal a experiência é única e intransferível, cada um percebe e assimila a seu modo. Por esse motivo, os exercícios vistos nesta pesquisa buscam despertar o que cada intérprete possui, valorizando seus saberes, encorajando a autodescoberta. No entanto, interseções são esperadas, pois, quando há relação/encontro, o que um experimenta é inerente

à relação estabelecida com o outro, talvez daí a importância de uma prática coletiva, mas que “de modo algum se confunde com o que o outro experimenta; os afetos, que de um lado e de outro são diferentes, não se produzem sem o outro” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 56).

As diferenças dos encontros se dão uma vez que cada indivíduo é um universo, possuindo suas especificidades corporais. “O que define um corpo em sua individualidade é o poder de afetar e ser afetado.” (DAVINI, 2019, p. 91). Afetar possui amplo significado deriva do latim *affectio* significando disposição, estado temporário, da raiz *facere*, ou seja, fazer algo, agir sobre, manejar. Afetar-se é a possibilidade de permitir a porosidade de estímulos a qual a vida apresenta, atentando-se para os desejos e impulsos, podendo o intérprete traduzir e organizar esses afetos em criação. É não negar aquilo que acontece. É instaurar as multiplicidades, para que se destinem à voz, como uma polifonia que excede a linguagem.

Faz-se fundamental expandir a sensibilidade acionando a potência do desejo, pois é nessa expansão que se farão possíveis experiências, de modo a possibilitar outras conexões e outras formas de percepção sobre a vida, abrindo os sentidos para notar as nuances e sutilezas que despercebidamente passariam por nós. Tal reflexão aponta para uma mudança na forma como o indivíduo *pensa* sua voz, e em como foi construída e estabelecida tal relação. Se pensarmos desde a infância até a vida adulta, quais foram os momentos dedicados a perceber o desenvolvimento da voz? O que sentimos de nossa própria voz? Tais questionamentos sugerem a necessidade de individualização nas práticas vocais, para que o intérprete faça seu trajeto vocal, estabelecendo novas conexões.

Busca-se, portanto, criar, transformar e expandir as conexões que os indivíduos têm ao usar a própria voz, começando por como este organiza o *pensamento* sobre ela. Cabe destacar que a mudança pode ocorrer, desde que haja também uma transmutação na forma como se pensa sobre a prática, ou seja, em como ela é inicialmente recebida e em como é acolhida e absorvida pelo intérprete, pois a forma como se pensa é determinante para a forma como o movimento será desenvolvido no corpo:

Nosso corpo se move como nossa mente se move. As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente é expressada através do corpo em um determinado momento. Mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente alterou o foco, deslocando-se no corpo. Assim, descobrimos que o movimento pode ser uma forma de observar as expressões da mente através do corpo, e também pode ser uma forma de efetuar mudanças na relação corpo-mente.⁶³ (COHEN, [2012?], tradução nossa)

3.1 OS INDIVÍDUOS, O PENSAMENTO E A SUBJETIVIDADE

Pensar a poética para a voz desejanter é como desenhar uma linha flutuante sobre o mar, em constante movimento, deixando desvelar seu poder enquanto multiplicidade, revelando sempre aquele que enuncia — o intérprete. Estando em constante transformação, ela possibilita o acontecimento do intérprete consigo mesmo, é experiência. É a transmissão de uma voz amplificada à medida que é experimentada através de toda a superfície corpórea. É a voz que é dançada em contato com o outro, possibilitando percebê-la como ação, oportunizando assim outras conexões que enfatizem a presença física e emocional do intérprete. Para isso, faz-se necessário transformar o modo como é construída a imagem vocal do intérprete, de modo a evidenciar como o inconsciente está reverberando a imagem de sua própria voz, superando bloqueios a fim de transcender o que a impede.

Neste contexto, podemos analogamente nos aproximar da “via negativa” de Grotowski, na qual o diretor impulsionava os intérpretes a abrir o caminho, a limpar o que estava obstruído, de modo a anunciar individualidades. Noto como em alguns casos o intérprete deseja aprofundar-se na prática que está sendo realizada, e em alguns momentos obtém êxito, mas a experiência permanece isolada e difícil de ser acessada para uma possível repetição. Esse fato indica que mesmo querendo abrir-se, o intérprete parece encontrar barreiras. Isto posto, acredito que para permitir-se a algo é necessário transformar o modo como compreendemos, assimilamos e pensamos determinado elemento, e isso só se torna possível com a vivência, a experiência.

Mudar a forma como o pensamento é organizado pode ser uma árdua tarefa. À vista disso, Suely Rolnik (2019) sugere o exercício de subverter a maneira como se pensa, para que seja micropoliticamente ativa. Segundo a autora (*apud* BABIKER, 2019, n.p.), tal ativação pode

⁶³ Our body moves as our mind moves. The qualities of any movement are a manifestation of how mind is expressing through the body at that moment. Changes in movement qualities indicate that the mind has shifted focus in the body. So we find that movement can be a way to observe the expressions of the mind through the body, and it can also be a way to affect changes in the body-mind relationship.

ser acionada pela política do desejo, o qual é, por sua vez, próprio da subjetividade, sendo modos de ver, perceber e sentir:

A micropolítica não é a política da experiência fora do sujeito. É a experiência entre uma forma de existência e o que está para nascer, que transforma essa forma de existência quando essa forma de existência está sufocando a vida. A vida tem que encontrar outros corpos onde estar, onde se corporizar. E aí se definem as diferentes micropolíticas.

A subjetividade, tão presente nesta pedagogia, reverbera as profundezas do inconsciente individual, envolvendo sentimentos, pensamentos, emoções, crenças e valores que moldam a maneira como o indivíduo projeta o mundo. As profundezas do ser se referem ao núcleo mais íntimo da existência, apontando para a subjetividade, que é adquirida ao longo da vida e, por esse motivo, pode transformar-se.

Pensar a subjetividade através de uma micropolítica ativa pode ser uma forma de transformação no nível social e interpessoal dos afetos, dos desejos e do corpo, podendo ampliar a subjetividade. Sobre esse aspecto, Rolnik (*apud* BABIKER, 2019) afirma que a cada contexto histórico, e em cada sociedade, haverá um modo de funcionamento da subjetividade.

Necessitamos acionar o desejo através da expansão da subjetividade, e para tanto faz-se necessário romper com estruturas que cerceiam a imaginação criadora. Acerca da subjetividade, Ailton Krenak (2020) aponta como ela ainda é uma forma de resistência e de permanência no mundo. Quando perguntado sobre como os povos indígenas iriam resistir a mais desrespeito e violência no Brasil, ele respondeu:

Tem quinhentos anos que os índios estão resistindo, eu estou preocupado é com os brancos, como que vão fazer para escapar dessa. A gente resistiu expandindo nossa subjetividade, não aceitando essa ideia de que somos todos iguais. (KRENAK, 2020, p. 31)

A colocação de Krenak indica a possibilidade de expandir a subjetividade, por meio de outras conexões, agenciamentos, contextos e experiências. E quais são as estratégias para tal ampliação? Segundo Suely Rolnik (2018), uma possibilidade é ativar o espaço para as instabilidades, turbulências e conflitos que existem no inconsciente, que é manifestado “como impulsos de ‘anunciar’ mundos por vir, num processo de criação e experimentação que busca expressá-los” (ROLNIK, 2018, p. 131). Essas aberturas ativas das quais fala Rolnik acionam o estado de criação ativo e produzem novas disposições para o existir, de ver e de receber a vida. É nesse contexto que se instaura a voz desejante, como uma possibilidade de perceber a voz

por outros caminhos que busca não mais os mesmos modos de avaliação e percepção. Ou seja, criar abertura para a diferença, para o erro, para a instabilidade, para a fraqueza, afirmando esses elementos em nosso imaginário em vez de recalá-los, banindo-os da vida e conseqüentemente da experiência criadora.

A intenção é acolher instabilidades, utilizando-as como força criadora. “Quando o alarme vital atua, seja qual for a micropolítica, a função vital se coloca em movimento e o desejo é convocado. Esta potência vital, em sua essência, é uma essência de atuar para criar” (BABIKER, 2019, n.p.). Nesse contexto, acredito que o intérprete revele seus sentidos adormecidos, ou até mesmo esquecidos, passando a aceitar-se como um todo, conectando-se à vida, tornando-se consciente de seu processo.

3.2 A VOZ DESEJANTE E O SUJEITO-EM-OBRA

Para falar de voz desejante, é fundamental falar do indivíduo, e não apenas dos procedimentos técnicos relacionados a voz. Cada indivíduo é uma multiplicidade, uma pluralidade de fatos e agenciamentos de toda ordem. Com isso, para desenvolver um processo em voz, há de se pensar em suas especificidades, em suas grandezas assim como em suas dimensões. É o indivíduo que direciona seu processo, ele é o protagonista de seu percurso. O que o indivíduo espera de sua voz? Qual é seu desejo com a voz? Quais são suas projeções em torno do que gostaria de obter com sua voz? Essas questões podem amparar e guiar as investigações do indivíduo sobre si mesmo.

O comportamento que o indivíduo adquire ao longo da vida é resultado de uma multiplicidade histórica referente ao contexto social e cultural no qual está inserido, e pode transformar-se. Esses fatores são levados em consideração ao ser investigada a voz do intérprete. O indivíduo-falante-desejante é uma profusão de agenciamentos, é dinâmico, é movimento. A prática vocal pode provocar questões, propiciando a reflexão sobre a voz individual, promovendo possibilidades de o indivíduo transbordar-se. Nesse sentido, há de se proporcionar, durante a prática, um generoso espaço de trocas de ideias e de conhecimento. Promover a comunicação bidirecional, ou seja, equidade entre condução e intérprete, enriquece o processo de aprendizagem, engajando o intérprete na prática para além da sala de ensaio.

Proponho tal abordagem, pois constatei em minha trajetória queixas tais como: “não consigo projetar minha voz o suficiente, tenho uma dicção comprometida”, “sinto minha voz, no entanto, percebo-a presa na garganta”, “não consigo respirar corretamente utilizando toda a

potência do diafragma” ou “preciso melhorar minha voz”. Aparentemente os intérpretes possuem linguagem para criticar-se, apontando suas insatisfações relacionadas à sua voz. Noto como normalmente sabem os pontos críticos e têm desejo de mudança. Sentem que algo os retém, no entanto parecem não saber como liberar-se. De modo geral, buscam uma infinidade de cursos e *workshops* como meio de aprimorar sua técnica. Parece que existe, no imaginário dos intérpretes, um ideal vocal, uma forma de como a voz deveria ser. Acerca desse panorama, me questiono: como contornar padrões estipulados sobre a construção de vozes consideradas boas ou ruins? Uma vez que não há vozes melhores ou piores. Diante desse panorama, a prática para a voz desejanse busca conectar o intérprete à sua especificidade.

Observo como o indivíduo não sente apenas sua voz presa na garganta, mas presentifica e reverbera as tensões históricas e sociais nas quais está inserido, a violência contra a vida e a subjetividade tolhida e aprisionada. A saída a essa condição, sob o ponto de vista de sua forma de expressão (seu sopro vital), é reverberado através de tensões que repercutem pelo corpo.

Construímos uma sociedade com requintes de crueldade. “Cada vez mais nos tornamos vítimas das violências discursivas, virtualizadas, que não matam diretamente, mas levam cada um de nós a destruir a si mesmos, a acabar com a própria vida, ou a viver sem vida, a morrer em vida, a se arrastar.” (MOSE, 2019, p. 29). Esse sistema assola o indivíduo, separa-o de seu corpo. Falta a ele formas de expressar-se, então ele se tenciona, padece, sofre. Consequentemente sua voz está presa na garganta, falta-lhe ar, falta-lhe expressão.

O indivíduo contemporâneo está intrinsecamente posto em uma grande engrenagem inserida no colossal sistema capitalista, que anseia por produzir consumo e angústias. Esse sistema o emudece e paralisa. No entanto, é primordial compreender a máquina, para que seja possível transformar o pensamento, o que consequentemente altera a forma de perceber e acionar o corpo.

O que esse indivíduo reverbera são os processos maquínicos da sociedade, conforme aponta Deleuze e Guattari (2011b) quando traçam um diagnóstico do pensamento e da vida atrelando ao processo de produção de máquinas, os autores estabelecem “aliando as forças de produção aos sistemas de produção social, e sob esse traçado indicam os expedientes que regulam as relações e os contextos sociais segundo máquinas que os fazem funcionar como um processo dinâmico e heterogêneo”. (SANTOS, 2021, p. 57). Os processos maquínicos restringem e direcionam o desejo, tolhendo a liberdade criativa.

As máquinas, conforme apontam Deleuze e Guattari (2011b), estão sempre se unindo e separando, em constante movimento. “Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões.” (DELEUZE e

GUATTARI, 2011b, p. 11). Tal processo direciona a subjetividade, encarcera o indivíduo que é regido por forças do qual não tem dimensão, não tem plena consciência, não tem *tempo* para notar o que acontece, que o fazem reproduzir mais do mesmo. Ou seja, é levado pelo fluxo incessante do sistema vigente, que o pressiona a produzir incessantemente mais. A resposta a essa força é o colapso.

O indivíduo necessita compreender esse plano de imanência, voltando-se para o corpo, reivindicando a vida e dizendo sim para esta através da arte, modificando sua forma de pensar e de agenciar o que o cerca, transformando sua relação com o tempo, dando-se espaço. Diante desse panorama, faz-se vital criar novas formas de subsistência, reivindicando nossa existência enquanto seres viventes, escutando aquilo que a vida indica, de modo a interromper o assolamento pelo qual o subjetivo é continuamente ferido e oprimido. A esse respeito, é pertinente enfatizar o que Suely Rolnik (2021) propõe sobre a revolução do “sujeito-em-bloco” para o “sujeito-em-obra”, através de uma perspectiva de descolonizar o inconsciente por meio da micropolítica ativa, revelando seu protagonista.

O sujeito-em-obra, sugerido por Rolnik está pleno no processo de suas faculdades subjetivas, está continuamente em processo, exercendo sua singularidade e seu senso crítico e sendo capaz de transfigurar a desestabilização da máquina do sistema por meio de suas pulsões. É, conforme aponta Rolnik (2021), aquele que não cede à vontade de conservação das forças de existência, ou seja, é justamente aquele que permite ser atravessado, dando espaço para outras formas de organização da vida.

Esse sujeito busca ampliar seus horizontes, busca sua transformação individual e coletiva. Tal indivíduo pode encontrar novas formas de expressão, liberando seu corpo de tensões e quem sabe alterando a imagem que tem sobre si mesmo, criando novas possibilidades para si, observando a germinação de novas formas de instaurar a vida.

Em contrapartida, a micropolítica reativa introduz o sujeito-em-bloco, que, segundo Rolnik (2021), é definido como um indivíduo genérico, blindado de suas forças e pulsões, um sujeito da servidão capitalista, reduzido de sua subjetividade. Para ele, sua experiência está encarcerada em formas e modelos prontos, é assolado pelos processos maquínicos. Ele é aquele que perdeu a confiança e a crença em si mesmo. Percebe a desestabilização como algo nocivo a ele, mas, não sendo capaz de criar formas de expressão que reverberam seu subjetivo, possui apenas seu próprio e delimitado repertório cultural para interpretar o que o circunda, reproduzindo mais do mesmo. O sujeito-em-bloco reitera hábitos hegemônicos, os quais não consegue compreender, reproduz, e sua forma de reverberação é o mal-estar. Ele não encontra voz para expressar-se.

Tal panorama aponta para a necessidade de transformação do sujeito-em-bloco para o sujeito-em-obra, capaz de afirmar o corpo, a experiência e a vida. A evolução dos sujeitos descritos por Suely Rolnik reflete como penso a prática vocal. Aqui, busco revelar o sujeito-em-obra como um caminho para além das fronteiras da sala de ensaio, afinal a vida se impõe, fazendo-se fundamental compreender o contexto do indivíduo perante o mundo, para que haja reflexões de modo a possibilitar novas construções e caminhos.

4 SOBRE APRENDER E ENSINAR: EM QUE CHÃO ESTAMOS PISANDO?

Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção.

(FREIRE, 1996, p. 12)

Este capítulo visa desenvolver a pedagogia a qual me refiro para a voz desejan-te, concentrando-se na compreensão do processo de aprendizagem e na elaboração de estratégias para o desenvolvimento da prática vocal. Apresento aqui princípios que visam assegurar o desenvolvimento vocal do intérprete. Isto posto, apresento neste capítulo uma reflexão sobre como abordo e aplico a pedagogia para a voz desejan-te, amparando-me em uma diversidade de técnicas, procedimentos e experiências as quais vivi e as quais considero pertinente para o desenvolvimento da voz do intérprete.

Sendo assim, de modo a delinear os alicerces para a pedagogia da voz desejan-te, faz-se oportuno refletir sobre como se estabelece o ato de *aprender*, assim como se aplica o ato de *ensinar*. Nesse sentido, acredito que a sala de ensaio pode ser um local de liberdade criativa, de afirmação das individualidades, de modo a promover a autonomia do intérprete; conforme apontado por Bell Hooks (2021, P. 35), uma pedagogia engajada é aquela que o indivíduo se envolve ativamente no processo de ensino, valorizando seus modos de expressão, desafiando-o. Neste sentido, tanto quem ensina quanto quem aprende necessitam de exercer suas responsabilidades para que o conhecimento seja compartilhado.

Há algum tempo passei a refletir sobre a topografia de onde caminho, sobre o chão em que piso ao adentrar em uma sala de ensaio de modo a não ignorar a história dos indivíduos que ali se encontram. Proponho aqui uma investigação para analisar as diferenças de abordagem e de conduta para com aquele que aprende, pois percebo que, durante minha trajetória, mesmo que pisasse em outro solo, caminhando por outros estados, em outro país ou outra cultura, buscava *terraplanar* o chão a meu modo, alisando-o, tornando plano, regular e portanto conhecido para mim, levando uma abordagem hierárquica na qual tudo partia do conhecimento que eu possuía. Observo que uma pedagogia engajada necessita de transformação e abertura em ambos os lados.

Dessa forma, desenvolvi estratégias nas quais os indivíduos são responsáveis pelo andamento e ritmo da aula, além disso passei a compartilhar acerca da minha identidade e experiências assim como as perspectivas que anseio sobre a aprendizagem, e sobre o grupo,

noto como tal abordagem aproxima e engaja aquele que aprende, tornando o ambiente de aprendizagem mais amistoso propiciando uma prática ainda mais autêntica; acerca do partilhar por parte daquele que ensina, Bell Hooks (2021, p. 36) afirma que:

Quando a educação é a prática da liberdade os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. A pedagogia engajada não busca simplesmente fortalecer e capacitar os alunos. Toda a sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo.

Tanto aprender quanto ensinar exigem uma escuta atenta, generosa e ativa entre todos os envolvidos no processo. “Escutar não significa simplesmente ouvir outras vozes quando elas falam conosco, mas aprender a ouvir de nosso próprio coração, assim como nossa voz interior” (HOOKS, 2021, p. 189). Conforme apontado por Vargens (2013), existe inicialmente uma grande dificuldade em aplicar metodologias teatrais como são geralmente aplicadas em outras áreas, afinal, segundo a autora, a prática vocal “é corpo a corpo. É constante comunicação com o outro e com o meio. Isso requer dos processos criativos e dos procedimentos técnicos um número sem fim de atalhos para alcançar os resultados desejados.” (VARGENS, 2013, p. 68). Os atalhos são as individualidades de cada corpo que exigem que a condução da prática seja perspicaz para adaptar-se às unicidades de cada indivíduo.

Uma das diferenças de aplicar as metodologias teatrais se dá no fato de que elas lidam diretamente com a expressão artística e são influenciadas pelos desejos, emoções, intenções e perspectivas individuais, ou seja, pela existência de mundos internos permeados tanto pelo desejo como pela emoção do indivíduo, assim como seus pensamentos e sentimentos.

As metodologias teatrais não buscam a lógica, ou comprovações quantitativas, nem se concentram na resolução objetiva sobre determinado assunto, tampouco em desenvolver habilidades analíticas como as ciências exatas, por exemplo; outrossim, envolvem a exploração artística, a investigação sobre o corpo, concentrando-se em desenvolver a criatividade, e a expressão, tendo, portanto, um amplo campo para investigações. Ensinar tais metodologias teatrais vão além da explanação racional sobre um conteúdo, possuem um caráter subjetivo, ou seja, relacionam-se às percepções individuais do intérprete, expressando a visão pessoal do indivíduo. Tais metodologias podem ser permeadas e influenciadas pelas experiências, emoções e contexto cultural do indivíduo.

Dessa forma, a interação e conseqüente apreensão do que está sendo exposto ao indivíduo é completamente diferente de corpo para corpo. Tal reflexão despertou-me para o abismo que

existe entre o ato de ensinar e o de aprender. Afinal: posso ensinar alguém a usar a própria voz? Como fazer *ver* a voz? Então, por onde começar? Acredito que o primeiro passo a ser dado é desenvolver junto com o intérprete capacidades para que se reconheça suas potencialidades, mapeando habilidades físicas, fortalecendo seu imaginário, ampliando sua disposição mental para permitir-se ao momento presente, as ideias e experiências novas, germinando uma reabertura espontânea para a vida.

Em *O mestre ignorante*, Rancière (2007) aponta para a emancipação intelectual dos indivíduos por meio da educação. Qualquer aprendiz possui uma infinidade de conhecimentos, e justamente por isso o ato de ensinar se destaca, no reconhecimento da capacidade individual que cada um tem de aprender, destacando a positividade no indivíduo e a potência do que ele já sabe — conhecimento advindo de um processo natural e orgânico da vida —, para enfim relacionar esses saberes com a vontade do que quer aprender. O autor propõe uma aprendizagem baseada na igualdade e na autonomia:

É preciso aprender. Todos os homens têm em comum essa capacidade de experimentar o prazer e a pena. Mas essa similitude não é, para cada um, senão uma virtualidade a ser verificada. E ela só pode sê-lo através do longo caminho do dissemelhante. Devo verificar a razão de meu sentimento, mas não posso fazê-lo aventurando-os nessa floresta de signos que, por si só, não querem dizer nada, não mantêm qualquer acordo. (RANCIÈRE, 2007, p. 76)

Rancière aponta para a necessidade da individualização sobre o que será ensinado, que deve haver comum acordo entre o que será apresentado e *como* será aprendido. O ato de aprender envolve o fato de o indivíduo já possuir sua *expertise* a priori, e sobre este aspecto, Paulo Freire (1996) afirma que ensinar exige respeito aos saberes dos educandos, saberes estes construídos e adquiridos pelos processos naturais do viver.

A questão passa a ser a de como canalizar a pulsão natural do indivíduo, assim como suas habilidades intrínsecas para outro objetivo que se almeja atingir. Para Freire (1996), a estratégia sobre o conhecimento prévio com o novo aprendizado estaria justamente em relacionar aspectos da vida do indivíduo ao universo da nova aprendizagem. Com isso, há uma imbricação de conhecimentos estabelecida de forma orgânica e não hierárquica. Ensinar não é transferir conhecimento, e nesse sentido a prática vocal pode estabelecer um espaço aberto para que o intérprete faça suas proposições e a partir disso estabelecer o aprendizado.

Ao longo de minhas aulas, notei que as explicações conferidas acerca dos exercícios a serem realizados talvez estivessem diminuindo a capacidade de interpretação e intuição acerca do que foi explicado. Constatei que em muitos casos as explicações direcionam

hierarquicamente o modo como eu, a condutora do processo, desejava que a prática fosse desenvolvida e realizada pelos intérpretes. Ou seja, havia uma “resposta” ideal e/ou correta ao que havia proposto. E de alguma forma, haviam expectativas a serem supridas, as quais, sob determinado ponto de vista, excluía a autonomia do intérprete, ignorando seus caminhos escolhidos, pois os exercícios deviam ser realizados conforme haviam sido previamente idealizados.

Noto como antes buscava e estabelecia em todos os grupos abordagens e resultados semelhantes; não observava o chão no qual pisava, “terraplanava” histórias e culturas, o chão era conhecido inicialmente somente por mim, até que os intérpretes fossem se familiarizando com o que estava sendo proposto e com o tempo passassem a caminhar também no meu solo, acompanhando meu tempo e ritmo.

A pedagogia para a voz desejava propõe uma mudança sobre este aspecto, a autonomia se inicia desde os primeiros encontros com os grupos, e a partir disso as instruções sobre como deve ser realizado determinado exercício ou jogo é dada apenas uma vez, cabe ao indivíduo a interpretação do que deve ser feito, o que já faz parte de seu processo de aprendizagem, pois tomar decisões, fazer diferente, errar seguindo a própria intuição sobre o que foi sugerido, permite que o indivíduo acione seu imaginário, analisando e examinando possibilidades de realização através de sua percepção individual e não necessariamente se prendendo às orientações externas, criando então seu próprio caminho.

Cada indivíduo possui a capacidade de pensar e aprender por si, em seu próprio tempo e ritmo. Observo que tal abordagem intensifica o entrosamento e a escuta do grupo, que passa a ser mais atenta, potencializando a autonomia e a autoconfiança.

Noto como essa mudança alterou sobremaneira a relação entre a condução e os intérpretes, tornando-a mais igualitária, além de desenvolver o senso crítico dos intérpretes e a resolução de problemas encontrados durante a prática. O intérprete é encorajado a se posicionar e a agir. Para Rancière (2007), o fundamental está na relação que se estabelece entre aprendiz e professor, e ela está pautada no respeito mútuo que se estabelece justamente pelo reconhecimento da igualdade de inteligência entre ambos. Sob esse aspecto, a condução da prática pode flexibilizar a orientação ao estudante: em vez do “fez errado”, assumir o “fez diferente”, e incorporar as diferenças na prática a ser realizada, aliviando estados de opressão sobre ele, incentivando-o a perseverar e experimentar-se, investigando a diferença e diminuindo receios de arriscar e conseqüentemente de errar.

Segundo Rancière (2007), o que o mestre deve despertar no aprendiz é a busca, além de acompanhar a jornada. “O mestre ignorante é, enfim, aquele que está sempre a procurar, aquele

que emancipou-se e consegue reconhecer suas competências intelectuais e sabe aperfeiçoá-las.” (RANCIÈRE, 2007, p. 100).

Cada processo pedagógico é transformador, pois possibilita uma constante troca de conhecimentos, permitindo novas abordagens e aprimorando habilidades de comunicação. As práticas podem ser então um processo de diálogo e reflexão crítica, promovendo a consciência sobre si.

Essa abordagem, desafia a condução da prática, pois exige novas estratégias sobre o ensinar e necessita de constante adaptação para as necessidades dos intérpretes. Além disso, exige abertura e espaço para que a aprendizagem seja construída em conjunto, tornando-se o que Bell Hooks (2021, p. 19) denomina de “comunidade de aprendizado” para a autora:

O entusiasmo pelas ideias não é suficiente para criar um processo de aprendizado empolgante. Na comunidade de sala de aula, nossa capacidade de gerar entusiasmo é profundamente afetada pelo nosso interesse uns pelos outros, por ouvir a voz uns dos outros, por reconhecer a presença uns dos outros. (HOOKS, 2021, p. 17)

Neste sentido, noto como a reflexão sobre o próprio modo de desenvolver a prática, resulta em um aprimoramento contínuo, visto que observar as proposições feitas pelos intérpretes amplia a prática e o autoconhecimento.

Nesse sentido, observa-se como tal processo é horizontal dependendo da co-participação/colaboração e atitude ativa do intérprete. Para tanto, é necessário conhecer os participantes que realizam a prática, sua história, sua cultura, além de seus interesses, inseguranças e receios. Essa pedagogia propõe rodas de diálogo constantes para que haja troca de experiências, além de diários de bordos para que o intérprete acompanhe seu desenvolvimento, estimulando a reflexão crítica sobre o que é desenvolvido em sala de ensaio. Os diários de bordo podem conter desenhos e colagens, de modo a tentar traduzir as emoções e sensações.

Antes considerava necessário modificar padrões de respiração, acreditando que indivíduos de modo geral respiravam de maneira falha ou insatisfatória. Também buscava modos de alterar padrões de fala para que se falassem “corretamente” as vogais e consoantes. Noto como antes acreditava que a voz deveria ser alterada e modificada, e perseguia modos aprimorá-la. Atualmente, busco com a pedagogia para a voz desejante valorizar as expressões e ritmos variados de fala dos indivíduos, respeitando suas características originais e

personalidade. Nesse sentido, a herança cultural do indivíduo possui força e beleza por si só. A prática se estabelece como espaço aberto para a troca e o diálogo.

Cada corpo carrega uma história, por isso técnicas precisam ser pormenorizadamente analisadas no contexto individual de cada intérprete. “É pensando criticamente a prática de ontem que se pode melhorar a próxima prática. O próprio discurso teórico, necessário à reflexão crítica, tem de ser de tal modo concreto que quase se confunda com a prática.” (FREIRE, 1996, p. 21).

Portanto, antes de instaurar um procedimento técnico, cabe a reflexão do *como* será apresentado tal procedimento, para que não seja posto de maneira vertical e hierárquica, como se estivesse terraplanando o solo, alisando-o, tornando-o homogêneo esquecendo de suas origens, de suas características naturais, nivelando-as, e eliminando suas diferenças. Perceber esse outro modo de envolver as sonoridades vocais abrangendo diferenças foi para mim como tropeçar, deixando de lado um plano liso, reto e seguro que conhecia, e no qual sempre caminhei, para depois do tropeço compreender as instabilidades do caminho, as características de onde estou caminhando, notando as diferenças do solo, de modo a reestruturar o pensamento em torno de pedagogias vocais, pois quando tropeçamos tornamo-nos atentos ao rumo para onde andamos, notando finalmente o chão em que pisamos.

Sobre esse aspecto, cabe uma breve reflexão sobre o que André Lepecki (2010) afirma sobre uma política do chão. O autor estabelece uma crítica sobre os planos de composição para a dança a partir do chão, a qual se faz pertinente para a pedagogia para a voz desejante. Lepecki (*apud* VALERY, 2009) estabelece ampla crítica ao dizer que a condição primeira para a dança não é o corpo nem o movimento de pernas e dos braços, nem tampouco a música; pelo contrário, a condição para que ela aconteça é a terraplanagem, para que ela possa acontecer sem tropeços e escorregões. O que Lepecki argumenta é o apagamento das individualidades e singularidades, “é como se a topografia da dança já indicasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático, o a-histórico constitutivo da dança” (LEPECKI, 2010, p. 14). O que ele propõe a partir de sua crítica é uma nova relação com o chão, rompendo com o representativo, disciplinante e organizador, possibilitando ao corpo resgatar o movimento intrínseco do indivíduo.

Ainda sobre tropeçar de modo a perceber diferenças, Lepecki reflete sobre a política cinética do tropeço a partir de Frantz Fanon, sob o viés de como sua escrita revela forças hegemônicas e contra-hegemônicas que perpassam as esferas do movimento e do chão. Segundo Lepecki (2010), foi justamente devido a um tropeço ocorrido na cidade francesa de Lyon que Fanon compreendeu que o chão não é unicamente um terreno, mas também representa

atos de fala. Segundo ele, certo dia, caminhando pelas calçadas de Lyon, Fanon, que à época do ocorrido era jovem, médico e burguês, escutou do outro lado da rua uma criança gritando pejorativamente e apontando para ele acerca de sua identidade racial.

As duras palavras proferidas pela criança revelaram para Fanon questões sobre o colonialismo, o racismo e a violência simbólica. Para ele, após o tropeço, ao ficar no chão, perdendo sua verticalidade, passou a mover-se na horizontal, que significa olhar por outra perspectiva e resistir, e a partir daí criar atos de fala, fazendo notar as diferenças reparando nos acidentes do solo, em oposição ao chão aplainado, liso e vertical.

Mover-se na horizontal para perceber: em que chão estamos pisando? Quais são os tropeços que sofremos a cada passo dado e como aprendemos com isso? Lepecki (2010) sugere abraçarmos o horizontal, ou seja, o tropeçar, seja por um momento, quem sabe por longos dias ou ainda por toda uma vida, “para ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se obtêm horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplainado pelas violências idiotas, fazer para si mesmo – com seu corpo se movendo no plano que agencia o desejo – seu chão.” (FANON *apud* LEPECKI, 2010, p. 17).

Nesse sentido, cabe analogamente perceber a aprendizagem da voz por essa imagem horizontal, a que cai e tropeça, a que escorre pelo terreno rugoso, poroso em que intérprete e condução compreendem suas diferenças, potencialidades, fragilidades e possam alimentar a partir disso sua potência, criando novas topografias e forças para que se estabeleçam as práticas.

4.1 PERSPECTIVAS PARA UMA PEDAGOGIA VOCAL: POSSIBILIDADES PARA UMA VOZ DESEJANTE

*Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que
é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o
entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo.
Poesia não é para compreender, mas para incorporar.
Entender é parede; procure ser árvore.
(BARROS, 2010, p. 178)*

A pedagogia para a voz desejante, apresenta em sua abordagem princípios e eixos norteadores, criados como meio de desenvolver uma prática que abarque as individualidades dos intérpretes. O ponto de partida é o despertar do corpo consciente, um processo de

exploração, compreensão sobre todo corpo assim como acionamentos sobre a respiração e de como esta afeta a produção vocal e, por fim, a percepção das sensações. Dessa forma, o despertar do corpo consciente divide-se em duas categorias: o *corpo físico* e o *extracorpóreo*.

O corpo físico abrange a materialidade, e a organização mecânica do corpo envolve as estruturas anatômicas e fisiológicas, o equilíbrio entre músculos e ossos, assim como sua capacidade de resposta entre as habilidades motoras e a coordenação de movimentos. O *extracorporal*, por sua vez, compreende o campo das sensações, é a porosidade entre sentir e receber estímulos e reagir criativamente a eles. A perspectiva extracorpórea adentra o campo psicológico e imagético, possibilitando a autoestimulação e a energização do corpo, ampliando a capacidade de imaginação e a visualização tanto de órgãos quanto de cadeias musculares. Essa perspectiva almeja ampliar a consciência corporal do indivíduo.

A compreensão sobre o corpo consciente nas esferas física e extracorpórea faz-se necessária uma vez que alguns indivíduos não conseguem conectar-se com a fisicalidade do corpo pelo viés muscular ou articular; não há conexão com o próprio corpo. Em outros casos, a coordenação motora é bem construída, mas não é utilizada. “O desejo de movimento não encontra, assim, nenhum meio de expressão.” (BÉZIER, 1992, p. 12). Isso demonstra como cada um possui uma maneira peculiar de organização e percepção sobre o próprio corpo. Esses aspectos demonstram como em alguns casos não são aspectos físicos que estão em desequilíbrio, mas a capacidade de sentir e perceber os elementos do corpo. Tendo isso em vista, a perspectiva extracorpórea permite compreender e apreender o corpo individualmente através de observações sutis e sensoriais, ampliando e ressignificando o entendimento do corpo como um todo.

O entrelaçamento entre as esferas física e extracorpórea possibilita ao intérprete viver um processo pessoal, autoral, iniciado pelo mapeamento físico e sensorial. Ele passa a conhecer a mecânica de seu corpo assim como o funcionamento e o acionamento das cadeias musculares, ampliando sua capacidade psicomotora. Essa imersão promove a consciência corporal, ampliando sobremaneira o seu repertório de movimentos, enquanto a esfera extracorpórea o possibilita relacionar-se com o corpo imageticamente, ludicamente, desfrutando sensações e emoções. Ainda sobre a união das esferas física e extracorpórea, tal entrelaçamento propicia a autonomia e a imersão em si, revelando maior compreensão dos processos de criação.

Em consonância com Manoel de Barros, citado na abertura deste capítulo, julgo necessária a compreensão e a assimilação do mundo pelo viés da sensibilidade, sendo o corpo elemento essencial e primordial. Nesse sentido, há de se estabelecer conexões entre o intérprete e sua sensibilidade, para que ele mapeie o surgimento de tensões físicas e psicológicas a fim de

que elas possam ser diluídas, permitindo que as transformações conquistadas durante a prática sejam incorporadas à sua memória corporal.

Busco mais do que a realização de exercícios e a apreensão de técnicas, almejo a imersão do indivíduo, de modo a possibilitar liberdade para a expressão de seu potencial de fala e movimento, promovendo uma escuta consciente e ativa. Sobre este aspecto, cabe ponderar sobre as diferenças existentes entre ouvir e escutar. É sabido que podemos ouvir parcialmente, descompromissadamente, desatentos e dispersos. O mundo ocidental é uma sinfonia de ruídos, os quais passamos, muitas vezes, a ignorar. Schaffer (2011) define ruídos como sons que interferem no que queremos ouvir.

Os ouvidos são, ao contrário de outros órgãos, expostos e vulneráveis, não podendo ser fechados ou focalizados, como os olhos são capazes de fazer com a visão. Os ouvidos possuem a exuberância de captar todos os sons em todas as direções (SCHAFFER, 2011). Escutar, por sua vez, implica na observação de si mesmo e do outro, assim como do grupo e do contexto no qual se está inserido.

Para ter uma dimensão do desenvolvimento da escuta⁶⁴, os bebês escutam com o corpo todo, “trata-se de uma escuta ecológica, holística, sincrética, sinérgica, uma audição profunda, simbioticamente embebida no elemental da ecologia da natureza” (MOURA e GIANELLA, 2016, p. 11). Durante a infância e a adolescência, há o período de imitação, distinção e discernimento de sons, que passa a ser individual ao mesmo tempo em que há a liderança e o desenvolvimento do ego. Na fase adulta, desenvolve-se a autodisciplina, assim como a observação do contexto e do ambiente. Nessa fase, os processos de escuta vão em direção à aprendizagem e ao crescimento pessoal, quando “assumimos o compromisso de desenvolvimento da nossa escuta como uma prática de compaixão; incrementamos nossa capacidade como escutadores para compreensão e responsividade nas inter-relações” (MOURA e GIANELLA, 2016, p. 11). Portanto, uma escuta consciente e ativa inclui, além das atribuições de significados verbais e/ou não verbais, silêncios e tempo para processar o que acontece. Essa “é uma modalidade de observação atenta de cada elemento incluído na relação (si mesmo, o outro, o contexto, o particular e a forma), incluindo explicitamente a reflexividade como parte do processo (SCLAVI *apud* MOURA e GIANELLA, 2016).

Isto posto, com a escuta consciente e ativa desenvolve-se a prática para além das fronteiras da participação. Provoca-se, nesse sentido, o estado de *testemunhar* o desenvolvimento dos exercícios propostos, extrapolando a razão primeira, que é cerceada pelo

⁶⁴ Ver *A arte de escutar: nuances de um campo de práticas e de conhecimento* (MOURA e GIANELLA, 2016).

par consciência/razão. Ao mergulhar na prática, almeja-se o afastamento de uma neutralidade liderada pelo controle e pela razão. Atestando o valor e a potência da experiência, o indivíduo se percebe fazendo, e aqui o ato de perceber é corroborar o visto, atestando seu valor enquanto experiência, pois “a testemunha nunca é neutra ou imparcial. Ela tem responsabilidade de fazer ver aquilo que teve o privilégio de ver, sentir ou pensar. Ela se torna um criador. De sujeito que percebe (ver), torna-se sujeito criador (fazer ver).” (LAPOUJADE, 2017, p. 24).

Faz-se oportuno destacar a diferenciação entre *ver* e *fazer ver*, uma vez que ambos os conceitos estão inseridos no contexto da prática em sala de ensaio. O *ver* tende a se inclinar para uma forma descompromissada, talvez até mesmo ligeira, ou pueril, não reparando nos detalhes e nas nuances do processo ao qual está sendo exposto. Já o *fazer ver* possui aspectos que dinamizam e concretizam o que está sendo posto, torna mais real e potente por meio de sutilezas e pequenos acontecimentos. Como bem disse Saramago (1995, n.p.): “Se podes olhar, vê, se podes ver, repara.” Reparar é testemunhar, em si, um ato criador. Faz do indivíduo autor da prática estabelecida, transcendendo o entendimento racional. O ato de testemunhar faz parte da aprendizagem, pois muito pode ser absorvido em um aprendizado não verbal, seja pela maneira como o outro aborda o que está sendo exposto, seja pelas estratégias de respostas, promovendo diferentes maneiras de pensar, expressar e agir.

Busco instalar um estado de aprendizagem ativo. Utilizando metaforicamente a poesia de Barros (2009, p. 158) da abertura deste tópico, “entender é parede, procure ser árvore”, proponho aqui uma breve reflexão sobre o que vem a ser parede e árvore. A parede é fixa, estéril, gélida por formação, permanece eternamente rígida e imutável. Implacável, delimita espaços, dividindo-os e encerrando-os. As paredes não provocam outras formas de percepção, a não ser o que está fixado. Em contrapartida, o conhecimento, a experiência, assim como a criação, devem caminhar na contramão do encarceramento, sendo seu extremo oposto. A imagem criada por Barros (2009, p. 158) ao afirmar “procure ser árvore” ilustra *como* podemos assimilar, compreender, aprender e *reparar*. Ampliando a metáfora e indo mais adiante: as árvores possuem a exuberância dos seres vivos e, ao contrário das paredes, evoluem, crescem e morrem, além de se multiplicarem. São possuidoras de frondosas copas, geram flores e frutos, comestíveis ou não, e são dotadas de profundas raízes, sempre a crescer, espalhando-se e tomando a terra, que é sua por natureza. Analogamente pretendo a prática, visando o desabrochar do indivíduo, ampliando e florescendo sua percepção.

Portanto, faz-se necessário refletir sobre os meios de como despertar o intérprete, possibilitando a este desenvolver-se integralmente.

Analogamente a Manoel de Barros, indago acerca da prática: então, como ser árvore? Uma possível solução está na redução, que, segundo Lapoujade (2017), instaura um plano que viabilize a percepção de variadas entidades, agindo sobre a percepção e efetuando uma conversão do olhar. “Trata-se de fazer ver, de tornar perceptíveis novas classes de seres, até os que são invisíveis” (LAPOUJADE, 2017, p. 33), expurgando toda espécie de preconceitos, e prejulgamentos, viabilizando a vivência por meio da experiência, reduzindo também “ilusões que bloqueiam essa renovação da percepção. A redução é, primeiramente, uma operação de limpeza. É preciso purificar o campo da experiência de tudo aquilo que impede de ver.” (LAPOUJADE, 2017, p. 47).

Desse modo, cabe despertar o intérprete para os acontecimentos que permeiam a sala de ensaio, fazendo notar as pequenas conquistas atingidas durante o processo de ensino e aprendizagem — *fazer ver* —, fortalecendo sua consciência no momento em que as ações estão sendo desenvolvidas, afastando-o de ilusões e ideais sobre seu próprio desempenho.

A pedagogia para uma voz desejanete estimula a sensibilidade levando o intérprete a experimentar seu corpo físico e extracorpóreo em seu tempo, descobrindo suas potencialidades, desenvolvendo e aceitando suas fragilidades. Esses aspectos restabelecem o elo entre coordenação motora e motricidade, assim como apontam caminhos para que o intérprete desenvolva sua trajetória e que passe a desenvolver a prática com confiança, autonomia e segurança. O intérprete é encorajado, provocado e estimulado para desenvolver sua percepção através da experiência do corpo.

No momento em que o ator começa a trabalhar sua arte, ele deve pensar sobretudo com seu corpo, com suas ações. Se concebermos o ator como um "fazedor de ações" (sem querer aqui definir o que é ser "ator"), então ele deve antes de mais nada saber fazer ações, dominar esse fazer a ponto de desenvolver uma maneira particular, profissional, de pensar, o pensar-em-ação, ou o pensar-em-movimento. (BURNIER, 2001, p. 88)

O pensar-em-ação ou em movimento revela aqui a importância dada ao fazer e ao experimentar. É apreender pela prática, pela experiência, pela tentativa, pois é através da ação que novas formas de assimilação ocorrem, auxiliando o indivíduo a ampliar sua maneira de pensar.

Acredito serem essenciais a abertura para a experiência individual, a dissociação da expectativa que previamente rege nossas ações e a compreensão de que possuímos modos únicos de assimilação. Ou seja, cada indivíduo observa, apreende e absorve partes diversas do

que está sendo exposto. Cada etapa do processo é completamente diferente para cada um. Assim, faz-se necessário reconhecer as diferenças de assimilação, potencializando-as.

Valorizar momentos de trocas entre os intérpretes durante a prática, propor momentos de observação sobre como o outro organiza e assimila o que aprende pode suscitar novas formas de aprendizado, sendo uma excelente maneira de refletir sobre o próprio processo de aprendizado. Quando o intérprete testemunha o desenvolvimento do outro é inspirado e motivado a progredir também, a prática torna-se mais acessível e tangível, desenvolvendo a capacidade cognitiva do intérprete. Aprender a aprender. “Testemunhar a abertura aos outros, a disponibilidade curiosa à vida, a seus desafios, são saberes necessários à prática educativa”. (FREIRE, 1996, p. 50)

Por exemplo: fazer notar que durante um improviso existem instantes privilegiados, que tomam o corpo, um impulso criador, em que a intuição e a liberdade criativa manifestam-se e transformam ações e movimentos e que justamente esses breves acontecimentos transformam as práticas e trazem a beleza para o improviso. Além de aprender a observar, o intérprete deve ser generoso consigo, pois “a generosidade determina a disponibilidade, que acarreta uma abertura e entrega. Essa abertura e entrega são como canais de comunicação que tendem a fazer fluir informações que navegam entre o corpo e a pessoa” (BURNIER, 2001, p. 86).

Ao desenvolver sua confiança e autonomia, o indivíduo amplia seu repertório vocal e de movimentos, passando a investigar-se longe de sua zona de conforto. Quando está confiante, a censura e a autocrítica diminuem. Além disso, observo que a confiança favorece a resiliência, potencializando a superação de desafios. Nesse sentido, o intérprete é responsável por seu caminho e por suas escolhas. Ele passa paulatinamente a colecionar exercícios os quais experienciou e testemunhou e que melhor se enquadram em seus propósitos, podendo utilizá-los em outro momento e contexto.

4.2 A PEDAGOGIA PARA A VOZ DESEJANTE: PRINCIPAIS ASPECTOS E OS TRÊS PILARES FUNDAMENTAIS

Figura 8 – Atores da Universidade Livre realizando improviso vocal



Fonte: elaborado pela autora (Teatro Vila Velha, outubro 2019)

Apresento neste tópico os aspectos gerais que compõem a pedagogia para a voz desejante sendo estas perspectivas, modos de olhar para a prática. Os aspectos são responsáveis pela formulação inicial e pela orientação de como a prática deve ser desenvolvida, enfatizam critérios para seu desenvolvimento. Assim como apresento também os pilares da pedagogia para a voz desejante, sendo estes uma metáfora, uma vez que os pilares são colunas que dão sustentação, servem de suporte vertical a uma estrutura ou construção. Esta pedagogia tem três pilares, a fundação essencial, que suporta e sustenta todo o desenvolvimento dela. Eles são a chave fundamental de todo o trabalho. Juntos, formam as bases primordiais, que organizam e revelam como a prática é estruturada e conseqüentemente como será realizada pelo intérprete.

Dito isso, os aspectos da pedagogia para a voz desejante são: a *comunicação*, a *relação da aprendizagem com a vida* e a *reflexão crítica*. A *comunicação* é fundamental em qualquer contexto de aprendizagem em que se trabalhe em grupo. Aqui, é desenvolvida de modo

horizontal, pois condução e intérprete compartilham as experiências adquiridas, por meio do diálogo, que implica os atos de ouvir e falar. A comunicação também pode ser feita por meio de desenhos, pinturas ou colagens. É compartilhando as diferenças do que é testemunhado que se amplia a consciência do olhar/escutar. Desenvolvem-se *feedbacks* construtivos de ambos os lados, fortalecendo e encorajando o crescimento contínuo tanto de quem ensina quanto de quem aprende. A comunicação como via de mão dupla desenvolve a escuta, promovendo o respeito acerca das diferenças, contribuindo para a criação de um espaço de aprendizagem colaborativo e inclusivo. Além disso, uma comunicação horizontalizada aprofunda discussões desenvolvidas pelo coletivo, ampliando o senso crítico, ademais, a comunicação consolida laços afetivos entre condução e intérprete o que fortalece a confiança e a motivação para ambas as partes.

A *relação da aprendizagem com a vida* reconhece que a prática não é hierarquicamente estabelecida, quem aprende possui expertise e sabedoria própria, como Paulo Freire (1996) afirma, ensinar não é transferir conhecimento, pelo contrário ensinar exige segundo ele, respeito aos educandos. Nesse sentido, a prática pode ultrapassar as paredes da sala de ensaio ao incluir experiências pessoais, contexto social, valorizando a expertise do intérprete, reforçando a sensação de pertencimento e de autonomia.

Já a *reflexão crítica* revela como a prática é recebida e realizada pelo intérprete, tornando-o consciente de seu processo de aprendizagem, estimula o questionamento, a curiosidade e consequentemente amplia a capacidade do intérprete de analisar o que foi experimentado, de modo a compreender o que acontece em seu corpo em cada etapa do processo, afastando-se por fim de uma passividade na aprendizagem. Por meio da reflexão crítica, o intérprete reconhece suas habilidades e potencialidades.

Após abordar os principais aspectos, delinheio os *três pilares* para a pedagogia para a voz desejante: *visualização temática, sensibilização corpóreo vocal e voz-dança*. É por meio dessas três bases que o trabalho se organiza e se estrutura, elas são os eixos organizacionais nos quais são estabelecidas as estratégias e planos de ação para a abordagem. Também são os eixos operacionais nos quais são estabelecidos os princípios para a realização da prática.

Os pilares promovem a sustentação, possibilitando que a prática se desenvolva. Cabe destacar que esses três eixos são caminhos, apontam para trajetórias criativas para que a prática se instaure, mas podem ser alterados, não havendo hierarquização ou sistematização a seguir. A escolha e a organização, assim como o encadeamento dos três pilares, dependem das necessidades do intérprete ou do grupo, de modo a abarcar/acolher suas especificidades. Para isso, o olhar atento de quem conduz a prática é fundamental, pois é através de uma condução generosa e flexível que o trabalho acontece.

É interessante destacar que tal pedagogia anseia por troca e participação do intérprete, ou seja, necessita de entrosamento e de confiança mútua entre as partes, possibilitando que a cada etapa e desenvolvimento da prática ela se transforme, e se amplie.

Diante disso, acredito que a prática deva se iniciar a partir da estruturação de um espaço favorável, livre para a experimentação do intérprete sobre seu corpo. Sendo essa uma prática que envolve a sensibilidade do intérprete, cabe perguntar: como o sensível atravessa a voz e se transforma em criação, em ação, em movimento? Como promover a autonomia do intérprete? Observo que, para a sensibilidade se transformar em criação, o intérprete precisa *reconhecer* aquilo que sente e ser capaz de direcionar a sensibilidade para a ação. Dessa forma, ele passa a equilibrar suas emoções, ganhando consciência e afirmando sua autonomia. A partir da reflexão dessas perguntas, iniciei a investigação sobre a percepção e a sensibilidade, afirmando a personalidade e a identidade de cada indivíduo, pois acredito que é através do mergulho em si que a voz se expande e ocupa o espaço. Os três pilares foram desenvolvidos de modo a contribuir para a expansão da percepção. Acredito que não basta proporcionar uma pedagogia na qual o intérprete *sinta*, é preciso que ele saiba o que *fazer* com o que se sente.

Cabe a condução da prática vocal, uma refinada leitura sobre o corpo dos intérpretes, para adaptar exercícios quando necessário. Com cada grupo, mudam-se as formas e/ou estratégias de aplicação para a prática. Uma vez que não existe uma fórmula fixa, “a ideia é que se o sujeito for ‘fiscado’ pela indicação ou abertura de um caminho, ou atalho, seguirá seu próprio risco e impulso” (RANGEL, 2019, p. 81). O impulso pode ser visto aqui como a permissão para entregar-se à prática.

Acredito que a interpretação dos exercícios propostos durante a prática já faz parte do aprendizado do intérprete, pois este não deve se fixar em “fazer certo”, e sim em se deixar guiar por sua intuição ao que foi sugerido, desenvolvendo a confiança em si. Com essa atitude, o intérprete desenvolve e afirma sua autonomia e sua coragem, sem necessariamente esperar executar comandos ou esperar vir exteriormente seu desenvolvimento vocal. Noto que tal abordagem promove uma atitude reflexiva, fortalecendo o senso crítico ampliando a imaginação criativa.

Existe um risco inerente ao fazer artístico. Paulo Freire (1996) afirma que ensinar exige risco, aceitação do novo e rejeição a qualquer forma de discriminação. O risco se dá devido à inerente exposição, ao perigo de caminhar rumo ao desconhecido. Para que haja liberação da voz, deve haver generosidade e abertura para o erro, para o tropeço, para o fracasso, além da compreensão de que é experimentando durante a prática, esperando ser “fiscado” pelo processo, que se instaura o mergulho em uma viagem interior por todo o corpo, mapeando-o

detalhadamente, valorizando e incorporando os processos criativos e reflexivos desenvolvidos enquanto a prática está acontecendo.

Além disso, a prática propicia o aprofundamento sensório e motor do indivíduo, que deixa de se relacionar com seu corpo de maneira inconsciente para paulatinamente internalizar os efeitos dessa prática de maneira consciente, organizando e acomodando as informações em seu corpo, compreendendo o caminho interno e posteriormente tornando-se capaz de reconhecer padrões de fala assim como de movimento.

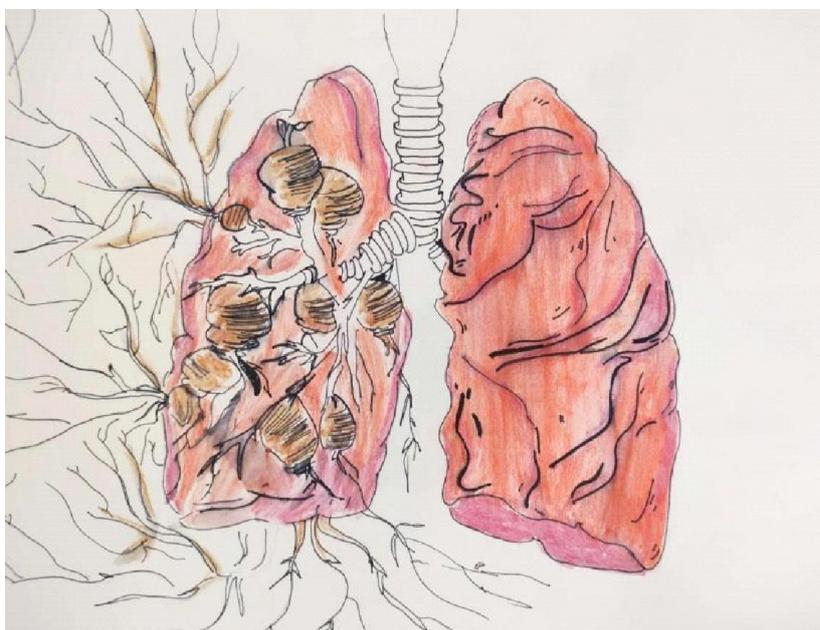
Isto posto, a seguir apresento cada um dos pilares da pedagogia para a voz desejante.

4.2.1 Visualização temática

Nessa etapa, os intérpretes são convidados a adentrar em seu imaginário, assim como em sua sensibilidade. Para isso, são escolhidos grupos musculares ou partes do sistema respiratório, além da estrutura óssea ou órgãos concomitantemente a alguma imagem, que é desenvolvida em forma de narrativa como tema para a visualização. A descrição pormenorizada de como são feitos os exercícios de visualização temática pode ser conferida no item 5.2 desta pesquisa.

A estratégia de separar a visualização por grupos/temas mostrou-se eficaz no sentido de focar a imaginação criadora do intérprete, dando a este tempo e aprofundamento em suas sensações, oportunizando-o visualizar possibilidades de soltura muscular, investigando o corpo internamente, dispondo o uso expressivo de sentimentos, desejos e pensamentos. Com isso, renova-se a relação com o próprio corpo, criando e estabelecendo conexões entre inconsciente e consciente, descortinando o desconhecido sentido pela via do movimento corporal-vocal. Compartilho abaixo a visualização que utilizo para a respiração que denominei de respiração-bulbo.

Figura 9 – Respiração bulbo



Fonte: elaborado pela autora

Com a visualização, almeja-se concentração, escuta ativa, participação, presença, disponibilidade e atitude de respeito consigo e com o outro. Acima de tudo, aspira-se à auto permissão para mergulhar/mergulhar-se nas sugestões advindas da prática, sejam individuais ou coletivas, de maneira a promover a autopercepção.

Ademais, o pilar da visualização temática se apoia na sensibilidade e na imaginação individual, acionando-as para que sejam protagonistas da ação. Para tanto, a condução da prática descreve narrativas, sugerindo o caminho o qual os olhos internos irão percorrer, criando imagens mentais que possibilitem a imersão para a sensação interna do corpo. Essa condução pode ser dita de forma lenta e pausada, para que a narrativa seja formada pela imaginação do intérprete. Ao visualizar o corpo por dentro, o intérprete diminui o ritmo sobre a respiração, equilibra suas energias corporais, potencializa a consciência sobre si e a conexão com seu corpo, o que promove relaxamento como um todo, potencializando a autopercepção.

Cabe destacar que quanto maior o número de detalhes durante a visualização, maiores serão as sensações e minúcias cativadas no imaginário do intérprete, o que o conduzirá a uma profunda conexão com o interior de seu corpo. O método de visualização é amplamente utilizado nas terapias somáticas, como o Body Mind Centering (BMC), pois intensifica a

sensação que “seria o próprio estímulo mecânico dos receptores sensórios do organismo” (COHEN *apud* PIZARRO, 2018, p. 269). Sobre a visualização destaco que:

[...] é uma jornada experimental contínua pelo território vivo e mutável do corpo. O explorador é a mente – nossos pensamentos, sentimentos, energia, alma e espírito. Nessa jornada, somos conduzidos a uma compreensão de como a mente é expressa pelo corpo em movimento. (COHEN *apud* PIZARRO, 2018, p. 269)

4.2.2 Sensibilização corpóreo-vocal

Sensibilidade é a capacidade de receber impressões por meio dos sentidos, é nossa primeira reação a algum estímulo, podendo ser interno ou externo ao corpo. Ela fortalece e ampara a percepção do intérprete, sendo fundamental para o desenvolvimento, organização e soltura da voz.

Nessa etapa, o toque é o protagonista da ação. Busca-se aqui o despertar do corpo, ao dilatar e incrementar a propriocepção do intérprete concomitantemente à sua respiração. Para isso, podem ser utilizados sons de vogais ou consoantes, e ainda balbucios, grunhidos ou sussurros. Os intérpretes são estimulados a perceber como o toque os afeta, traçando o caminho mentalmente, o que acarreta, por sua vez, o direcionamento da atenção, promovendo foco, dilatação e estimulação da reação aos estímulos.

Para a *sensibilização corpóreo-vocal*, é ideal que a respiração seja constante e profunda, de modo a contribuir na maneira como o toque auxiliará na soltura de tensões. Abrangem-se aqui as relações entre o toque, a voz e o movimento, sendo esse o processo de integração entre os aspectos físico, psicológico e emocional. Observo que o toque desperta e potencializa o afeto, revela emoções diversas e profundas e fortalece a capacidade do sentir, reconhecendo as sensações das ressonâncias, das musculaturas específicas e da respiração.

Tal abordagem mostrou-se essencial para a apreensão da prática vocal, uma vez que o intérprete passa a organizar sua percepção no corpo, atravessando o plano inconsciente e primeiro da sensação. O foco da investigação está em apreender como o estímulo é acionado, e nesse sentido o toque revelou-se uma poderosa ferramenta, pois “à medida que você refina o local de iniciação, o movimento se torna mais articulado e diferenciado. De certo modo, trata-se realmente de uma questão da mente e de onde ela está focada (consciente ou inconscientemente).” (COHEN *apud* PIZARRO, 2018, p. 273).

Nessa etapa, o intérprete além de investigar o corpo do outro, examinando o surgimento do impulso para a vocalização em diferentes partes do corpo, explora movimentos intuitivos sem preocupar-se com a finalidade de tais ações. É, portanto, incentivado a ceder a impulsos.

A condução pode auxiliar o intérprete através de narrativas, sugerindo partes específicas do corpo. No entanto, aqui entende-se por narrativa o auxílio promovido pela condução da prática, no sentido de despertar a atenção do intérprete para partes pouco percebidas e para ações motoras automáticas (como engolir saliva, piscar etc), reparando ainda no posicionamento da língua relaxada no interior da boca, no encaixe dos dentes na mandíbula e no peso dos globos oculares. Quando se leva atenção para partes pouco percebidas do corpo conscientemente o processo de propriocepção torna-se ainda mais potente. Nosso corpo se move como nossa mente se move.

4.2.3 Voz-dança

Figura 10 – Intérpretes da Universidade Livre em improviso



Fonte: elaborado pela autora (agosto 2019)

Denominado *voz-dança*, este pilar da pedagogia consiste no desdobramento para uma voz que dança. As investigações e imbricamentos com a dança iniciaram-se quando eu ainda era bailarina na Cia de dança Anti Status Quo, mas que se estruturaram enquanto base para a minha pesquisa de doutorado quando ingressei no grupo de pesquisa Corpolumen, conforme descrito na seção 1.3 desta pesquisa.

Conforme descrito anteriormente, a partir dos improvisos, jogos e experimentações, notei como a dança viabiliza possibilidades de criação, e a partir disso estruturei exercícios, jogos e improvisações com a intenção de promover e ampliar a criatividade do intérprete com base nas técnicas de Contato Improvisação e da dança contemporânea, conforme pode ser percebido na descrição dos exercícios desta pesquisa no item 5.4.

A dança em contato favorece a propriocepção dos intérpretes, por meio do toque, e fortalece um sentido interno ao intérprete, estimulando uma noção global do seu corpo e do espaço. A dança promove um estado de entrega e escuta que se mostrou fundamental para o desenvolvimento da pedagogia para a voz desejante, pois, conforme os movimentos acontecem, a respiração altera-se natural e espontaneamente, alocando-se no corpo do intérprete de variadas formas e em diversos ritmos. Da mesma maneira, a ressonância e a projeção vocal podem ser percebidas a partir das várias posições que vão se formando enquanto os intérpretes dançam, ampliando a experiência. Tal fato aponta para o desenvolvimento da técnica por um meio orgânico, intuitivo e prazeroso; o intérprete desenvolve a coordenação motora, desbloqueia-se sem racionalizar seu processo.

Cabe destacar que, desenvolver *voz-dança* demanda tempo, tanto ao intérprete que precisa perceber seus movimentos, desenvolver seu alongamento, força, resistência e sua ressonância, projeção e dicção, assim como também para a condução da prática, que necessita notar o ritmo e entrega do grupo e ainda seus padrões de movimento, de modo a auxiliar nas improvisações, criando jogos que viabilizem a soltura.

A *voz-dança* pode se desenvolver e chegar à Voice Jam Session (ver item 1.4), sendo quase como a culminância do processo. Destaco que para a voice jam session, faz-se necessário desenvolver a sensibilidade e um repertório prévio de voz e movimento.

Tendo isto em vista, os intérpretes são incentivados inicialmente a moverem-se a partir do interior do corpo, visualizando e conectando-se aos órgãos. A partir dessa conexão, o encadeamento de movimentos se inicia, podendo ser individual ou em contato. Dessa maneira, são sugeridos deslocamentos, que podem ser iniciados pelo chão, através de rolamentos, seguidos de movimentos livres e intuitivos ao corpo. Tais movimentos buscam despertar e ativar o corpo, promovem um estado de atenção global sobre o mesmo, a pele fica aquecida, o

que potencializa a sensação sobre o corpo como um todo, facilitando a descoberta de novos sons e movimentos.

É interessante destacar que, por se tratar de voz em movimento, cria uma união profunda com o prazer, pois o calor entre os corpos promove relaxamento e bem estar e aguça intuição e atenção. Mesmo o intérprete estando entregue às suas sensações, continua atento ao que está acontecendo ao seu redor enquanto se move. A todo momento precisa reagir aos estímulos vindos do outro, que sugere posturas e sons, em uma constante troca de motivação.

Cabe destacar que a investigação de movimentos se inicia a partir de certos padrões de locomoção naturais do intérprete, ou seja, aquilo que o intérprete sabe e consegue fazer com seu corpo. Em um primeiro momento, a investigação em dupla se dá apenas no deslocamento de peso, um projetando o peso das costas sobre o outro, de modo a compreenderem fisicamente a troca de peso, e como o movimento pode ser desenvolvido a partir disso. Em seguida, o intérprete experimenta a leve fricção da pele por meio dos braços e pernas e, conforme adquire confiança, passa a aventurar-se em outros movimentos. Estes passam a ser naturalmente selecionados em improvisos, ampliando o repertório de movimentos. Posteriormente esses movimentos tornam-se mais vigorosos, o intérprete adquire confiança em si e passa a explorar cada vez mais seu potencial.

Cada indivíduo possui uma maneira intuitiva de mover-se, e isso pode ser revelado ao longo das improvisações, através das escolhas das partes do corpo que iniciam o movimento, a dinâmica ao qual o movimento é desenvolvido e assim por diante. O mesmo acontece com o ritmo: existe um ritmo para cada indivíduo que expressa e reverbera sua personalidade e seu estado emocional. Ao improvisar com diferentes corpos ao longo das práticas, o intérprete passa a perceber as energias que emanam desses corpos, podendo sintonizar-se com energias diferentes. Despertar tal consciência possibilita ao intérprete expandir seu repertório, tornando-o mais criativo e confiante.

Observo que geralmente indivíduos introvertidos, tímidos e retraídos tendem a mover-se lenta e pausadamente e a observar o espaço com cautela. Geralmente escolhem um espaço para ocupar, delimitando seu espaço seus movimentos tendem a ser menores, assim como suas vozes tendem a ter menor projeção nas improvisações iniciais.

Os indivíduos que são mais enérgicos e comunicativos tendem a mover-se com mais tônus muscular, agilidade e velocidade. Sua voz tende a projetar-se na sala. Parecem explorar a intensidade dessa voz com mais facilidade em um primeiro momento. Unir ambas as personalidades mostrou-se uma excelente forma de aprendizado, pois ao improvisarem juntos, ambas as personalidades se favorecem a partir da troca de suas diferenças. É interessante

ressaltar que essa análise aponta para padrões e tendências de movimentos, e que através da autopercepção faz-se possível transformar tais parâmetros, o que é altamente aconselhável. Vale evidenciar que de modo algum busco aqui generalizar padrões de comportamento ou personalidades, analiso a desenvoltura de intérpretes com os quais desenvolvi improvisações e de quem pude observar o comportamento.

Em *voz-dança*, as experimentações com a ressonância podem ser percebidas em todo o corpo, uma vez que a movimentação global do corpo fortalece e engrandece a sensibilidade. A projeção inicia-se com balbucios, ou escalas musicais, e conforme o intérprete adquire confiança, passa a explorar cantilenas e vocalizes que surgem de improviso e que passam com o tempo a integrar seu imaginário e repertório criativo. Ou seja, se em um primeiro momento tanto movimento quanto som surgem de forma desprentensiva e intuitiva, com a estruturação da prática o intérprete desenvolve um repertório próprio de movimentos, sons e ritmos.

Dessa forma, o intérprete experimenta as áreas de ressonância e projeção por meio da dança, observando a influência direta sobre a voz e a voz sobre a dança. Ao entrelaçar dança e voz, é possível se perceber como um todo: ora a voz guia e propõe movimento, ora é conduzida e guiada por ele. Desenvolve-se assim uma leitura sobre o corpo enquanto a *voz-dança* está sendo realizada, notando os impulsos oriundos do interior do corpo e exteriormente. Observo nesse sentido, o desenvolvimento da autonomia do intérprete ampliando sobremaneira seu repertório físico-vocal, uma vez que investiga e explora sua capacidade motora, refinando sua habilidade de ação e resposta aos impulsos emocionais que o conduzem ao som e ao movimento.

4.3 DIÁRIOS DE BORDO E AS EXPERIMENTAÇÕES E ENTRELAÇAMENTOS COM AS IMAGENS VISUAIS

Figura 11 – Atrizes pintando



Fonte: elaborado pela autora (Teatro Vila Velha, 6 de agosto de 2022)

Dando prosseguimento às estruturas da pedagogia para a voz desejante, aqui configuram-se as experimentações visuais, “plásticas”, visando analisar a importância da frequência, e a rotina dos relatos registrados nos diários de bordo durante as práticas vocais. Pode-se, nesse sentido, fazer uma analogia com os cadernos de artistas ou livros de artistas, importantes ferramentas de autoconhecimento, comumente utilizados nas artes visuais. Neles são descritos não só o processo de criação, como também sensações e criações inéditas. Em alguns casos, os cadernos se tornam a própria obra de arte.

Nas artes visuais, o livro-arte manifesta o desejo dos artistas em transcender os limites e as linguagens da arte, questionando os espaços expositivos como museus e galerias e o valor atribuído ao que é considerado arte. Em um processo pedagógico, os cadernos, com suas imagens, excedem e transbordam a experiência do processo de ensino e aprendizagem, no qual

desenhos, rabiscos e colagens ultrapassam a linguagem racionalizante sobre o que é sentido, criando assim outra forma de apreender e por conseguinte de expressar, ampliando a comunicação. Registrar as sensações ocorridas durante a prática de modo sistemático mostrou-se como uma poderosa ferramenta de auxílio para traduzir o sensório dos intérpretes.

Figura 12 – A voz é o corpo da alma



Fonte: elaborado pela autora

Ao longo deste trabalho, as imagens que proponho com meus desenhos, assim como os desenhos dos intérpretes, figuram como mapas para sensações, são ferramentas que disponho ao longo do trabalho de modo a dar forma e visibilidade para as sensações e emoções que ocorrem durante a prática vocal. Ao desenvolver as imagens, os intérpretes são incentivados a pensar e refletir sobre seu processo emocional e suas relações com a prática, notando sua

constante evolução. Nesse sentido, percepções geradas pela voz podem ser visualmente analisadas.

As imagens figuram como possibilidades de tradução, de modo a aproximar e ampliar metaforicamente e imagetivamente os modos como a voz se revela⁶⁵. Ao desenvolver um desenho ou uma colagem, o intérprete expressa suas descobertas de formas variadas, exprimindo a experiência adquirida pela prática não apenas de modo racional, por meio de palavras, mas envolvendo-se subjetivamente, expressando-se através de cores, texturas e formas, por exemplo. Ou seja, se em um primeiro momento a experiência não é vista com evidência, com as imagens, as descobertas passam a ser percebidas, o que conseqüentemente leva à reflexão sobre o que foi vivido.

Nesse sentido, *A voz é o corpo da alma* (figura 12), simboliza o momento em que a voz se manifesta com tamanha maestria que faz o coração saltar pela boca, rubro, pulsando multiplicidades e devires, aprofundado pela singeleza das cores. Desse encontro brotam flores, que insistem em crescer e florescer. As sementes dessas flores provêm do pulmão, o pulmão-bulbo, por meio destes germinam e ramificam suas raízes, tecendo uma rede por todo o corpo, assim sinto a minha voz projetar-se no espaço. A dificuldade em expressar a experiência muitas vezes leva ao seu esquecimento, por isso aponto para a necessidade de um mapeamento das sensações.

Tendo notado ao longo das aulas que em alguns casos parecia faltar palavras aos intérpretes ao adentrarem rumo ao desconhecido de suas emoções ou que havia dificuldade em organizar os pensamentos e traduzir o que haviam sentido e experienciado passei a disponibilizar diversos materiais, como lápis de cor, giz de cera e tinta, para que fossem realizadas experimentações visuais ao longo das práticas. Em seguida as imagens criadas eram compartilhadas com o grupo, podendo posteriormente haver comentários acerca das produções ou apenas fruição visual silenciosa. Observo como tal prática instaurada diariamente promove novos modos de tornar a sensibilidade protagonista da prática, intensificando o desenvolvimento vocal individual de cada intérprete.

⁶⁵ A utilização de imagens como mapas de sensações é um meio que utilizo desde o tempo da graduação, mas que se tornou evidente como metodologia quando ingressei no Laboratório de Criação, no PPGAC da UFBA, orientado por Ciane Fernandes em 2019. Por meio da pesquisa-somática-performativa, cada pesquisador desenvolve a escrita que emerge da/com a prática: “Ao longo de cada semestre, e em cada encontro, decidimos a maneira mais adequada de proceder e, a partir daí, organizamos um cronograma aberto e dinâmico. Pouco a pouco, ao longo do processo, cada pesquisa-performance cria uma Imagem Somática, dinâmica e integradora, que organiza seus elementos e procedimentos de forma interrelacional e coerente, sobrepondo método e conteúdo, escritor e escritura, observador e observado, pesquisador e pesquisa.” (FERNANDES, 2012, p. 5) Desse modo, o registro somático que pode ser desenvolvido criativamente através de desenhos, fotos, vídeos, diagramas, mapas, etc. se faz parte integrante e indissociável do processo de pesquisa, revelando e refletindo o foco interno do *performer* (FERNANDES, 2012).

Compreendo que a realização criativa através da visualidade possibilita outras formas de tradução do que se está experienciando. Isso possibilita transpor de variadas formas o pensamento, as emoções e as sensações, que por sua vez conduzem, viabilizam e mapeiam a expressão entre interior e exterior. Tal mapeamento viabiliza a soltura e a liberdade criativa, libertando o intérprete do que o impede, potencializando sobremaneira sua relação com a voz.

A prática vocal pode ser um desafio por vezes intimidador — por exemplo quando o intérprete projeta a voz no espaço —, pois evidencia a personalidade do indivíduo, colocando-o em evidência. Nesse sentido, observo como para alguns a prática vocal pode suscitar o medo da incapacidade de perpassar determinados exercícios ou improvisos vocais ou ainda revelar que aprender algo novo pode parecer distante e desanimador.

Em outros casos, aprender é um processo doloroso, árduo, e por vezes parece ser mais fácil nunca ter tentado. Há quem evite aprender coisas novas, quem não aceite ou não queira ser desafiado. Há ainda quem prefira manter-se seguro em suas limitações e, por fim, quem espere por novos desafios e que se sinta motivado com a possibilidade de descobrir algo novo. Noto como a rotina de criação de imagens no diário de bordo possibilita ao intérprete visualizar suas experiências internas, representar o que às vezes não consegue traduzir em palavras, favorecendo sua compreensão emocional e autoexpressão, seja na seleção das cores, das formas ou das texturas para a criação da imagem. Esse processo é como um portal para a sensibilidade, e revela outras maneiras de escrita.

Os diários de bordo favorecem a transformação emocional, revelando através das imagens espaços para liberar tensões, explorar suas motivações, frustrações, angústias, vitórias e desejos. Esses aspectos se mostraram excelentes formas de auxiliar a prática vocal. Sem qualquer exigência de resultados ou comprovações, essas experimentações visuais revelam o estado interior do intérprete, passam a ser as trilhas para acessar o desconhecido. Segundo Sônia Rangel (2019, p. 75), “para os artistas a distância entre conhecido e desconhecido pode se transformar em provocação poética, em pergunta, insólito estranhamento, dúvida, configuração criativa potencial, transgressão não tão permitida ao pensamento da ciência”. Noto como as imagens recolocam e afirmam a função do imaginário, “como um campo produtor de conhecimento, como função de reintegração, prospecção, mediação...” (RANGEL, 2019, p. 98). A voz passa a ser também uma imagem, ela passa a ser vista, adquire formas, cores, texturas e se apresenta aos olhos dos intérpretes, deixando de ser desconhecida ou abstrata.

Na imagem abaixo (figura 13), compartilho uma colagem realizada por uma atriz durante a oficina de Voz e Interpretação realizada de modo online em fevereiro de 2021 em parceria

com o Teatro Vila Velha. As palavras selecionadas pela atriz revelam seu processo de aprendizado e auto-observação, assim como o anseio em libertar-se do que a impede ou inibe.

Figura 13 – Caderno de Sarah

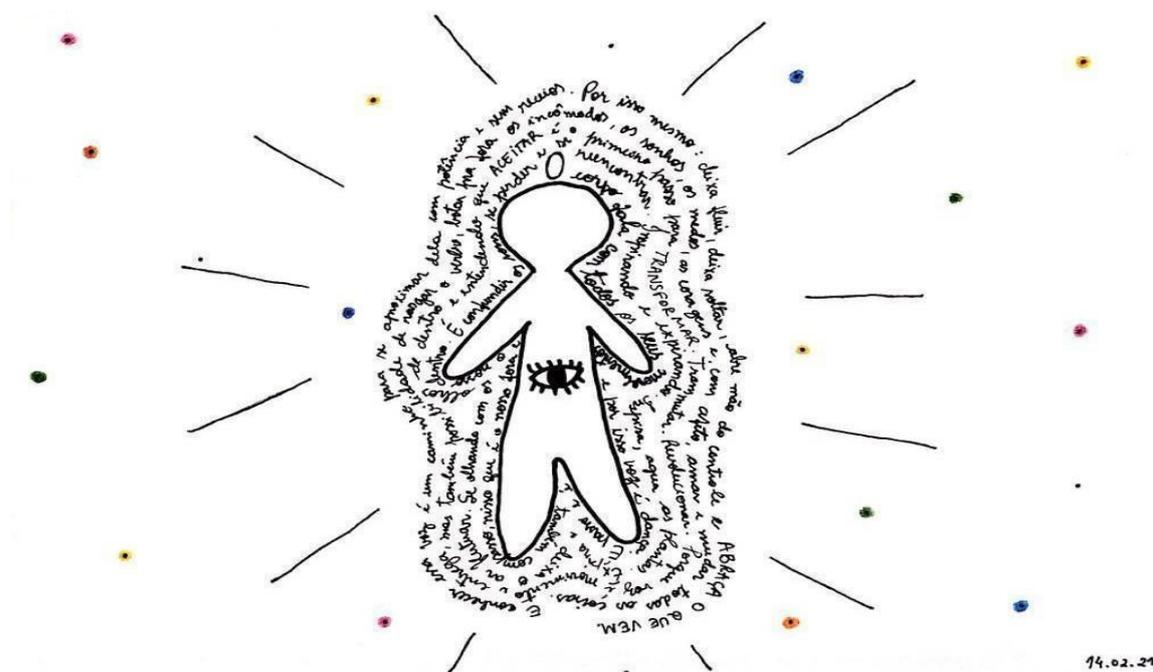


Fonte: Colagem produzida por aluna em oficina realizada em 2021

A dinâmica, assim como as cores da imagem, pode denotar a energia e pulsações que a intérprete despertou em seu processo vocal. “Fuja do medo de si, de sua voz”, escreve ela, em proximidade a bocas desejanças envoltas em sinuosos lábios vermelhos, que parecem se movimentar enquanto falam/gritam. Ao lado, um felino que mostra os dentes, pronto para o ataque, sobre o qual pode-se ler: “ser selvagem” e ainda “fuja do medo de sua voz”. A compreensão de ser selvagem também se aplica à liberdade corporal e vocal que a aluna experienciou durante o processo. Existe na imagem o desejo e a imersão em si mesma. Na colagem, nota-se que ela se expressou com cores e formas variadas, revelando a culminância de suas sensações.

O desenvolvimento de imagens pelos intérpretes tece sua biografia de maneira sensorial enquanto o processo está sendo realizado. A observação e análise póstuma da própria imagem pode revelar sentimentos não percebidos ou desconhecidos para o próprio intérprete. Em sua colagem, a intérprete braveja, demonstrando que em algum momento houve receio ou medo em seu processo, mas que ela passou a enfrentá-lo. Em sua colagem, a atriz buscou, de forma autêntica, outras formas de escritura para seu processo: o tamanho das letras e o design dos traços revelam sua força interior e seu desejo por mudança. É necessário motivação e intensificação do desejo por autotransformação, como pode ser percebido no desenho abaixo, realizado na mesma oficina com o teatro Vila Velha em fevereiro de 2021:

Figura 14 – Desenho de Tainá



Fonte: Desenho produzido por aluna (Salvador, 2021): “O corpo fala com todos os seus movimentos, e por isso a voz é dança. É passo e é também compasso, nisso que é o nosso fora e o nosso dentro. É confundir os sons, de se perder e se reencontrar. Inspirando e expirando. Inspira, água as plantas. Expira e deixa o ar flutuar. Se olhando com os olhos de dentro e entendendo que ACEITAR é o primeiro passo para TRANSFORMAR. Transmutar. Revolucionar. Porque a voz é movimento e entrega, mas também possibilidade de rasgar o verbo, botar pra fora os incômodos, os sonhos, os medos, as coragens e, com afeto, amar e mudar todas as coisas. E conhecer essa voz é um caminho para se aproximar dela com potência e sem receios. Por isso mesmo: deixa fluir, deixa soltar, abre mão do controle e ABRAÇA O QUE VEM.”

O texto de Tainá revela seu desejo por transformação, por expandir sua voz, demonstra seu envolvimento pessoal com a prática. Em seu desenho, é interessante observar como a intérprete representou exercícios e procedimentos da prática, tornando-os visíveis. Seu corpo está olhando com o olho de dentro a transformação em si mesmo. Ela tem dimensão da voz como movimento, que está diretamente relacionada à sua forma de perceber e realizar a respiração, além de ter localizado seu olho de dentro no centro do corpo. É curioso que esse local, que representa um dos *chakras*, é denominado plexo solar, e uma de suas funções é justamente a transmutação, a transformação das emoções. Cabe destacar que em momento algum foi designado um local para localizar o olho de dentro no corpo. Tainá intuitivamente escolheu posicionar seu olho de dentro no *chakra* da autoexpressão, da energia e do poder pessoal.

As experimentações visuais reverberam no aprofundamento de estados emocionais. Expressam conteúdos inconscientes e simbólicos, como pode ser percebido no desenho de Tainá podendo revelar desejos, superações e ainda aspectos importantes sobre conflitos internos, explorando particularidades e podendo até mesmo apontar soluções para conflitos internos. As imagens mostraram-se um modo mais tangível de análise das emoções por parte do intérprete. Por meio delas, localiza-se mais facilmente a relação com a voz e com o processo de aprendizagem, que a partir da prática permite mapear e ilustrar as emoções retesadas no interior do corpo, mostrando assim que podem ser uma forma de escritura para a voz, pois conforme foi apontado anteriormente as imagens facilitam a relação e a leitura entre interior e exterior.

Noto, nesse sentido, que as estratégias de pintar, cortar, colar e colorir, potencializaram o desenvolvimento vocal dos intérpretes, tornando-os mais conscientes e atentos em seus processos vocais, o que conseqüentemente tornou mais reconhecíveis as tensões que se alojam em sua coluna, na laringe e no corpo como um todo. Esses são fatores que dificultam a movimentação e a fala. Cabe destacar que o reconhecimento da origem de tensões já é um passo para o caminho de sua soltura. Ele revela que o intérprete inicia o reconhecimento entre o interior e o exterior do corpo. Ao aprofundar suas investigações visuais, o intérprete passa a identificar momentos de autojulgamento, assim como apontamentos críticos que possam tolher a imaginação criativa, pois ele passa a ver suas emoções e reações no papel, sendo possível refletir sobre estratégias de transformação.

Os diários de bordo auxiliam o processo de autopercepção, leitura e assimilação da prática vocal. Acima de tudo, enfatizo que não existem vozes naturalmente boas ou ruins, melhores ou piores. Com exceção dos casos de patologias, o resto é questão de perspectiva, uma vez que

projetamos um ideal vocal o qual perseguimos e que parte de modelos percebidos externamente. Nesse sentido, cabe ao intérprete ser resiliente, pois toda prática demanda tempo, persistência, hábito e rotina de trabalho. Dessa forma, deve-se pensar na prática como companheira para a vida toda, como uma delicada planta que exige eternamente água e sol na medida certa para continuar dando flores e frutos.

5 A PRÁTICA: ESTRUTURAS MUSCULARES, EXERCÍCIOS E EXPERIÊNCIAS

Uma das coisas que considero essenciais no sentir é que atingimos um ponto em que nos tornamos conscientes e depois o abandonamos, para que o próprio sentir não seja uma motivação; para que a nossa motivação seja o agir, baseada na percepção.
(COHEN, 2015, p. 123)

Este capítulo visa aprofundar e descrever as estratégias organizacionais e operacionais empregadas da pesquisa, abordando os fundamentos da pedagogia para a voz desejan-te. Dessa forma, busco compartilhar a prática desenvolvida por meio de exercícios que compõem os pilares estruturantes deste estudo: a *visualização temática*, a *sensibilização corpóreo-vocal* e a *voz-dança*. Apresentarei alguns exercícios basilares que compõem cada um desses pilares, revelando estratégias e possibilidades de acionamento no corpo. Ademais, exponho aqui pormenorizadamente a realização e a culminância da pedagogia encontrada até o momento de escrita desta tese. Cabe destacar que anseio por continuar desenvolvendo e aprofundando cada um desses aspectos, pois acredito no amadurecimento de uma prática contínua. Junto à descrição dos exercícios, analiso as estruturas anatômicas e fisiológicas da voz, por acreditar que o aprendizado e o mapeamento, assim como a visualização e a conscientização, aprofundam o conhecimento sobre a voz, ampliando sobremaneira a exploração do intérprete sobre seu corpo.

Pensar a prática é compreender sua constante transformação e reformulação, o que muitas vezes ocorre durante o momento de sua execução, quando o intérprete experimenta, dialoga e propõe formas diversificadas de realizar exercícios. Sua interpretação é vista aqui como possibilidade, como momento de troca entre este e a condução. Suas descobertas e, por conseguinte, as conversões sugeridas por aquele que está aprendendo podem dar espaço para a criação e a ampliação de novos exercícios, permitindo que a prática esteja sempre se movendo e se transformando. Essa perspectiva horizontalizada promove autonomia e autoconfiança, e justamente por essas características, a condução da prática deve ser atenta para integrar tais sugestões.

Essa abordagem possibilita que a aprendizagem vocal se desenvolva por meio da sensibilidade e da percepção. Tais aspectos permeiam toda a prática e são fundamentais, pois o

sentir vem dos fluidos, é individual, é um refúgio⁶⁶, sendo necessário ao intérprete investigar seus recônditos. Por esse motivo, faz-se necessário expandir a sensação buscando a ação, pois a percepção pode ser acentuada ao desenvolverem-se as capacidades cinestésicas de sentir o corpo. “A nossa expressão vocal (falar e cantar) pode melhorar ao se aprimorar a percepção auditiva e a consciência cinestésica, com treinamentos da audição e do movimento, respectivamente.” (COHEN, 2015, p. 176).

A consciência cinestésica, ou seja, a capacidade de sentir, identificar e compreender os movimentos, sons e tensões musculares, é também percebida pelos proprioceptores, que “são receptores sensoriais que nos dizem onde estamos no espaço, onde está uma estrutura em relação ao restante do corpo e onde e como ela está se movimentando” (COHEN, 2015, p. 123). Isso implica em uma prática altamente sensória, que traz o movimento para o plano consciente, ou seja, é organizada conscientemente pela percepção do intérprete. Ao propor a visualização de órgãos e ossos e improvisos entrelaçados com o movimento e a dança, a prática almeja despertar a sensação, possibilitando que o intérprete *perceba* aquilo que acontece, que amplia sua capacidade criativa e sua relação com o corpo.

Isto posto, considero o ato de escrever sobre a prática um caminho arriscado, pois os exercícios variam sobremaneira a partir daquela que conduz o processo. Os exercícios possuem especificidades, podendo diferenciar-se em aspectos técnicos conforme a necessidade dos intérpretes. Assim, considero que escrever sobre a prática pode em alguns aspectos reduzi-la ou limitá-la, uma vez que se tratam de encontros subjetivos, trocas energéticas e sutis, que se manifestam durante a presença entre a condução da prática, o intérprete, sua voz e, se for o caso, o grupo. Desta forma, um mesmo exercício pode ser alterado consideravelmente apenas pela condução de seu desenvolvimento ou pela alteração de ritmo, pelo tom de voz da condução, espaço etc. A mesma proposta, quando aplicada por distintas condutoras, pode parecer completamente diferente, assim como pode ser repetida inúmeras vezes com intensidades diversas, com o intuito de despertar peculiaridades sensoriais e físicas distintas.

A prática descrita aqui aposta na repetição como elemento de crescimento para o intérprete. Grande parte dos exercícios se baseia em improvisações, jogos e visualização, sendo relevante retomar conceitos, reiterar sensações e reforçar a experiência, de modo que o intérprete internalize conscientemente os caminhos aos quais a prática o conduziu, percebendo-se interna e externamente e também em relação ao outro e ao espaço.

⁶⁶ Segundo Bonnie Bainbridge Cohen (2015, p. 126), o sentir vem dos fluidos. Ela sugere que o sentir é um refúgio e uma forma de obter *insights*.

Diferentemente de pensar na *utilidade* dos exercícios, objetivando *resultados* por sua forma mecânica, aqui a prática almeja o encontro do ser com seu íntimo, posto que o que “interessa não é simplesmente a busca da voz que supostamente se deseja, mas suas possibilidades de realização a partir de organizações de um fazer que implica vivência e o reconhecimento dos elementos envolvidos, potencializando-os enquanto sistema relacional” (MONTENEGRO, 2019, p. 160).

Os exercícios apontam caminhos que o intérprete pode explorar, permitindo-se desvendar sua voz. Com isso, a prática revela-se diferente para cada um, estimulando o olhar sobre si e em si. “Não se trata de um saber intelectual, advindo da informação, mas de algo adquirido no decorrer de distintas vivências.” (COLLA, 2013, p. 42). Mesmo que façam a prática em conjunto, em sinergia e conectados, cada integrante terá a sua percepção e sua experiência individual.

Apresento aqui a vivência de uma prática em voz na qual cada encontro promove e aprofunda as relações vocais-corporais e extracorporais e que perpassa a confiança mútua que se estabelece na sala de ensaio, uma vez que muitos dos exercícios são baseados na dança em que se dança apoiando-se sobre o corpo do outro, promovendo assim uma relação de segurança entre os intérpretes.

A escuta deve ser atenta e generosa tanto por parte daquele que realiza os exercícios quanto por aquele que o aplica. Cabe, portanto, refletir sobre a condução da prática dos exercícios, dissolvendo a objetividade e a assertividade. Trata-se de uma prática horizontalizada, conforme já mencionei, pois sua interpretação por parte do intérprete é de suma importância para sua emancipação: em vez de preocupar-se em realizar de forma *correta* e *atingir* resultados, este passa a interiorizar seu processo pessoal de escuta, confiando naquilo que compreendeu sobre o exercício, permitindo a reverberação em seu corpo e promovendo a autoconfiança.

Acredito que esses são caminhos que desafiam os indivíduos, possibilitando-os ultrapassar seus limites e presenciar em seu corpo a experiência em voz, que será sempre singular e única. O processo acontece individualmente, mesmo que realizado em grupo, até mesmo em relação a um mesmo acontecimento. “Em um processo de criação ou treinamento coletivo, isso é bastante evidente. Partindo de um mesmo estímulo, sejam eles objetivos ou não, a resposta é sempre singular e impossível de ser repetida.” (COLLA, 2013, p. 42)

Pensando em uma estratégia de como descrever a prática que venho desenvolvendo atualmente, e pela dificuldade em eleger exercícios para serem descritos aqui (já que, conforme relatei, a cada nova pesquisa tudo se transforma e se reconfigura, de modo a contemplar as

necessidades individuais e coletivas de cada grupo), trago aqui um recorte da maneira como venho desenvolvendo minha pesquisa.

A fim de compartilhar exemplos sobre a prática a que me refiro e alguns dos possíveis resultados que podem ser alcançados em sala de ensaio, partilho abaixo o relato da estudante Lidiane,⁶⁷ de 14 de março de 2022, o qual revela como a prática e os exercícios improvisados durante nosso encontro se uniram à sua pesquisa individual, somada a aspectos de sua religiosidade, potencializando sobremaneira sua individualidade, e forma de perceber seu corpo:

Hoje o dia foi emocionante! Hoje eu consegui criar uma melodia a partir do que eu já queria experimentar e gostei muito. Uma mistura de reverência a Oxum, que traz para o Orí e a melodia está em agudo, um som mais de cabeça. O encontro do dia foi conduzido pela professora Valéria e ela trabalhou com a gente exercícios com referências em animais. Primeiro foi pedido para que a gente pensasse em um animal e fosse trazendo esses animais para o nosso corpo, experimentando realizar a respiração do cavalo, do pássaro, do cachorro... Experimentamos também produzir sons imaginando ser um mosquito grande e um mosquito pequeno. E então, chegamos nas projeções de vogais até alcançar uma melodia que fosse produzida a partir dessas experimentações. Na minha pesquisa com as meninas, cada uma estuda um elemento da água. Com as provocações sugeridas eu fui tentando trazer um pouquinho desse meu elemento; quando foi pedido para eu pensar em um animal me veio uma raia, um peixe grande e com asas, e meu desafio foi segurar essa energia que estava em construção e atribuir a ela as outras respirações dos animais. O cavalo eu pensei na cor preta. Outro animal que surgiu no meu corpo foi a garça, uma ave leve, de voo suave que vive no limiar entre terra e água. No momento da junção das vogais para criar uma melodia, eu senti que algumas melodias da minha memória permearam muito a minha experimentação. Gostaria de ressaltar que a melodia produzida nesse encontro permaneceu na minha partitura corpo-vocal da performance “Os cantos da natureza” por ser algo que me emocionou bastante. Os encontros com Valéria são bem reflexivos e esse especificamente me deixou com muitos questionamentos, mas teve um que discutimos muito que foi “para onde vai meu pensamento na hora em que eu me disperso, e o que me faz voltar para a concentração?” Para mim o que me guia nesse processo de concentração e dispersão é a minha respiração. No momento em que eu me pego dispersa eu me atento a minha respiração para que eu volte a me concentrar. Outra reflexão feita foi: “Qual a cor da minha cena?” E a cor que eu vi hoje em minha cena foi o amarelo. Vi amarelo em tudo, apesar de meu elemento ser água. A palavra do dia para mim é RESPIRAMENTO (respiração + pensamento)

⁶⁷ Em dezembro de 2022, fui convidada por algumas estudantes do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) para realizar um *workshop* como parte da pesquisa de PIBIC que estava sendo desenvolvida. A investigação das intérpretes envolvia o campo da interpretação com ênfase na voz. Já havia no imaginário do grupo imagens acerca do que viriam a ser suas performances para uma apresentação pública.

A fala de Lidiane revela como os aspectos da prática auxiliam sua criação artística. Ela demonstra curiosidade e disposição para o processo, revelando sua satisfação ao experimentar a mistura de elementos culturais, inclusive utilizando-os em outros contextos de sua vida artística. Também descreve como as cores despertam sensações, colorindo sua cena como um todo. É interessante destacar que a atriz revela que viu a cor amarela em sua cena, sendo esta a cor do chakra do plexo solar, responsável pela transmutação, força e vitalidade, o mesmo chakra revelado no desenho do olho de dentro (Figura 14), feito por outra atriz, descrito no item 4.3. É curioso observar que intuitivamente ambas as atrizes se conectaram a esse chakra, que também simboliza novos começos e renascimento. Além disso, intuitivamente a intérprete buscou melodias de sua memória, emocionando-a sobremaneira, mesmo esse não sendo o foco da investigação naquele momento. A melodia foi utilizada posteriormente, ou seja, ela passou a integrar as práticas vocais em outros processos criativos.

Cabe destacar que ela utilizou um procedimento adotado diariamente nas aulas, a palavra-tema (que será descrita adiante neste capítulo). Essa é uma das estratégias desenvolvidas inicialmente nas aulas, na qual uma palavra é escolhida como guia energético, como foco do desenvolvimento do intérprete. O recurso foi empregado de outra forma pela atriz, criando uma nova palavra a partir da junção de outras duas, subvertendo a linguagem e ampliando a sensação provinda de tal união. O fato aponta para a expansão da linguagem a partir de suas experiências vocais, compreendendo que a palavra pode não dar conta daquilo que se deseja expressar. A criação da intérprete fez-me adotar posteriormente a junção de palavras em minhas práticas, revelando assim como a interpretação do indivíduo pode ampliar as práticas, ressignificando conceitos.

A organização e o desenvolvimento dos exercícios podem variar de acordo com a necessidade e a especificidade dos intérpretes. Muitas vezes, um exercício é renovado ao alterar-se seu contexto, tempo e ritmo no qual a experimentação é desenvolvida, além do modo como é estabelecida a relação com o intérprete. No caso de Lidiane, por exemplo, ela acessou memórias pessoais a partir de sons de animais em sua cena. É interessante observar que com a rotina da prática cada intérprete adapta os exercícios conforme suas necessidades de criação.

Acredito que a prática deva antes de mais nada ser acolhida em um ambiente amistoso. Dessa forma, iniciar diariamente com uma conversa, na qual serão compartilhadas práticas, experiências e relatos de toda espécie, revelou-se como uma poderosa forma de entrosamento entre o grupo, além de uma maneira de resgatar a escuta e a confiança, preparando o terreno para o mergulho interior. A partir das conversas, são propostas as palavras-tema para a aula, as

quais guiarão a prática e canalizarão as energias, estabelecendo assim a rotina e a formação de novos hábitos.

Assim como é importante a forma como se inicia a prática, também o é o seu encerramento. Desse modo, pode ser sugerida a roda, para que sejam realizados desenhos, colagens, pinturas e relatos nos diários de bordo em silêncio, ou pode ser estabelecida uma roda de conversa, com o intuito de proporcionar a troca de experiência entre os participantes. Pode haver ainda uma meditação, na qual os intérpretes são convidados a se deitar no chão e permanecer silenciosamente por alguns minutos, refletindo, sentindo e percebendo o corpo como um todo. Tal abordagem aproxima-se do que acontece no encerramento de práticas de yoga, com a postura denominada *shavasana*, traduzida em português como o ásana do cadáver (*shava* quer dizer “cadáver” e *asana*, “postura”). Nessa posição, o praticante permanece deitado em silêncio e de olhos fechados. Ela possibilita o relaxamento psicofisiológico total do indivíduo, reduzindo estresse e até mesmo a depressão. Estudos (KHATTAB, 2007) apontam que ela também reduz crises de enxaqueca e melhoram a memória. Tal prática mostrou, com relação à voz, enriquecer o trajeto desenvolvido pelos intérpretes ao longo dos exercícios, permitindo que assimilem os acontecimentos em seu corpo, reconhecendo o que aconteceu e de que modo isso foi acolhido ao longo da prática, mapeando sensações físicas e notando como ela promove o bem-estar.

Esses são os aspectos que constituem a rotina do trabalho da pedagogia para a voz desejante e que serão pormenorizadamente descritos nos tópicos a seguir. Convém ainda destacar como o *tempo* é essencial em um processo de autoconsciência, para que cada etapa seja percebida pelos intérpretes.

5.1 PALAVRAS-TEMA

As palavras-tema direcionam a prática, funcionam como uma espécie de guia energético, favorecendo o foco, a consciência física e a intenção para a realização da prática de modo coletivo. São palavras escolhidas pela condução ou pelos intérpretes, e funcionam como uma direção e rumo para a prática. Tais guias-energéticos podem ser vistos como fluxo de forças criativas concentrando-se para um fim comum, voltando o pensamento para a força expressiva que cada palavra pode ter sobre o indivíduo, as palavras são códigos que cada um relaciona de modo específico. Tendo isso em vista, acredito que palavras como possibilidade de guia energéticos promovem o bem-estar individual e coletivo, auxiliam na redução de estresse e

promovem a concentração, ampliando sobremaneira a criatividade e a relação do indivíduo com seu corpo como um todo.

Toda a prática é desenvolvida sob esse código de internalizar um tema e mantê-lo como guia energético. Acredito que o intérprete pratica e mentaliza ao mesmo tempo, mantendo uma atitude positiva consigo e com o outro. O poder de mentalizar sobre um tema possibilita desenvolvermos a autoestima, consciência sobre si, autoconfiança. Tais palavras, quando escolhidas irão representar a emoção e sensação de toda a prática. Para tanto, os intérpretes são inicialmente convidados a se deitarem e a mentalizarem o que a palavra representa, localizando-a no corpo, percebendo a reverberação desta em suas esferas físicas e extracorpóreas. A seleção das mesmas promove o rumo e orientação comum da rotina de trabalho, levando os intérpretes a estabelecerem um espaço energeticamente equilibrado por via de uma comunicação não-verbal; a escolha da palavra-tema deve variar conforme as características dos integrantes.

Observo como este recurso transforma sobremaneira o estado de atenção e percepção do grupo, pois ao ter uma palavra como guia, noto como os intérpretes focam especificamente na energia que a palavra emana, aprofundando suas experiências e conectando sensações.

Essa estratégia também foi desenvolvida como possibilidade de alinhar as energias dos intérpretes, sintonizando-os, facilitando o entrosamento e posteriormente a confiança entre o grupo. Com a palavra-tema, o grupo percorre a prática em equilíbrio, mentalizando a mesma energia. Cabe destacar que em um processo em voz, muitas sensações podem ser suscitadas/despertadas. Sendo a sensibilidade o aspecto primeiro, envolve o estímulo dos receptores sensoriais assim como dos nervos sensoriais. Todos os indivíduos possuem órgãos sensoriais semelhantes, e faz-se oportuno *percebê-los*. Assim surge a questão: como agimos a partir daquilo que sentimos? A palavra-tema é, nesse sentido, o primeiro guia, que irá estabelecer o fio condutor para toda a prática.

Observo como as palavras-tema fazem exercícios que, mesmo possibilitando interpretações diversas por parte dos intérpretes, seguem uma linha comum. Isso possibilita ao intérprete canalizar a energia para os exercícios, é como se a rotina de trabalho possuísse um tema como sobrenome, adquirindo, portanto, características intrínsecas a essa palavra-tema. Na figura abaixo, apresento por meio de desenho algumas palavras que constantemente são utilizadas como guias energéticos (permissão, resiliência, agradecer). Essas são algumas palavras que julgo serem fundamentais e que constatei serem capazes de conectar o indivíduo e o grupo consigo mesmo e com os demais, viabilizando uma energia positiva e aberta para o processo de ensino e aprendizagem.

Figura 15 – As palavras-tema



Fonte: elaborado pela autora (2019)

Dessa maneira, os exercícios se entrelaçam ao tema da aula, auxiliando no ritmo, no tempo e na interação entre os intérpretes, promovendo ainda imagens ao longo de toda a prática, mesmo que cada intérprete realize os exercícios a sua maneira. Conforme o desenvolvimento da prática os intérpretes são individualmente convidados a escolherem a palavra-tema para o grupo, sendo responsáveis por instaurar as energias para a prática.

De modo geral, a utilização e escolha da palavra-tema revela a permissão, postura e a conduta a ser seguida ao longo da prática e para além dela. É o primeiro passo de uma longa espiral, na qual os intérpretes são orientados a relaxar e a entregar o corpo, notando as resistências que se apresentam involuntariamente.

Essa estratégia revela o porvir da prática e faz o indivíduo se sentir ativo em seu próprio processo, focalizando-se e tornando-se o protagonista desse mergulho ao longo do processo. Algumas perguntas norteadoras costumeiramente lançadas aos intérpretes são: O que é

permissão? Quando foi a última vez que foi permitido algo? Por que não permito cada vez mais? Tenho receios? Medo do novo? Ou sou permissivo excessivamente por não querer contrariar e desagradar? O que mais aprecio em minha personalidade? Quais características físicas mais aprecio em meu corpo?

Após a reflexão, a condução aponta para o consentimento em receber algo que foi oferecido, neste caso a prática, e aqui a palavra-tema pode auxiliar a aceitação do próprio corpo, os detalhes que não queremos, as imperfeições que julgamos serem cruciais para nossa autoestima. Aceitar quem se é, assim como as limitações físicas, é o primeiro passo para compreender as tensões e a história do próprio corpo. O desenho abaixo representa a palavra-tema *pulsar*, feito após uma prática, e ilustra o coração saindo como/e em forma de voz. Voz-coração, coração-voz ocupando a laringe, querendo sair pela boca. Brotam ramos exalando a vida, os quais se projetam pelo espaço.

Figura 16 – A voz pulsante



Fonte: elaborado pela autora (2019)

5.2 VISUALIZAÇÃO TEMÁTICA

Figura 17 – Intérpretes da Universidade Livre



Fonte: elaborado pela autora (março de 2022)

Este tópico investiga os exercícios de visualização que podem ser acionados como possibilidade para a prática, os quais visam ampliar a consciência corporal pela imaginação ativa. Ao visualizar, imaginar ou intuir a localização dos órgãos, ossos e músculos, o intérprete enriquece a conexão mente/corpo, uma vez que se envolve com seu corpo de modo não racional, sentindo regiões em seu corpo que não são facilmente percebidas ou exploradas, expandindo sua percepção. Assim, os exercícios descritos neste tópico são propostas de narrativas desenvolvidas de modo a promover o relaxamento no corpo do intérprete, auxiliando sua imaginação. Noto que essa abordagem favorece uma respiração profunda, auxilia no relaxamento e promove a soltura da musculatura. Ao iniciar com a visualização temática, constatei uma facilidade de apreensão do percurso da respiração no corpo do intérprete e o consequente aprimoramento da relação com a voz.

Denominei *visualização temática* pois são desenvolvidas narrativas com temas centrais. Nesta pesquisa, utilizei o tema relacionado às plantas e raízes para ilustrar a narrativa acerca do corpo, favorecendo a criação de enraizamento e crescimento pessoal do intérprete. Dessa forma,

a condução da prática pode auxiliar com perguntas para ajudar o intérprete a navegar em sua imaginação e se relacionar com o interior de seu corpo. As perguntas dependem da sensibilidade da condução da prática em envolver-se com o grupo, notando suas necessidades, fragilidades e qualidades, de modo a provocar variadas sensações estimulando o imaginário do intérprete.

5.2.1 Exercício 1: visualização e a respiração-bulbo (deitar, relaxar e permitir)

A voz acompanha a respiração, é o encontro entre a inspiração/expiração e a dança vibratória das pregas vocais é, portanto, primordial. “O conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento” (ARTAUD, 2006, p. 116). A respiração profunda e consciente, em harmonia com todo o corpo, resulta em uma sinfonia de conexões, reacende a vida, atizando-a em suas substâncias mais profundas.

Esse exercício é feito em decúbito dorsal, pois a posição proporciona apoio do chão, permitindo que as musculaturas abdominais se distensionem, promovendo o reconhecimento da respiração intuitiva, observando se há ritmo e movimento espontâneo do diafragma ou se a respiração está encurtada. Trata-se de observar as costelas, as clavículas, bem como as partes do corpo que se encaixam ao chão, notar quais as partes se encontram com o chão, permitindo que o ar circule livremente. Esse mapeamento promove uma sensação de relaxamento. O corpo tende a memorizar trajetos que estimulam sensações de prazer e conforto, restabelecendo assim uma respiração mais completa e fluida.

Uma respiração curta tolhe sentimentos, obstrui emoções, geralmente os momentos em que enchamos os pulmões de ar é quando sentimos alívio. Durante a respiração involuntária, são acionadas três musculaturas principais: diafragmática, intercostal e musculaturas profundas do abdome, que se entrelaçam ao assoalho pélvico e à coluna vertebral. A respiração está atrelada diretamente à percepção das sensações. Busca-se relacionar essa imagem do pulmão-bulbo, como se a cada inspiração os bulbos estivessem sendo regados com água, alimentando o corpo todo de energia e vida. Esse exercício se entrelaça aos movimentos da coluna, e, ainda respirando e reverberando a imagem dos bulbos, os participantes buscam os microdeslocamentos até conquistarem a posição em pé. Durante os deslocamentos, bocejar (espreguiçar), que, além de proporcionar relaxamento, alonga e sensibiliza o palato mole⁶⁸.

⁶⁸ “Uma das funções do palato mole é responder às mudanças de tom com pequenas mudanças no tônus muscular que quase de forma imperceptível o levantam e abaixam conforme o tom aumenta ou diminui. Em uma voz falada naturalmente, o tom muda constantemente em resposta às inflexões do pensamento, portanto, a liberdade do palato

Com os participantes deitados de olhos fechados, a condução da prática inicia a narrativa sobre o exercício: *o pulmão bulbo*. Inicia-se inspirando profunda e lentamente. A cada expiração, busca-se entregar o peso para a gravidade, como se o corpo estivesse derretendo e entregando-se para o chão. Aprofundando-se. Lentamente imagina-se o pulmão cheio de bulbos, vistosos, guardando a vida em seu interior, prontos para germinar. Os bulbos são como órgãos vegetais, possuem uma forma arredondada, são subterrâneos e resistentes, armazenam nutrientes em épocas desfavoráveis em tempos de difícil fotossíntese, são responsáveis por fazer as plantas brotarem, como a cebolas, as tulipas, a amarílis, o narciso, e mesmo quando a planta perde as flores e as folhas e seca, os bulbos continuam vivos, permanecendo adormecidos até a próxima estação, prontos para promover a vida novamente. Analogamente aos bulbos, ao respirar imaginando despertar os bulbos adormecidos em nosso pulmão, a cada inspiração a vida é levada a esse centro vital, que está à espera, em busca de uma oportunidade de expandir-se e encher-se completamente, irradiando vida por todo o corpo, e ao expirar as flores podem ser liberadas. Quais são o aroma e a cor das flores que brotam desses bulbos? Observo como a imagem do pulmão-bulbo desloca o centro vital do corpo para essa região e torna a respiração protagonista no desenvolvimento da voz.

a) Inspirar profundamente, relaxando o peso do corpo ao chão, aprofundando a sensação de derretimento de entrega do peso corporal ao chão. Ao expirar, permitir o movimento das costelas, do abdome e das clavículas se entregarem, sentindo o corpo pesado, entregue ao solo.

b) Ao expirar, visualizar as raízes se expandindo pelo corpo todo. Ao sentir o impulso, buscar pequenos deslocamentos, a princípio somente mudando a posição do corpo: decúbito dorsal, ventral e lateral. Tal qual uma pequena planta que desperta, aumentar gradativamente o deslocamento, observar os apoios necessários para levantar do chão, como uma planta que cresce em direção ao sol.

mole para responder em um nível involuntário é essencial para uma comunicação com nuances e precisão” (LINKLATER, 2006, p. 162, tradução nossa).

5.2.2 Exercício 2: visualização e o acionamento da coluna-árvore

Figura 18 – A coluna-árvore



Fonte: elaborado pela autora (2021)

A coluna vertebral, vista tanto de frente quanto de trás, alarga-se com bastante regularidade em direção à sua base. Ao aproximarem-se do sacro, as vértebras adquirem maior volume, como uma pirâmide. Vista lateralmente, é possível observar suas curvas naturais, estabelecidas assim para diminuir impactos enquanto nos locomovemos. Do lado anterior, possui uma longa curva em S, enquanto o posterior é formado por uma série de lâminas, cujos contornos são planos e parecem ser retos em algumas áreas.

A coluna vertebral é a base e a sustentação de todo o corpo, feita de segmentos vertebrais, separados por discos intervertebrais, os quais possibilitam o movimento de todas as vértebras, excluindo o sacro, sendo divididas em: 7 vértebras cervicais, 12 vértebras torácica, 5 lombares e 5 vértebras sacrais, que nos adultos são fundidas em uma só, semelhante a um triângulo invertido. Além disso, a coluna se desenvolveu para proteger o sistema nervoso central. Kristin Linklater (2006, p. 111, tradução nossa) ainda revela sobre o sacro que:

Também é um fato que a força criativa das energias sexuais emerge do centro nervoso sacral. O sacro abriga muitos de nossos impulsos mais profundos e instintivos. O centro nervoso sacral é o lar do instinto, da intuição e da criatividade. Parece claro que os impulsos sexuais e artísticos mais profundos brotam do centro nervoso sacral.⁶⁹

O exercício da coluna-árvore se inicia deitado observando a respiração para, em seguida, se iniciarem os micromovimentos e as leves torções, buscando movimentos até o intérprete pôr-se de pé. Ao encontrar a base para os pés, inicia-se o processo de visualização. A imagem da coluna como uma árvore possibilita aos participantes prolongá-la, mantendo-a em constante crescimento, despressurizando as vértebras da coluna.

A condução do processo pode, por meio de narrativas, estimular a imagem do tipo de árvore imaginada — um coqueiro, uma jaqueira, um pequizeiro — e auxiliar na percepção de que cada uma provoca uma ação diferente na coluna, pois existe uma infinidade de árvores. Como uma árvore é movimentada pela brisa? E durante uma tempestade? A imagem da árvore altera sobremaneira a qualidade de movimento do intérprete, enraizando-o no solo e promovendo outro modo de respiração a partir da coluna. A exploração da coluna-árvore deve ser feita em câmera lenta, de modo a facilitar a percepção dos micromovimentos que acontecem nas vértebras:

a) Árvores da Mata Atlântica: por possuírem longos troncos, podem-se explorar movimentos ascendentes, que busquem a verticalidade. O movimento pode ser ondular, buscando realizar ondas com a coluna a partir do sacro, enraizando os pés no chão, como profundas raízes dando sustentação para toda a árvore.

b) Árvores do cerrado: são em sua maioria mais baixas, com troncos completamente torcidos. Algumas possuem curvas inacreditáveis em seus troncos, permanecendo próximas ao solo. Além disso, seu tronco é grosso, suportando queimadas para, na época da chuva, brotarem novamente. A movimentação da coluna a partir dessas árvores possibilita ampla investigação de torções, movimentos ascendentes e descendentes, podendo ser explorados os planos alto, médio e baixo.

⁶⁹ “It is also a fact that the creative power of sexual energies emerges from the sacral nerve center. The sacrum houses many of our deepest and instinctual impulses. The sacral nerve center is the home of instinct, intuition, and creativity. It seems clear that the deepest sexual and artistic impulses spring from the sacral nerve center.”

5.2.3 Exercício 3: respiração dos animais

Essas sequências de experimentações foram desenvolvidas com o intuito de serem realizadas de maneira lúdica, improvisadas e livres, tendo os animais como base. Noto como o exercício proporciona ao intérprete desenvolver variados padrões respiratórios. Nesse sentido, cada uma das respirações pode ser realizada de maneiras diversas pelo intérprete, permitindo-o utilizar sua imaginação, uma vez que a imagem dos animais denota uma relação pessoal e, variando de indivíduo para indivíduo, promovendo uma maneira individual de perceber a forma como se respira. Além disso, ao buscar alocar a respiração do animal em seu corpo, o intérprete sintoniza-se com as sensações físicas de cada animal.

As experimentações possibilitam acionamentos de musculaturas específicas de maneira não racional e intuitiva, ampliando e ressignificando a ação respiratória. Com o desenvolvimento e a ampliação das experimentações, pode-se inclusive inserir outros seres, com sistemas respiratórios diferentes e que podem despertar a curiosidade e a imaginação do intérprete, como os insetos, por exemplo. Isso possibilita ao intérprete inventar e desenvolver uma maneira peculiar de respirar. Algumas respirações utilizadas na prática são:

a) Cachorro brincalhão: os cachorros quando brincam respiram de maneira mais eufórica e rápida. Sua língua pende para frente para que haja ventilação em seu corpo. Ao fazer a respiração do cachorro brincalhão, o intérprete aciona total e rapidamente os músculos abdominais e o diafragma, suas costelas movem-se rapidamente e alongam-se língua, faringe e laringe.

b) Sopro do cavalo solto: o sopro, além de ser uma forma de respiração dos cavalos, também é uma forma de comunicação, uma vez que existem variadas respirações e cada uma expressa um estado de atenção do animal, como fuga, alerta, procura por alimento e reconhecimento de outro cavalo. Quando relaxam, soltam ar pela boca, sendo esta uma resposta natural de seu sistema respiratório e muscular. Seus lábios se separam ligeiramente, permitindo que o ar passe pela boca e lábios, causando uma oscilação e conseqüentemente fazendo-os vibrar e produzir um som alto de vibração labial relaxado.

Ao realizar o sopro do cavalo, o intérprete pode promover soltura de tensões. A respiração pode ser feita de pé ou em movimento. Inspira-se profundamente pelo nariz, soltando o ar pela boca. Os lábios devem estar relaxados, para que vibrem, produzindo o som da vibração labial. A intensidade de vibração e de som pode variar conforme o fluxo e pressão de ar. No intérprete,

a respiração do sopro do cavalo favorece sobremaneira o relaxamento e aquecimento das musculaturas faciais, especialmente labiais, e favorece a dicção, uma vez que aumenta a circulação sanguínea na face. Também promove uma respiração profunda, uma vez que aciona as musculaturas abdominais.

c) Mosca varejeira: os insetos não possuem pulmões; o oxigênio entra e sai através de tubos internos denominados traqueias, que se estendem por todo seu corpo. Ao realizar a respiração da mosca, o intérprete estabelece um jogo de imaginação com seu corpo, cabe destacar quais são as características que as moscas possuem, como a agilidade, que as permite parar no ar. Os intérpretes podem experimentar uma respiração curta, fragmentada e rápida, podendo ainda criar um zumbido sibilado com a consoante Z enquanto a língua é abaixada em sua base e o palato mole, suspenso, aumentando o espaço para a ressonância do zumbido, deixando-o mais grave e profundo.

d) Pernilongo: os pernilongos são pequenos e frágeis, possuem finas asas e são caracterizados pelo zumbido constante que os machos fazem. A experimentação da respiração do pernilongo é realizada com som sibilado em Z constante. Inspira-se e, ao soltar o ar, emite-se a consoante Z de maneira rápida, constante e aguda. Nessa respiração, a língua e o palato mole se aproximam, “achatando” a cavidade profunda da boca. O resultado é uma respiração em Z aguda semelhante ao zumbido dos pernilongos machos.

e) Borboleta: as borboletas também não possuem pulmões. Têm o corpo segmentado, são frágeis, leves e exuberantes. Sua respiração é feita externamente através dos espiráculos, estruturas que se localizam em todo o seu corpo, mas principalmente em seu abdome, e funcionam como pulmões puxando oxigênio e expelindo o gás carbônico. O intérprete pode experimentar uma respiração leve, contínua e suave, focando em seu abdômen. Para tanto, pode iniciar inspirando de forma contínua e relaxada, como se estivesse abrindo suas coloridas asas, e expirar suspirando, como se estivesse voando por um campo de flores, sincronizando o ritmo de sua inspiração com a expiração, como se estivesse em pleno voo.

5.3 SENSIBILIZAÇÃO CORPÓREO-VOCAL

Os exercícios descritos neste tópico têm em comum o toque como elemento fundamental para a sensibilidade e a percepção vocal. Observo como isso favorece demasiadamente a consciência corporal acerca das musculaturas envolvidas na produção vocal, uma vez que direciona a atenção e o foco para partes que se deseja acionar. Promove ainda a liberação de

tensões, auxiliando a soltura de constrictões musculares, contribuindo para uma percepção mais refinada oriunda das sensações físicas.

5.3.1 Fásia (acordar/despertar)

Figura 19 – Fásia



Fonte: <https://www.christophe-briquet-osteopathe.fr/fr/a-propos-du-fascia.html>

Sobre o toque, convém iniciar enfatizando que, por meio da percepção háptica, acionamos esse grande órgão sensorial, a fásia, que possibilita percebermos estímulos externos de maneira muito mais veloz do que a condução nervosa. Ou seja, possuímos um órgão que responde instantaneamente a estímulos, sendo essencial no controle motor. Quando tocamos a pele de maneira mais consistente, estamos influenciando e ativando o contato físico, que pode reestruturar a biologia do corpo, que por sua vez exercerá influências sobre o sistema nervoso autônomo e, conseqüentemente, mudará gerações de emoções, promovendo a mudança de padrões mentais.

O sistema fascial compreende uma ampla e complexa cadeia de tecido conjuntivo fibroso ricamente inervada, que cobre músculos e órgãos. Além de possuírem inserções ósseas, seus receptores respondem pelas tensões mecânicas, pela percepção do movimento e pela regulação do sistema nervoso autônomo. Localizam-se tanto em camadas superficiais, logo abaixo da derme, como em camadas adiposas mais profundas (fásia profunda, fásia epimusal e fásias internas). Isto posto, a fásia é descrita como o maior órgão sensorial do corpo humano.

Segundo Bonnie Bainbridge Cohen (2008), o tecido fascial estabelece um revestimento para todas as estruturas do corpo humano. Esse tecido, fibroso, possui a capacidade tanto de integrar como de separar demais tecidos, graças à sua superfície lubrificante e semiviscosa, fazendo com que o movimento tenha independência e comunicação com o corpo em sua totalidade. Segundo ela (COHEN, 2008), é por meio da fásia que o movimento de nossos órgãos promove uma sustentação interna para a movimentação do esqueleto axial e apendicular, tanto externamente quanto no movimento interno de nossos órgãos.

5.3.1.1 Exercício 1: descobrindo e estimulando a fásia

Individualmente ou em duplas:

a) Em pé, com as pontas dos dedos das mãos acionadas, levemente rígidas, quase em formato de garras, de modo a energizar a epiderme e a derme, inicia-se massageando toda a superfície da pele do rosto, a partir da testa, em direção ao queixo. A mão passa por todo o rosto. O movimento deve ser vertical, primeiro vetorizando as forças para baixo e em seguida subindo pelo mesmo vetor. Incluem-se depois as orelhas e todo o crânio. Tais movimentos promovem a sensação de calor e atenção no corpo.

b) Seguindo o mesmo acionamento nas mãos, passa-se para a laringe e sucessivamente se estende por todo o corpo, descendo a mão em formato de garra pelo peito, passando pela barriga, pernas e pés. Primeiro com movimentos que vetorizam para o solo para em seguida fazer o mesmo trajeto de volta, em direção à laringe. O vetor de força auxilia o fluxo de energia a circular pelo corpo, melhorando a circulação sanguínea.

5.3.1.2 Exercício 2: rolamentos e torções com expiração em S

Figura 20 – Intérpretes da Universidade Livre realizando o exercício de torção com expiração



Fonte: elaborado pela autora (Salvador, 2022)

O exercício se inicia em dupla, com um intérprete no chão e outro em pé. O intérprete que está no chão desenvolve rolamentos pelo espaço, podendo iniciar de variadas partes de seu corpo, de modo lento e relaxado, dando ênfase em uma parte específica do corpo ao rolar, como se estivesse sendo puxado por essa parte específica. Dessa forma, pode-se experimentar iniciar através da pelve, abdome, cabeça, mãos ou pés e assim sucessivamente, explorando variadas partes do corpo, gerando torções por todo o corpo.

Cabe ressaltar que é fundamental que o intérprete em rolamento inspire profundamente e ao soltar expire soltando o ar concomitantemente a consoante S, de modo suave, sibilante e constante; dessa forma seus lábios se abrem sutilmente, permitindo a soltura do ar. O objetivo do exercício está na soltura do ar e não necessariamente na produção do som S.

O intérprete que está em pé pode auxiliar pressionando suavemente o corpo no chão, aplicando pressão suave com suas mãos, ao mesmo tempo que auxilia no movimento, facilitando o rolamento. Esse exercício alonga a coluna e as articulações das pernas e braços e

da cervical. Também sensibiliza o movimento e a respiração, pois a pressão, o toque exercido sobre o intérprete, aumenta a percepção de suas musculaturas abdominais e do corpo como um todo, além de proporcionar relaxamento profundo e alívio de tensões musculares.

5.3.2 Sensibilização da língua

A língua é um órgão altamente muscular, revestido por mucosa. Está relacionada à deglutição, mas também possui papel decisivo na fala. Tem posição parcialmente oral e faríngea. Em sua parte posterior, está fixada pelos seus músculos, à mandíbula e ao osso hioide, localizado na laringe, o que revela que a língua é maior e mais comprida do que conseguimos enxergar no espelho. A língua possui duas faces, duas bordas e uma ponta, que se relaciona ao palato mole e ao duro, além de possuir uma base. Em vários casos, ela se torna um fator dificultoso na soltura e na reverberação do som. Caso não possuíssemos língua, teríamos um tubo longo e profundo, do qual o som sairia livre e desimpedido. Portanto, a língua é uma das responsáveis pelas articulações da fala.

Exercícios que viabilizem a vibração da língua concomitantemente à vibração das pregas vocais promovem a soltura dessa importante musculatura, responsável por diversas funções no corpo humano e determinantes na fonação. A língua é geralmente pouco utilizada em seu pleno potencial, uma vez que o ato de falar cotidianamente não requer grandes esforços. Existem ainda casos em que os indivíduos vão parando paulatinamente de mover língua e lábios. Dessa forma, exercícios para a língua com vibração das pregas vocais ativam a produção de mucosa, acarretando no aumento de toda a circulação sanguínea periférica e promovendo uma massagem na mucosa que reveste as pregas vocais, o que facilita sobremaneira o ato de falar (PINHO, 1998).

Kristen Linklater (2006) afirma possuir certa obsessão pela língua, pois, para ela, a voz e a respiração estão a serviço da emoção, enquanto a língua serve ao intelecto. Quando ficamos nervosos, a língua se contrai posteriormente e se achata, mudando o formato da cavidade oral/faríngea, distorcendo a ressonância e, por consequência, a qualidade vocal. Por estar diretamente conectada à laringe, a língua exerce tensão diretamente nas pregas vocais. Linklater (2006) aponta ainda que a língua exerce a função compensatória do som quando a respiração não é livre. Mais adiante, a autora aponta que a língua possui cinco partes:

1. A ponta (que em repouso, toca a parte de trás dos dentes inferiores)
2. A lâmina (a parte frontal e plana da língua que não está presa ao assoalho da boca)
3. O meio (logo abaixo da cúpula-domo central do palato duro)
4. A parte posterior (situada sob a parte de trás do palato duro e sob o palato mole)
5. As raízes (você só pode vê-las com os olhos da mente, presas à laringe pelo osso hioide)⁷⁰ (LINKLATER, 2006, p. 88, tradução nossa)

Dessa forma, a sensibilização e os exercícios para a língua devem englobar toda a musculatura. Os exercícios podem ser feitos tanto em pé quanto deitado, uma vez que essa variação modifica significativamente como percebemos o formato e o peso da língua no inferior da boca.

A sequência a seguir pode ser feita em dupla ou individualmente:

a) Bocejar repetidamente com a língua para fora, alterando para as laterais. Como um cachorro boceja. Ao realizar o movimento, colocar as mãos ao redor do pescoço e notar as musculaturas que se movimentam. O toque auxilia promovendo calor para a região, potencializando a percepção sobre o exercício.

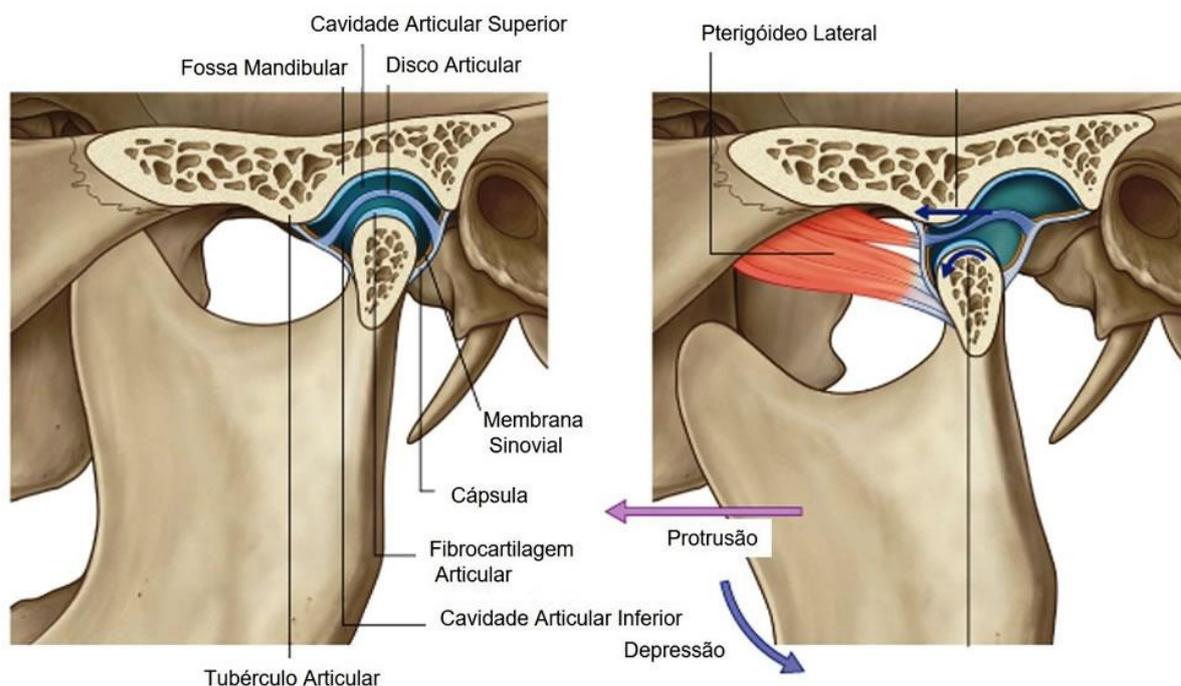
b) Com a ponta da língua encostada nos dentes inferiores, fazer uma onda com a língua a partir do centro, empurrando-a para fora para, em seguida, permitir que volte a seu estado anterior. Aqui, busca-se a sensibilidade e o alongamento do centro da língua. Atenção deve ser dada para que a mandíbula não se abra demasiadamente. O mesmo se aplica ao exercício anterior, posicionando as mãos ao redor da garganta, notando as musculaturas envolvidas.

c) Com a ponta da língua levemente encostada no palato duro, realizar um grande bocejo sem que a boca se abra demasiadamente. Ao fazer o bocejo, soltar a vogal A prolongadamente como um longo suspiro. Repetir o exercício, dessa vez com a língua completamente para fora. Observar como a língua modifica a ressonância da voz pelo seu simples posicionamento. Ao realizar o movimento, posicionar as mãos nas laterais do rosto no encaixe da mandíbula.

⁷⁰ 1. The tip (which, at rest, touches the back of the lower teeth); 2. The blade (the front and flat part of the tongue not attached to the floor of the mouth); 3. The middle (just below the central dome of the hard palate); 4. The back part (located beneath the back of the hard palate and under the soft palate); 5. The roots (you can only see them with the mind's eye, attached to the larynx by the hyoid bone)

5.3.2.1 Exercício 1: vibração labial com acionamento na articulação temporomandibular

Figura 21 – Articulação ATM



Fonte: <https://www.auladeanatomia.com/sistemas/245/articulacao-temporo-mandibular>

A articulação denominada temporomandibular (ATM) desempenha um complexo papel no corpo humano. Ela é utilizada entre 1.500 e 2.000 vezes por dia. Possui o movimento de uma dobradiça e de deslize e é responsável pelos movimentos de abrir e fechar a boca, pela mastigação, pela deglutição, pelo bocejo, pela respiração e pela fala, consequentemente influenciando todas as partes que integram esse sistema, como a língua, os lábios, os palatos mole e duro e os dentes. O corpo humano é constituído por teias musculares que se interligam, então uma desarmonia postural, como lordose cervical e cifose da coluna torácica, assim como o tensionamento do repouso das escápulas sobre o gradil costal, além de ombros desnivelados e alterações emocionais, acarretam em um hipertensionamento da ATM, ocasionando dor tanto na própria articulação como na cabeça, na cervical, em alguns casos impossibilitando por completo a abertura da boca (PEREIRA *et al.*, 2015).

O exercício se subdivide em três partes e pode ser feito individual ou em dupla:

a) De pé, empurrar o queixo para trás. Esse movimento aciona a musculatura temporal e o músculo gástrico.

b) Com uma mão de cada vez posicionada na lateral do rosto, abrir lenta e levemente a boca, mantendo a ponta da língua encostada no palato duro. Esse movimento aciona a lateralidade da mandíbula.

c) De pé, inicia-se posicionando o dedo indicador na cavidade da mandíbula, de modo a pressionar a região. Em seguida, durante uma longa expiração, soltar o ar pronunciando a vogal U, de modo a fazer vibrar os lábios. A fonação pode ser feita em sutis escalas musicais ascendentes e descendentes de modo leve e tranquilo. Aqui, trabalha-se com a imagem da criança que brinca com um avião, passeando com o brinquedo pelo espaço, permitindo que a cabeça se mova enquanto o vocalize é realizado.

5.3.2.2 Exercício 2: KAAH in/KAAH out (*Kaah dentro/Kaah fora*)⁷¹

Inicia-se de pé, a ponta da língua suavemente encostada atrás dos dentes inferiores. Após uma profunda inspiração, sussurrar a palavra “kaah” enquanto a expiração é realizada. Observar o fundo da língua, que inicialmente retêm o ar no fundo da boca, para em seguida explodir na expiração liberando o som em “kaah”. Notar as diferentes temperaturas do ar ao realizar esse exercício: inspirando, o ar permanece frio, e quando é liberado, encontra-se quente e úmido. Durante a expiração em “kaah” fora, observar como o ar quente e úmido se apossa e toma todo o interior da faringe e da boca. O objetivo desse exercício é promover flexibilidade ao palato mole⁷².

5.3.3 Abertura da laringe e do palato mole

O palato mole, ou véu palatino, é a porção macia localizada ao final do domo central da boca. Inteiramente constituído de fibras musculares, ele se posiciona exatamente após o palato duro, este formado inteiramente por ossos, formando assim o teto da cavidade oral e o assoalho

⁷¹ Exercício adaptado de Kristen Linklater através da formação realizada em setembro de 2019 na cidade de Fortaleza (CE) por Judith Shaw e por meio de estudo do livro *Freeing the natural voice*.

⁷² “Você está agora trabalhando na flexibilidade do palato mole para que este responda a estímulos sensoriais. Ao mesmo tempo, você está treinando sua mente para se conectar com um conjunto esotérico de músculos, que normalmente não estão sob o controle consciente. Isso você só pode conquistar através de uma percepção aguçada.” LINKLATER, 2006, p. 164 (tradução nossa)

da cavidade nasal. A divisão entre ambos pode ser facilmente percebida pela diferença de tonalidade de cores entre si. Vale destacar que o palato mole é multifuncional, o que implica dizer que possui funções determinantes na fala, como na formação das consoantes e na deglutição, em que auxilia elevando-se, de modo a impedir que alimentos sólidos ou líquidos penetrem nas fossas nasais.

Para melhorar a abertura do palato mole, pode-se imaginar que o interior da boca é uma misteriosa caverna, a qual é possível aumentar. Ao fazer isso, seu domo ficará cada vez mais alto e imponente, produzindo assim o dobro de eco que irá reverberar, retumbando pelas paredes. No entanto, para aumentar essa caverna, é necessário desenvolver as musculaturas que elevam a região do fundo da boca, pois, quando não há movimentação no palato mole ou quando ele se encontra enrijecido demasiadamente, o som fica impossibilitado de reverberar para além.

Kristen Linklater (2006) aponta que a elevação do palato auxilia na elevação da úvula. Esta é formada por músculos, tecido conjuntivo e mucosa e contribui na deglutição, auxiliando os alimentos em direção à faringe e evitando que líquidos e sólidos passem para as narinas. A úvula auxilia na formação de fonemas, sendo fundamental para a fala. Ela se localiza no fundo da boca, no palato mole. Dessa forma, é fundamental fortalecer a movimentação do palato mole, facilitando que o som alcance as ressonâncias superiores, como o etmoide e esenoide. Caso não haja flexibilidade, um palato mole rígido tende a contribuir para uma voz altamente nasalizada e monótona⁷³.

Para que a abertura do palato se amplie, faz-se fundamental sensibilizar e manter o fundo da língua abaixada, não apenas para uma melhora na dicção, mas para que a ressonância atinja outras áreas de vibração. Com a junção desses fatores, constatei ao longo dos anos que o par língua/palato mole favorece sobremaneira a liberdade da laringe, permitindo que o som alcance toda a ressonância da face, fazendo da laringe um tubo longo e profundo, no qual o som pode viajar de sua fonte, neste caso, as pregas vocais, e se deparar com uma caverna ampla, alta e profunda, produzindo ecos que reverberam em todo o corpo.

A seguir, listo alguns exercícios para a abertura da laringe e do palato mole:

a) Com o dedo indicador sobre os lábios, soprar com força, como se estivesse enchendo um balão de festa. Observar como a respiração é determinante para a realização dessa prática.

⁷³ Uma das funções do palato mole é a de responder às modulações de tom da voz com pequenas alterações na musculatura que quase imperceptivelmente se levantam e se abaixam quando o tom sobe ou desce. Em uma fala espontânea o tom muda constantemente em resposta às inflexões do pensamento, então a liberdade do palato para responder em um nível involuntário é essencial para as nuances da comunicação. (LINKLATER, 2006, p. 162 tradução nossa).

Podem-se fazer expirações curtas ou longas. Aqui também se pode usar o balão de festa para auxiliar o desenvolvimento do exercício. Observar como o palato mole se eleva com a pressão de ar provinda do diafragma.

b) O navio: inspirar leve profundamente para em seguida soprar, ressoando levemente a vogal U. Essa vogal está naturalmente posicionada no fundo da língua e no palato mole; é uma vogal arredondada. Tem-se, assim, a impressão distante da buzina de um navio atracando no porto.

c) Empurrar e soltar (*pushing*): em dupla, cada indivíduo empurra o outro em determinadas partes do corpo, com as costas ou as laterais do corpo. Quando sentirem as forças convergindo, devem iniciar a pressão interna no fundo da boca com a consoante P. Após esse conflito de força, devem encontrar alguma maneira de escapar, de forma súbita e rápida. Quando atingirem a fuga, devem unir a consoante P, seguida por qualquer vogal prolongada. Exemplos: PIIIIII, PAAA, e assim sucessivamente⁷⁴.

⁷⁴ Segundo Pinho (1998), esse exercício foi introduzido por Froeschels, Kastein, Weiss (1955) para desenvolver a força muscular do véu palatino. Consiste em produzir som enquanto alguma atividade de esforço é realizada, como empurrar a parede, por exemplo. Com isso, há um aumento de atividade na musculatura extrínseca da laringe. Em decorrência, há uma maior fixação da laringe, resultando em um suporte da musculatura intrínseca da laringe, o que ocasiona maior adução glótica. Ou seja, as pregas vocais ganham estabilidade encontrando-se na linha média com mais vigor. Como exemplo, podemos comparar os levantadores de peso: conforme aumenta a carga içada, bradam com urros para aliviar e soltar a força vindo do interior do corpo.

5.4 VOZ-DANÇA

Figura 22 – Intérpretes da Universidade Livre



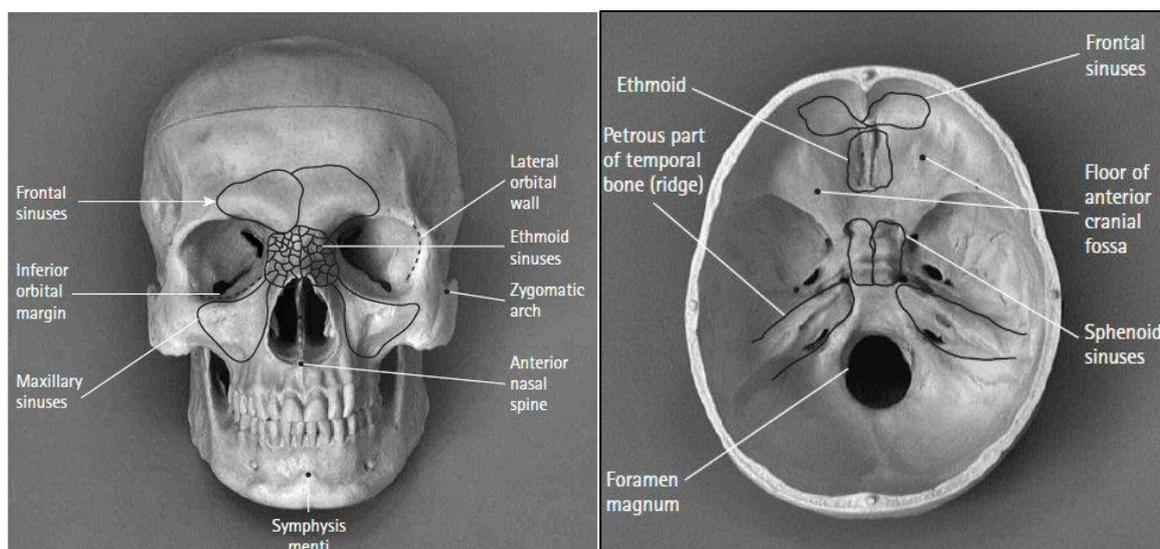
Fonte: elaborado pela autora (agosto de 2019)

Este tópico visa compartilhar as experiências desenvolvidas entre movimento e voz, conforme apresentado no item 1.4.2 desta pesquisa. Descrevo aqui a relação estabelecida entre as técnicas de dança contemporânea, Contato Improvisação e voz. Assim, apresento alguns dos principais exercícios que utilizo para a prática. Conforme apresentei no item 1.4, acerca da

Voice Jam Session, a dança é um pilar fundamental desta pedagogia. Noto que tal abordagem facilita a conexão profunda entre corpo, respiração, voz e mente, uma vez que os movimentos acontecem de acordo com a capacidade individual do intérprete em contato consigo e com o outro. O entrelaçamento com a dança proporcionou alterações espontâneas na respiração, pois ela se modifica de acordo com as posições provocadas pelo movimento, revelando possibilidades e expandindo o repertório de movimentos. Os exercícios de voz-dança possuem confluência direta com a ressonância e projeção vocal. Nesse sentido, ao longo deste item serão apresentadas descrições das estruturas anatômicas da ressonância para que o intérprete desenvolva consciência de seu corpo como um todo, identificando a produção de ressonância no corpo.

5.4.1 A ressonância e seus ressonadores

Figura 23 – Seios paranasais



Fonte: <http://jhamannmundoradiologia.blogspot.com/2016/08/seios-paranasais.html>

A ressonância vocal se inicia pela frequência vibratória das pregas vocais, gerada pela força mioelástica da laringe, localizada na fonte glótica em comunhão com a expiração. Durante esse processo, a vibração das pregas vocais, que reverberam através da laringe produz som, que se altera conforme a extensão e a espessura das pregas vocais, determinando, assim, os tons que serão formados. Dessa maneira, se as pregas vocais vibram lentamente, por estarem encurtadas, espessas ou com demasiada massa muscular em vibração, o comprimento de onda é maior, o

que implica em frequências mais graves. Já o contrário, quando as pregas vibram rapidamente ou se estiverem esticadas, haverá maior vibração, gerando assim um comprimento de onda curto, percebido como tons agudos.

Em sua dinâmica física, a ressonância está relacionada aos tons graves ou agudos provenientes das pregas vocais. Assim, para determinar os aspectos de frequência de vibração, há de se levar em consideração a espessura e a extensão das pregas vocais, a tensão do trato vocal, a tonicidade da musculatura, além do tamanho das cavidades e a porosidade óssea, além de toda a estrutura do sistema esquelético (MARTINS, 2008).

Isto posto, conforme a variedade de vibrações provenientes das pregas vocais se espalha por todo o corpo, é absorvida, conforme o tamanho, o formato e a configuração da constrição das musculaturas que serão absorvidas por regiões compatíveis com tais vibrações (MARTINS, 2008). Os ressonadores são espaços internos que trabalham como uma espécie de filtro acústico, transformando o som conforme sua localização no corpo. Cabe ressaltar ainda que os músculos, assim como os ossos, podem ser capazes de atuar como filtros acústicos. Dessa forma, faz-se necessário desbloquear tensões oriundas de estresses relacionados ao cotidiano e qualquer tipo de traumas, a fim de viabilizar o fluxo contínuo de energia por todo o corpo e de permitir que as vibrações da voz percorram todo o corpo. A ressonância pode ser entendida como a vibração que emana da fonte sonora (nesse caso, as pregas vocais) e atinge espaços por dentro do corpo para serem irradiados e amplificados. Com isso, a voz ganha colorido e harmônicos, potencializando-se.

A vibração sonora produzida na laringe é um intrincado mecanismo, iniciado por uma frequência fundamental e determinado pelo tamanho das pregas vocais, conforme visto anteriormente, pela velocidade da vibração e por uma diversidade de frequências parciais, que são múltiplas integrais da frequência fundamental. A essa pluralidade de frequências parciais denomina-se harmônicos (GUSMÃO, CAMPOS, MAIA, 2010). Os harmônicos são fundamentais para definir os timbres vocais, formando assim características únicas e singulares para cada indivíduo. Em outras palavras, é como pensar na estrutura de um violão, no qual sua fonte sonora (as cordas) ganha colorido e projeção devido à caixa que o suporta. Com isso, conforme o tamanho e forma do corpo do instrumento, assim como do alongamento de seu braço, obtém-se a acústica, que é única em cada instrumento. Algo muito semelhante acontece com a voz.

O corpo inteiro deve estar engajado para o acionamento e o desenvolvimento das ressonâncias. Conforme apresenta Mônica Montenegro (2019, p. 147), “o corpo precisa, portanto, aprender a receber o som. Quando o corpo cede ao som, este, ao ocupá-lo, o dilata e

o revela enquanto espaço; assim, juntos se redimensionam criando um corpo vibrátil expansível.” A autora ainda revela que a energia sonora é potencializada, sendo canalizada através do corpo.

Kristen Linklater (2006, p. 188) aponta que as ressonâncias são divididas como uma escada. Para ilustrar, basta imaginarmos aquelas escadas que possuem uma base avantajada e vão ficando estreitas ao chegarem ao topo. Assim, para a autora, cada parte da voz tem seu próprio degrau, além de variados tamanhos e formas, começando mais largas na base, como é o caso das ressonâncias subglóticas, isto é, peito e traqueia, e afinando-se nas cavidades superiores da cabeça, denominadas supraglóticas, que estão localizadas acima das pregas vocais, sendo elas cavidade oral, cavidade nasal, faringe, laringe, seios paranasais, esfenóide e etmoide.

Os seios paranasais são espaços/cavidades revestidas por mucosa, localizados no interior da face. Classificados como ossos pneumáticos, são eles: maxilar, frontal, etmoidal e esfenoidal. Esses espaços começam a ser formados durante a décima segunda semana fetal e continuam em transformação até a morte do indivíduo. Existem em nosso corpo, entre outros motivos, para deixar o crânio mais leve. Protegem as estruturas internas em eventual trauma, absorvendo parte do impacto, além de participarem do crescimento facial e serem determinantes na ressonância vocal. Os seios paranasais também aquecem e umedecem o ar inspirado pelas narinas, além de contribuírem para a produção de secreção de muco. Os seios paranasais se dividem em:

- *Seio maxilar*: é o maior dos seios paranasais. Encontra-se nas proeminências das bochechas. Seu teto, suas paredes laterais e seu assoalho são partes da maxila. Possui formato levemente piramidal, quadrangular, e é separado por septos ósseos. É comumente denominada de “voz na máscara”. O acionamento dessa ressonância entre os ossos promove uma voz “metalizada” e, por estar em proximidade com as fossas nasais, são mais facilmente percebidos e vibram com mais intensidade nas proximidades do nariz e nos dentes. Longos exercícios de vibração com a consoante M nessa ressonância têm o poder de acalmar as energias internas dos intérpretes, pois funcionam com uma espécie de mantra. É a energia vital positiva, além de estabelecer conexão imediata com a respiração. Basta pensarmos no mantra provindo do Oriente: OM⁷⁵. A

⁷⁵ “Om é um mantra, ou seja, a combinação de sílabas sagradas que formam um núcleo de energia espiritual e que funciona como um ímã para atrair, ou como lente para concentrar as energias espirituais. Os mantras são de grande benefício para o corpo e para a mente e podem ser cantados, repetidos suavemente ou até mentalmente com o uso

sílaba sagrada, que forma um núcleo de energia espiritual, é considerada em muitas tradições do hinduísmo e do budismo como o som primordial do universo, a origem de todas as coisas.

Figura 24 – Seio maxilar

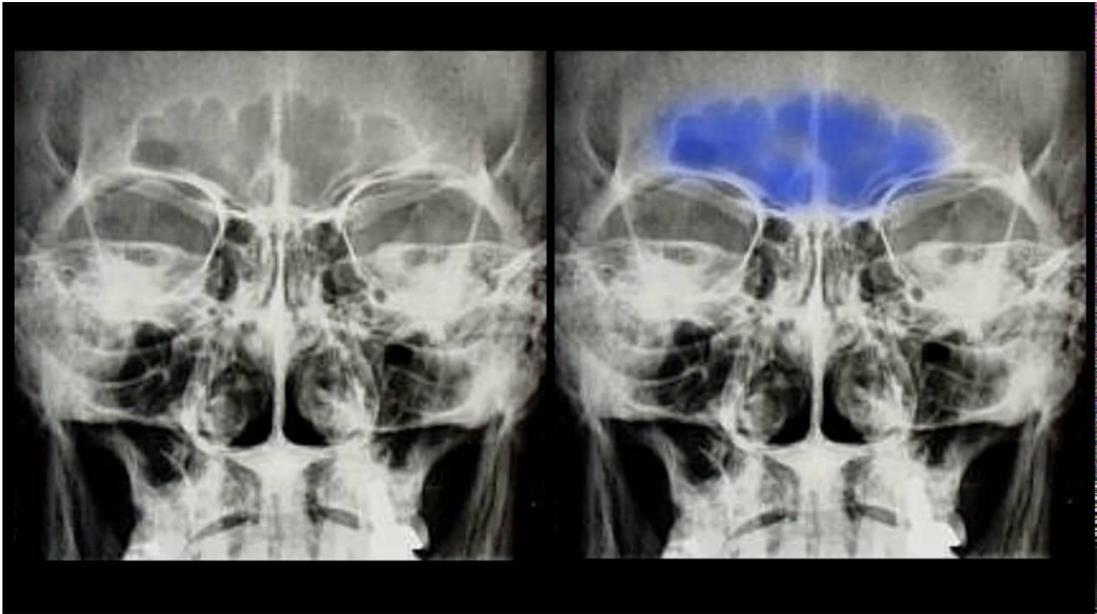


Fonte: <https://biologydictionary.net/maxillary-sinus/>

- *Seio frontal*: localiza-se no osso frontal e é o segundo maior seio da face. Por suas características únicas, existem estudos que apontam que é possível através de radiografias caracterizar um indivíduo, possibilitando seu reconhecimento *ante* e *postmortem*.

de japamalas. A palavra “Om”, também escrita “AUM”, deriva do sânscrito e é composta por 4 sílabas. Os vários níveis de consciência: a primeira sílaba A representa a vigília; o segundo U representa o sono; o terceiro M representa sono profundo; a quarta sílaba, a silenciosa, ou seja, o silêncio que existe entre uma recitação do mantra e a outra, representa um estado que transcende as outras três, que em sânscrito é chamado turiya.” (OM, [202-?])

Figura 25 – Radiografia do seio frontal

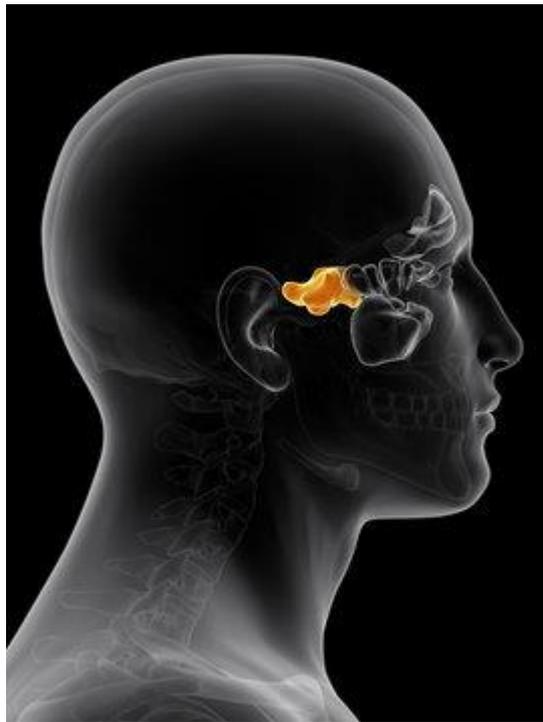


Fonte: <https://biologydictionary.net/paranasal-sinuses/>

- *Seios esfenoidais*: variam de forma e tamanho, não sendo simétricos. Localizam-se no interior do corpo esfenóide, na parte posterior da cavidade nasal, e alcançam sua estrutura definitiva durante a adolescência, podendo alterar de tamanho até a velhice. Os seios esfenoidais se diferem dos outros, que possuem estruturas mais finas, por proteger a massa encefálica. Além de se articular com todos os outros ossos do crânio, o esfenóide é apontado como o ponto central, no qual se entrelaçam todas as linhas de força da cabeça (MONTENEGRO, 2019). Um fato curioso sobre o seio esfenoidal é descrito por Montenegro, quando afirma que:

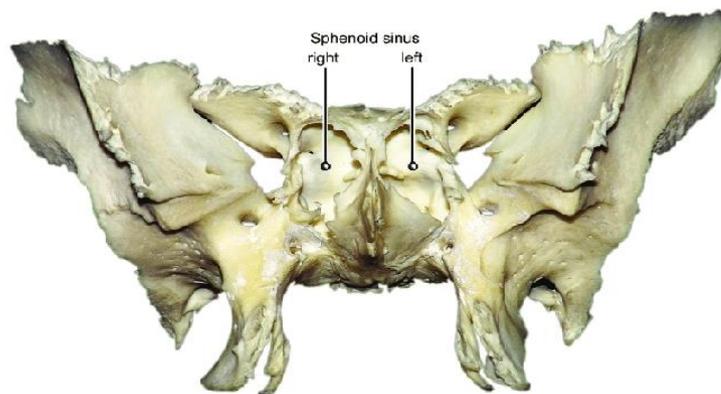
Curiosamente, o esfenóide permite traçar, por meio de aproximações anatômicas, possíveis paralelos de forma e função com a bacia pélvica: assim como os ílaços, as asas maiores possuem cristas e estruturam internamente a largura do rosto, e as asas menores apoiam perpendicularmente para baixo o volume global que o osso sustenta em dois pontos extremos, tal como os ísquios. (MONTENEGRO, 2019, p. 117)

Figura 26 – Seio esfenoidal



Fonte: <https://stock.adobe.com/search?k=%22sphenoid+sinus%22>

Figura 27 – Seio esfenoidal

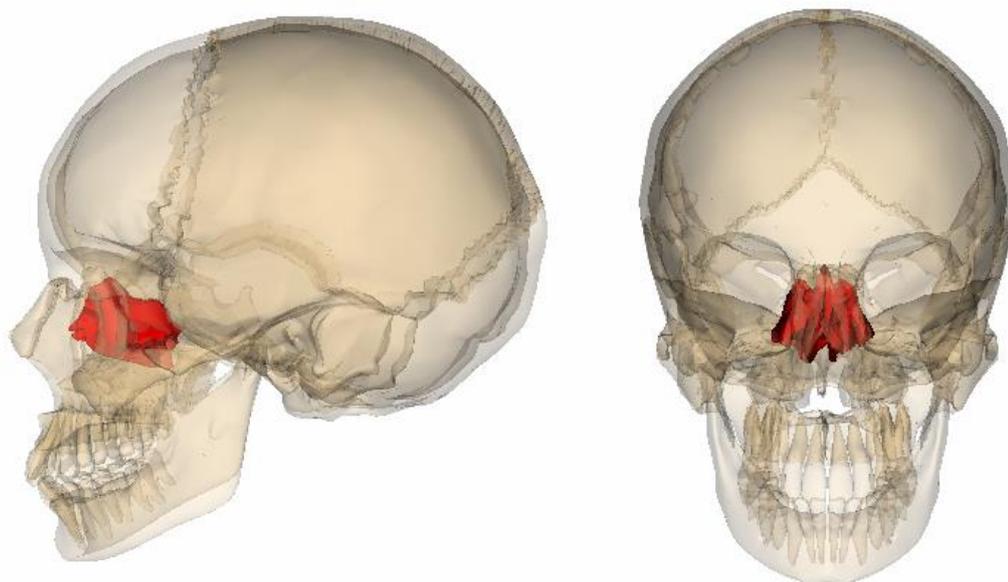


Fonte: <https://www.anatomiaemfoco.com.br/esqueleto-humano-ossos-do-corpo-humano/cranio-ossos-da-face/osso-esfenoide-neurocranio/>

É interessante observar como a imagem levantada pela autora amplia a integração entre as estruturas ósseas corporais, aproximando a ideia de que as ressonâncias estão interligadas, que vibram por todo o corpo e que existe uma espécie de “bacia pélvica” no interior da cabeça,

seu ponto central, através do qual “se organizam muitas das relações de peso e equilíbrio da cabeça, das musculaturas cervicais e laringofaríngeas, além de sua participação fundamental na ampliação de ressonâncias” (MONTENEGRO, 2019, p. 120).

Figura 28 – Seio esfenoidal



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Osso_etmoide

- *Seio etmoidal*: Ethmos significa peneira em grego, o que indica que existem muitas perfurações nesse osso, formado por pequenas cavidades, também denominadas células etmoidais. Elas variam entre três a dezoito de cada lado. É como uma peneira formada por pequenos ossos e mucosas, e está posicionado entre e acima do nariz, relativamente entre os olhos. É responsável por auxiliar na ressonância superior da voz, a chamada “voz de cabeça”, promovendo leveza. Pensando fisiologicamente nas estruturas de ressonância do corpo, todo ele é capaz de vibrar. Grotowski, por exemplo, dedicou grande parte de suas pesquisas ao que ele denominou *vibradores*, e que, segundo consta, é possível ser percebido no corpo inteiro. Os vibradores permitem que sejam percebida a voz em todo o corpo, como no abdome. Para ele, existe um número infinito de ressonadores no corpo, e seu uso depende da escolha do ator:

A possibilidade mais produtiva encontra-se no uso do corpo inteiro como ressonador. Isto é obtido através do uso simultâneo dos ressonadores da cabeça e do toráx. Tecnicamente, é preciso concentrar atenção nos ressonadores que não são automaticamente utilizados no momento da fala. (GROTOWSKI, 1978, p. 87)

Grotowski desenvolveu a ideia de afinar a capacidade de perceber que o corpo inteiro vibra e ressoa. Suas descobertas estão em conformidade com os recentes estudos sobre a ressonância, uma vez que a capacidade de uma percepção holística da ressonância promove a integração total do corpo, propiciando e ampliando o desenvolvimento de uma percepção sensorial no ator, viabilizando dessa forma, a navegação da voz através do indivíduo, adquirindo mais potência. A voz passa a ser compreendida como movimento interno corporal antes de se propagar no ar.

Ao longo dos anos, notei que o estudo e a pesquisa em torno dos ressonadores amplificam a capacidade de projeção vocal, sem que esta seja necessariamente o foco do estudo. É como se calibrássemos o motor, lubrificássemos suas engrenagens para, ao menor sinal, ele ser capaz de facilmente dar uma potente arrancada. O som que ouvimos ao emitir qualquer tipo de voz é o final da própria voz, é o *gran finale* de uma orquestra composta por diversos elementos que necessitam estar afinados em harmonia para que haja uma composição. O mesmo acontece com a voz, que inicialmente se desperta nas profundezas das entranhas da carne, na porosidade das emoções, navega por todo o corpo e finalmente projetando-se no espaço.

Além disso, as ressonâncias, quando treinadas, podem ser utilizadas separadamente, potencializando áreas específicas do corpo. Para tanto, a respiração deve estar empenhada em fluxos contínuos. Dessa maneira, as vibrações provenientes da fonte glótica, acompanhadas de variados espaços de ressonância, possibilitam aliviar a tensão das pregas vocais, evitando eventuais distúrbios vocais.

5.4.2 Exercício 1: peso em ressonância

Figura 29 – Intérpretes da Universidade Livre



Fonte: elaborado pela autora (julho de 2022)

Em duplas, os intérpretes iniciam de costas um para o outro, mapeando o contato e o toque um do outro, inicialmente sentindo a pressão estabelecida, notando o calor proveniente do encontro, observando o movimento da respiração, das costelas ao inspirar e expirar. Busca-se o equilíbrio do peso entre os corpos. Inicialmente é importante não soltar/sobrecarregar o peso do corpo sobre o outro, apoiando-se, mas permitir-se conduzir e ser conduzido, havendo equilíbrio constante. Assim, o peso estará em constante troca. Pode-se explorar a troca de peso pela lateral do corpo, de costas ou de frente, e assim sucessivamente, explorando as possibilidades de encaixe entre os corpos, observando como o peso se altera entre as diversas combinações.

O exercício busca a exploração da ressonância pelo corpo, ou seja, enquanto investiga-se o movimento através do peso, os intérpretes exploram as ressonâncias. Para a sensibilização dos seios paranasais, pode-se iniciar com a vibração da consoante M, pronunciando-a prolongadamente. Cabe destacar que essa área de ressonância possui uma diversidade de microespaços, podendo ser investigada pelo intérprete. Para perceber a cavidade nasal, pode-se alternar o exercício com a consoante N, que tende a ressoar em maior preponderância na cavidade nasal.

O acionamento da ressonância do seio maxilar e da cavidade nasal é muito sutil. Por esse motivo, é interessante notar que, quando o som reverbera pelo seio maxilar, ele tende a ser mais cheio e profundo, vibra em toda a área abaixo dos olhos e do nariz, até o limite com as orelhas, enquanto a ressonância na cavidade nasal tende a ser afunilada e monótona. Através dessa fonte, é possível perceber a vibração também pelo corpo, através da condução óssea. Durante o percurso do movimento, o som tende a acompanhar o movimento. Nesse sentido, o ideal é que o movimento seja feito de modo lento e suave.

A vibração proveniente da consoante M, concomitante ao movimento, proporciona a soltura das musculaturas, gerando relaxamento. Esse exercício pode ser realizado com o auxílio de escalas musicais, uma vez que o relaxamento possibilita ao indivíduo atingir notas mais altas do que as usadas no dia a dia. As cavidades corporais maiores tendem a proporcionar tons mais graves. A exploração das ressonâncias superiores da cabeça faz-se notar mais facilmente quando um intérprete está apoiado no corpo do outro, de modo que esteja de cabeça para baixo, pois a cabeça se torna leve, e a cervical estará sem pressão, como se flutuasse, uma vez que está livre de peso, permitindo que a sutil passagem do ar para o topo da cabeça aconteça, reverberando até o osso occipital localizado posteriormente na região do crânio.

Durante a movimentação, cabe notar o posicionamento da língua no interior da boca, que deve permanecer relaxada em sua base. Caso o fundo da língua esteja alto, e a faringe esteja tensionada, haverá preeminência da ressonância nasal, além de ocasionar tensão do esternocleidomastoideo, elevando os ombros e tensionando toda a região do trapézio, impedindo também a exploração de movimentos. Durante a experimentação em contato, é interessante permitir que notas agudas sejam geradas pelas pregas vocais e encontrem o espaço adequado para sua locação. A condução da prática pode auxiliar a investigação, sugerindo que ao serem realizadas as trocas de peso, os intérpretes coloquem seus ouvidos no corpo um do outro, de modo a escutar a ressonância em várias partes do corpo. Com isso, os intérpretes investigam o som da ressonância nas costas, na barriga, na coluna, revelando a vibração através de todo o corpo.

5.4.3 Exercício 2: movimentos circulares (ar entre as articulações) com ressonância

Em pé ou deitados, os intérpretes buscam realizar movimentos circulares a partir das articulações, explorando os sentidos horário e anti-horário das articulações do corpo, de maneira contínua, lenta e suave, conectando um movimento ao outro. Pode-se iniciar de qualquer ponto do corpo, desde de que se busque movimentos contínuos e leves. Não se trata de movimentos vigorosos musculares, mas sim de encaixes anatômicos-articulares. Aqui se trabalha com a imagem de bolhas de ar entre as articulações, favorecendo o espaço e a leveza do movimento. Enquanto este é realizado, inspira-se profundamente, e ao expirar solta-se o ar em forma de consoantes. Pode-se iniciar com a consoante Z, em seguida, M e N, e assim por diante, explorando integrar os sons ao movimento.

Pode-se iniciar, por exemplo, pelas falanges dos dedos dos pés, passando para os tornozelos, em seguida para os joelhos, a articulação coxofemoral, a coluna vertebral, os braços, os ombros, as escápulas e, por fim, a cabeça. É interessante que se estabeleça uma força constante do movimento com a vibração da ressonância. Cada intérprete é responsável por escolher quais articulações serão movidas: o importante é mover o corpo todo, mantendo o ritmo lento entre as trocas de articulações, concomitante ao som das vibrações.

Destaco a integração dos movimentos circulares com a ressonância:

a) Vibração da ressonância M com movimentos circulares na bacia pélvica e no sacro, explorando os sons graves e por vezes quase guturais, a coluna lombar e o sacro são regiões que possuem vasto entrelaçamento de nervos que descem pelos glúteos até as pernas. Dessa forma, as ressonâncias nessas áreas tendem a libertar também a articulação coxofemoral, por isso é recomendado explorar os vários níveis (alto, médio, lateral, torções e baixo/chão).

b) Vibração das consoantes M na laringe, com rotação da cabeça e ombros, potencializa o movimento das escápulas, permitindo que estas deslizem por sobre a caixa torácica, promovendo uma potente vibração em todo o crânio.

c) Vibração da consoante N na cavidade nasal com a cabeça para baixo, promove sensibilidade na região do crânio e da nuca.

d) Vibração da vogal U no topo da cabeça com elevação e suspensão das mãos e dos braços. Atenção pode ser dada à extensão da coluna, enfatizando a coluna cervical.

Ao repetir os movimentos circulares, realizados de maneira livre e espontânea, tem-se a sensação de “lubrificação” do corpo. O aquecimento das articulações acarreta no aumento da corrente sanguínea, o que torna os movimentos soltos e leves e cria a sensação de o corpo estar acordado e preparado para a realização de tarefas. Essa sensação é causada pelo líquido sinovial⁷⁶, que é produzido em maior quantidade durante a dinâmica de movimentos. Assim, esse alongamento objetiva a completa soltura das articulações, melhorando sobremaneira a percepção sensorial/corporal. Ao realizá-lo com a vibração das ressonâncias, o intérprete realiza a soltura controlada de sua inspiração, evitando tensões, auxiliando no desenvolvimento das ressonâncias.

5.4.4 Exercício 3: dança animal e suas respirações trocadas

Figura 30 – Intérpretes da Universidade Livre



Fonte: elaborado pela autora (2021)

⁷⁶ “O líquido sinovial possui basicamente as funções de nutrir a cartilagem articular e lubrificar as superfícies articulares, minimizando o atrito natural entre cartilagens opostas [...] O líquido preenche a cavidade articular, onde lubrifica e reduz atrito na articulação, fornece nutrientes e remove impurezas das células cartilagosas da cartilagem articular.” (TORTORA, 2000)

Esse exercício se inicia a partir da observação de como os animais se movimentam e como respiram. Nessa etapa, é interessante que os intérpretes já sejam familiarizados com as experimentações acerca da respiração animal (apresentada no item 5.2.3) para em seguida unir movimento e respiração em uma dança improvisada.

Para tanto, os intérpretes podem iniciar espalhados no espaço e iniciarem a investigação de como, por exemplo, o cavalo anda, trotta ou galopa, como move o pescoço quando está livre ou quando está preso, como o filhote de cachorro corre ou como a garça anda. Também podem experimentar como o gato espreguiça, como a aranha anda, enfim, pode-se utilizar uma variedade de animais para a investigação física. Tal estratégia de investigação animal é muito utilizada na prática teatral, com variadas abordagens,⁷⁷ de fato a movimentação e comportamento dos animais tem muito a ensinar aos humanos; neste exercício o foco está em entrelaçar os movimentos animais concomitantes suas respirações, os intérpretes desenvolvem os animais e suas respirações em seus corpos conforme suas capacidades físicas e sua imaginação, com tal união da imagem de animais o intérprete se desafia, explora seu corpo e sua respiração, investigando uma diversidade de dinâmicas de movimento e respiração em seu corpo ampliando seu repertório de movimento assim como expande sua capacidade respiratória de modo intuitivo e lúdico. Algumas possibilidades para as investigações sobre os animais:

- a) Marcha do cavalo solto com a respiração do cachorro brincalhão.
- b) O vôo do morcego com o ronronar do gato.
- c) A leveza da garça com o sopro do cavalo.

A análise do exercício aponta para a necessidade de precisão de início e fim do movimento, que deve ser contínuo, investindo tempo na experiência de cada animal e sua respiração, mesmo que inventados pelo intérprete. Nesse sentido, busca-se explorar as dinâmicas que cada movimento proporciona, assim como cada respiração promove um estado de presença.

⁷⁷ Grotowski utilizou amplamente em sua pedagogia o movimento de animais para a expressividade do intérprete, inspirado pelas técnicas orientais como o yoga, por exemplo. Jacques Lecoq também utiliza os animais como base para a expressão corporal, o que ele denominou de ginástica animalesca. Ver mais em Lecoq, 2010, p.139.

5.4.5 Exercício 4: liderar, seguir e soltar vogais

Figura 31 – Intérpretes da Universidade Livre



Fonte: elaborado pela autora (2021)

Esse exercício é realizado em duplas, alternando a liderança de papéis para determinar quem será guiado. Inicia-se com um intérprete de frente para o outro, de modo a estabelecer a conexão energética e rítmica entre ambos, destacando:

a) Observação do ritmo para a respiração: os intérpretes precisam atentar-se primeiramente para a respiração de ambos, de modo a estabelecer uma energia comum. Nessa etapa, o olhar é fundamental. Aqui estabelece-se o contato visual, favorecendo a coordenação e a interação entre ambos.

b) O líder toca determinada parte do corpo do outro intérprete, e deve propor com decisão, escolhendo a pressão, direção e qualidade do toque. O que recebe o estímulo deve projetar uma vogal pelo espaço. Atenção deve ser dada à união entre toque/pressão e projeção. Podem-se experimentar diferentes qualidades e intensidades vocais, como sussurros, tons sustentados ou padrões rítmicos.

c) Quem lidera deve ser preciso na direção do toque, selecionando uma parte específica do corpo a ser tocada, assim como na pressão a ser colocada (forte, leve, fraca, entrecortada), pois é através desse estímulo que o outro intérprete irá responder projetando a vogal. Se o estímulo de toque for demorado e forte, o intérprete deve seguir a proposição, projetando uma vogal com intensidade e volume.

d) Conforme a improvisação se desenvolve é necessário que ambos percebam atentamente as vocalizações e movimentos. Pode-se tocar em todo o corpo.

É interessante despertar os intérpretes para partes do corpo pouco exploradas, assim como de vogais e dinâmicas pouco experimentadas. Com o desenvolvimento do exercício, adquire-se senso de confiança e comunicação, ampliando a expressividade vocal e o repertório de movimento do intérprete.

5.4.6 Exercício 5: improviso com vogais

Figura 32 – Intérpretes da Universidade Livre



Fonte: elaborado pela autora (agosto de 2019)

Esse exercício pode ser realizado em dupla. Busca-se revelar a expressividade das vogais em movimento. Aconselho iniciar com as vogais abertas (a, é, ó), despertando a potência da voz em suas diversas ressonâncias, projetando-a de modo a ocupar o espaço exterior, preenchendo-o. Para tanto, os intérpretes utilizam músicas diversas, podendo ser inventadas ou conhecidas, mas que sejam cantadas apenas com vogais. Trabalha-se com as vogais por sua possibilidade de abertura para a voz. O foco do exercício se baseia não exatamente em *qual* música se canta, mas em *como* se apropriar do improviso de modo a expandi-lo em movimento. Pode-se, por exemplo, trabalhar com cantilenas infantis, que em sua maioria possuem sons abertos e são facilmente memorizadas, além de em muitos casos serem parte de memórias e do próprio imaginário dos intérpretes.

Pode-se ainda inventar melodias próprias, objetivando a ampliação e a projeção da voz por meio do movimento. Dessa forma, o improviso envolve o intérprete em uma jornada sensorial, primeiramente por se tratar de movimentos livres, em segundo por estar dançando com outro corpo, que ao mesmo tempo estimula e provoca outros apoios, outras conexões e composições, a voz lidera e é liderada em um imbricado jogo de ação e escuta, ação-reação. A relação entre voz e dança envolve os intérpretes em variadas sensações, promovendo prazer e ampliando a criatividade. Destaco abaixo alguns pontos do improviso:

a) Conexão entre os intérpretes: antes de iniciar o improviso é fundamental a observação prévia entre os indivíduos, tais como olharem-se, perceberem-se e sentirem-se. Estabelecer conexão não verbal é fundamental, a partir disso é possível estabelecer a troca energética entre a dupla, como uma ponte no qual cada uma das partes conduz e será conduzido. O improviso irá ocorrer quando for estabelecida a sinergia entre ambos, a partir desse reconhecimento, muitas vezes sem dizer palavras os intérpretes iniciam o improviso, desenvolvem uma comunicação outra permeada pela música e pela dança.

b) Iniciar lentamente: improvisar em dupla exige muita atenção e generosidade, é necessário saber propor um movimento da mesma forma como é importante abandonar uma ideia, e aderir a uma nova, havendo constantes trocas. Nesse sentido, para que haja entrosamento entre voz e movimento ambos devem ouvir o que está sendo proposto.

c) Promover o silêncio e a pausa: sobre esse aspecto, é preciso sintonia e sincronização entre os intérpretes. Nesse sentido, a observação da respiração pode auxiliar a estabelecer um ritmo comum.

5.4.7 Exercício 6: dançar enquanto um canta

Figura 33 – Intérpretes da Universidade Livre



Fonte: elaborado pela autora (2021)

Esse exercício pode ser feito em duplas ou trios. Inicia-se com um dos intérpretes cantando melodias diversas, que podem ser inventadas ou músicas conhecidas, enquanto os demais dançam movimentos livres, despertando a sensação proveniente da música ouvida, que reverbera em seus corpos. Esse improviso conecta os intérpretes, pois cada uma das partes é influenciada pela reação do que está sendo proposto. Quem canta pode se inspirar no que está vendo, e quem dança é inspirado pela voz que está ouvindo, combinando a musicalidade da voz com o movimento, revelando uma interação criativa e dinâmica entre os intérpretes. Cabe destacar que as pausas e silêncios são fundamentais para que seja compreendido as alternâncias de ritmo na improvisação. Evidencio alguns aspectos sobre esse exercício:

a) O intérprete que canta pode inventar uma melodia, podendo misturá-la ao que já conhece previamente, podendo ainda inspirar-se através de movimentos do intérprete que dança. Tal recurso aponta para a ampliação de repertório, de ambos.

b) O intérprete que canta desenvolve aspectos técnicos da voz como sua projeção vocal, articulação e dicção e criatividade, desenvolvendo sua expressividade. Por estar cantando para

o grupo, supera possíveis inibições e bloqueios emocionais. O intérprete que dança envolve os movimentos ao que escuta, ampliando sua imaginação.

c) A música influencia sobremaneira a livre criação e a conexão de movimentos, desenvolvendo o repertório vocal e corporal do intérprete.

d) Escuta consciente e ativa: aqui, o ouvir significa estar atento e conectado com o corpo aberto e poroso ao que ambas as partes propõem, promove a generosidade e a confiança entre os intérpretes.

CONCLUSÃO

A criação da pedagogia para a voz desejante foi um longo caminho. Ela foi desenvolvida a partir de conhecimentos adquiridos ao longo de uma vida inteira, desde encontros que tive com colegas da graduação, quando ocorreram as primeiras observações acerca da voz, assim como por meio de *workshops*, da dança, depois profissionalmente nos palcos, também em seminários e congressos dos quais participei. Destaco entre todas essas experiências as professoras que tive e que me acolheram, orientando-me a desbravar o caminho da voz com generosidade e afeto, e posteriormente auxiliando-me a me tornar condutora de processos vocais, seguindo minha intuição na criação de processos práticos. Esses foram os primeiros passos que me conduziram até aqui. As leituras, sempre presente em minha vida, pontuaram e aguçaram minha curiosidade sobre o tema, levando-me a desenvolver uma forma peculiar de aplicar metodologias vocais.

A pedagogia para a voz desejante busca transbordar a linguagem, revelando a unicidade e a materialidade da voz, evidenciando o que há de mais humano em nós mesmos: o nosso corpo. Noto, nesse sentido, como compreender sobre o universo da linguagem evidencia a grandeza existente entre palavras e voz, e como esse entendimento auxilia a potencializá-la, ou seja, o som que transmite sensações diversas, afastando-se do código generalizante das palavras, que remetem sempre a elas mesmas.

Tal compreensão amplia e reforça o desenvolvimento de uma prática que desperta a sensação e a percepção do intérprete, propiciando meios para que este relacione-se com a voz de uma forma expandida, fazendo seus dizeres em cena serem permeados de vida, afastando-se de uma fala monótona e abafada.

Diante desse panorama, noto como foi através da minha retomada ao universo da dança, através do Grupo de pesquisa Corpolumen, que iniciei as investigações da pedagogia para a voz desejante, experimentando com meus alunos do Teatro Vila Velha o que intuía com o grupo de dança. Experimentar em meu corpo a sensação proveniente do movimento suscitou as primeiras hipóteses acerca da criação desta pesquisa. A técnica de dança Contato Improvisação revelou-se ser a chama inicial para todo o trabalho ao qual me dediquei ao longo desta pesquisa, valorizando a intuição. Nesse sentido, observo como a percepção e a autonomia são fundamentais em um processo de ensino e aprendizado.

Por conseguinte, constato que a dança em contato favorece e expande a propriocepção dos intérpretes, uma vez que o toque direciona a atenção, o afeto e o foco. Essas características aplicadas para a voz mostraram-se valiosas ferramentas para a soltura da mesma, permitindo ao

intérprete descobrir sua voz em seu tempo e ritmo, desvelando cada etapa de seu caminho em conformidade com seu contexto cultural e social, pois os improvisos proporcionam a ampliação do repertório vocal e de movimento, podendo também fazer parte de memórias que podem ser tão vastas quanto a imaginação permitir.

Nesse contexto, foi possível chegar à Voice Jam Session, uma roda de improvisação vocal que funde elementos do Contato Improvisação com técnicas vocais. Sobre esse aspecto, cabe destacar que até o final desta pesquisa muitas perguntas permanecem abertas, tais como: é possível desenvolver uma Voice Jam Session sem que os intérpretes tenham conhecimento e preparo prévio de ambas as técnicas? Em que medida a Voice Jam Session pode substituir uma aula de voz? Seria isso possível? Será que a Voice Jam Session contempla isoladamente todas as necessidades físicas e vocais para intérpretes no contexto do teatro contemporâneo? Como sua prática regular auxilia o desenvolvimento da fala de um intérprete? Outras conduções conseguem aplicá-la com um grupo de intérpretes? Seria a Voice Jam Session benéfica para a criação de personagens? Muitas são as perguntas sem respostas, uma vez que careço de mais tempo, mais pesquisas para desenvolver e aprofundar uma metodologia específica para este fim, ou seja, estruturar cada etapa da Voice Jam Session. Ela surgiu intuitivamente como exercício de sala de ensaio e revelou-se uma poderosa ferramenta de investigação para o intérprete.

Diante disso, concluo esta pesquisa iniciando uma nova, pois as investigações em torno desse tema irão continuar e se desenvolver, seja por meio de grupos de pesquisa, *workshops*, artigos ou congressos, nos quais seja possível traçar novas perspectivas. Nessa sequência, almejo estruturar e compartilhar a Voice Jam Session, ampliando a discussão sobre pedagogias e práticas vocais.

A pedagogia para a voz desejante envolve investigações sensoriais e imagéticas, perpassando o universo das artes visuais, seja por meio de relatos em diários de bordo ou de pinturas, colagens e desenhos que traçam mapas para as sensações dos intérpretes, sendo, portanto, uma excelente forma de investigar e compreender as relações que o intérprete faz com sua voz, consigo e com o grupo. Esses aspectos viabilizam o protagonismo do intérprete em seu processo de ensino e aprendizagem, promovendo confiança para ir além de si mesmo, ou seja, para adquirir experiências que o possibilitem transbordar o contato com sua subjetividade. O indivíduo passa a perceber que o que se faz importante é a experiência e o processo em detrimento de um resultado específico.

Diante disso, acredito que o contexto do teatro contemporâneo, no qual a pluralidade de linguagens estéticas está em constante expansão, requer um intérprete que possua autonomia

criativa sobre sua voz, de modo a adaptar-se aos mais diversos contextos cênicos. Nesse sentido, faz-se oportuna a criação de práticas que visem à sensibilidade, de modo a expandir a sua subjetividade, promovendo uma percepção ampla da voz.

A sensibilidade, e conseqüentemente a percepção que se tem desta, se faz oportuna, pois, conforme apresentei nesta tese, o indivíduo contemporâneo encontra-se mergulhado em uma crise em que não há fim, ficando, portanto, carente de experiências e afetos. Nesse sentido, é necessário propor espaços de afeto para que a experiência seja vivida e compartilhada, através de uma prática que se aprende fazendo.

Isto posto, a poética desenvolvida para a pedagogia para a voz desejante, busca conectar os aspectos que circundam o intérprete para além da sala de ensaio, ou seja, o mundo contemporâneo e seus desafios e suas carências, pois não basta aprender técnicas diversas se ele não compreende o contexto social e histórico no qual está inserido, uma vez que tais forças incidem sobremaneira em seu comportamento, em sua subjetividade, tolhendo sua energia vital e roubando-lhe formas de se expressar e de pensar. Tais fatos apontam conseqüentemente para como ele percebe sua voz. Nesse sentido, esta tese de doutorado aponta para a afirmação da vida em todas as suas instâncias, possibilitando ao indivíduo olhar-se por dentro e transformar-se, rompendo com barreiras que o bloqueiam.

A prática é organizada aqui através de sua constante transformação e reformulação, ou seja, muitas vezes os *insights* e as criações ocorrem durante o momento de sua execução, quando o intérprete experimenta, dialoga e propõe formas diversificadas de se expressar. O que o intérprete desenvolve e como interpreta o que foi sugerido é visto aqui como possibilidade, podendo-se ampliar os exercícios, expandindo a prática.

Suas descobertas e, por conseguinte, as conversões sugeridas por aquele que está aprendendo dão espaço para a criação e a ampliação de novos exercícios, permitindo que a prática esteja sempre se movendo e se transformando. Essa perspectiva horizontalizada promove autonomia e autoconfiança, e justamente por essas características a condução da prática deve ser atenta para integrar tais sugestões.

Ao chegar ao fim deste trabalho, constato que inicio uma nova jornada, na qual a dança e a voz continuarão a ser investigadas, aprofundando o que descobri aqui, experimentando, de modo a revelar novas topografias, novos solos, ampliando horizontes.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é a Filosofia?** São Paulo: Boitempo, 2022.
- ALVES, Regina Célia dos Santos; ANDRÉ, Willian. 2011. Não posso continuar, vou continuar: reflexões sobre a falência da linguagem em Molloy, de Samuel Beckett. **Graphos**, v. 13, n. 2, 2011.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BABIKER, Sarah. **Instituto Humanitas Unisinos**, 2019. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/categorias/591109-e-preciso-fazer-um-trabalho-de-descolonizacao-do-desejo-entrevista-com-suely-rolnik>. Acesso em: 3 out. 2023.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas**: a infância. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BECKERS, Laura Beatriz. **Voz e emoção**: provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre. 2010. Dissertação (Mestre em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.
- BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. Londres: Faber and Faber, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.
- BERRY, Cicely. **Voice and the actor**. Londres: Wiley, 1991.
- BÉZIERS, Marie-Madeleine. A coordenação motora: Aspecto mecânico da organização psicomotora do homem. São Paulo: Summus, 1992.
- BISCARO, Barbara. Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator. **DAPesquisa**, v. 6, n. 8, p. 33-46, set./out. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/13990>. Acesso em: 2 out. 2023.
- BORGdorff, Henk. The production of knowledge in artistic research. *In*: BIGGS, Michael; KARLSSON, Henrik (Org.). **The Routledge companion to research in arts**. Oxfordshire: Routledge, 2011. p. 44-63.
- BRAGGINS, Sheila. Alfred Wolfsohn: the man and his ideas. **Kefas Berlin**, 2003. Disponível em: <https://kefasberlin.se/studies/articles-artiklar/the%20man%20and%20his%20ideas%20-%20wolfsohn.html>. Acesso em: 2 out. 2023.
- BROOK, Peter. **Avec Grotowski**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.
- BULDRINI, Massimiliano. Roy Hart Theatre ontem, hoje e amanhã: entrevista com Kaya Anderson. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 25, p. 222-231, dez. 2015. Disponível em:

<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102252015222/5407>.

Acesso em: 3 out. 2023.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 2001.

CAETANO, Particia de Lima. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. **Fractal**: Revista de Psicologia, v. 29, n. 2, p. 168-176, mai./ago. 2017. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/fractal/a/xkkmkVZxCqSMtXpR75FVvw5y/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 4 out. 2023.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMPBELL, Patrick George Warburton. **A voz integrada**: uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

CAMPO, Giuliano. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik**: o legado de Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2011.

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

CENTRE Artistique International Roy Hart, [202-?]. Disponível em: <https://roy-hart-theatre.com/legacy/>. Acesso em: 3 out. 2023.

COHEN, Bonnie Bainbridge. An introduction to Body-Mind Centering. **Body-Mind Centering**, [2012?]. Disponível em: https://www.bodymindcentering.com/files/an_intro_to_body-mind_centering.pdf. Acesso em: 2 out. 2023.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

COHEN, Bonnie Bainbridge. Uma introdução ao Body-Mind Centering. **Caderno do GIPE-CIT**, Salvador, n. 18, p. 36-49, abr. 2008.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORALINA, Cora. **Vintém de cobre**: meias confissões de Aninha. São Paulo: Global, 1997.

CRAWFORD, Kevin; PIKES, Noah. Vocal traditions: the Roy Hart tradition. **Voice and Speech Review**, 2019. Disponível em: <https://roy-hart-theatre.com/wp-content/uploads/2019/04/Vocal-Traditions-The-Roy-Hart-Tradition.pdf>. Acesso em: 2 out. 2023.

CUNHA, Maria Zilda da; BASEIO, Maria Auziliadora Fontana. Na tessitura híbrida dos signos: Manoel de Barros e Mia Couto em diálogo. **Mulemba**, Rio de Janeiro, v. 8., n. 15, p. 35-44, jul./dez. 2016.

- DAVINI, Silvia. **Cartografia da voz no teatro contemporâneo**: o caso de Buenos Aires no final do século XX. Brasília: Universidade de Brasília, PPG-CEN, 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2011a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2011b.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- FÉRAL, Josette. **Além dos limites teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERNANDES, Ciane. Movimento e memória: manifesto da pesquisa somático-performativa. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, VII, 2012, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre, 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Ciane_Fernandes_-_Movimento_e_Mem_ria.pdf. Acesso em: 4 out. 2023.
- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GALIZIA. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GAYOTTO. 2005. **Voz partitura da ação**. São Paulo: Plexus, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. **A voz e a poesia no espaço cênico**. Rio de Janeiro: Synergia, 2012.
- GUSMÃO, Cristina de Souza; CAMPOS, Paulo Henrique; MAIA, Maria Emília Oliveira. O formante do cantor e os ajustes laríngeos utilizados para realizá-lo: uma revisão descritiva. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 21, p. 43-50, 2010. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000100006. Acesso em: 2 out. 2023.
- HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir**: A educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2021.
- IRLANDINI, Isabella. Por uma ontologia plural de vozes singulares: o embate de Adriana Cavarero com a metafísica. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 269-287, jan./abr., 2015.
- KHATTAB, Kerstin *et al.* Iyengar yoga increases cardiac parasympathetic nervous modulation among healthy yoga practitioners. **Evidence-Based Complementary and Alternative Medicine**, v. 4, p. 511-517, 2007. Disponível em: <https://www.hindawi.com/journals/ecam/2007/801340/>. Acesso em: 2 out. 2023.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: Elefante, 2017.
- LAROSSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- LAWS, Catherine. **Performance, subjectivity, and experimentation**. Leuven: Leuven University Press, 2020.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac, 2010.
- LEHMANN, Hans Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LEPECKI, André. Planos de composição. *In*: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; SOBRAL, Sonia (Org.). **Cartografia**: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010: Criações e Conexões. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.
- LESSAC, Arthur. **Body wisdom**: the use and training of the human body. Nova York: Lessac Training and Research Institute, 2019.
- LESSAC, Arthur. **The use and training of the human voice**. Nova York: McGraw-Hill Education, 1997.
- LESSAC Training and Research Institute, [201-?]. Disponível em: <https://www.lessac institute.org/arthur-lessac>. Acesso em: 2 out. 2023.
- LIGNELLI, César. Sonoplastia e/ou entorno acústico: seu lugar na cena teatral. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, V, 2008, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte, 2008.
- LINKLATER, Kristin. **Freeing the natural voice**: imagery and art in the practice of voice and language. Los Angeles: Quite Specific Media Group, 2006.
- LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- MARTINS, Janaína Träsel, **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. **Alfred Wolfsohn na obra de Charlotte Salomon**: uma cartografia que emerge da voz. 2013. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. A voz em Alfred Wolfsohn. **Repertório**, Salvador, v. 30, p. 36-49, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25366/17239>. Acesso em: 4 out. 2023.
- MONTENEGRO, Mônica de Almeida Prado. **O corporeal**: concepções e prática. Uma abordagem de trabalho de voz para o ator. 2019. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MOSÉ, Viviane. **A espécie que sabe**: do homo sapiens à crise da razão. Petrópolis: Vozes, 2019.

- MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da imagem**. Petrópolis: Vozes, 2018a.
- MOSÉ, Viviane. **Nietzsche hoje**. Petrópolis: Vozes, 2018b.
- MOURA, Maria Suzana de Souza; GIANNELLA, Valeria. A arte de escutar: nuances de um campo de práticas e de conhecimento. **Revista Terceiro Incluído**, v. 6, p. 9-24, 2016.
- NEWHAM, Paul. The psychology of voice and the founding of the Roy Hart Theatre. **New Theatre Quarterly**, v. 9, n. 33, p. 59-65, fev. 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. São Paulo: Hedra, 2007.
- OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de. Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 582-600, mai./ago. 2013.
- OM: o mantra universal do yoga. **Yogateria**, [202-?]. Disponível em: <https://yogateria.com.br/om-o-mantra-universal-do-yoga/>. Acesso em: 7 out. 2023.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEREIRA *et al.* Intervenções fisioterapêuticas nas disfunções temporomandibulares: uma revisão de literatura. **Revista Interdisciplinar em Saúde**, Cajazeiras, v. 2, n. 1, p. 1-15, jan./mar. 2015. Disponível em: https://www.interdisciplinaresauade.com.br/Volume_3/Trabalho_01.pdf. Acesso em: 4 out. 2023.
- PILATES, Joseph Hubertus. **A obra completa de Joseph Pilates**. São Paulo: Phorte, 2010.
- PINHO, Sílvia Rebelo. **Fundamentos em fonoaudiologia**: tratando os distúrbios da voz. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.
- PIZARRO, Diego; BRITO, Nayara. Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do Método Body-Mind Centering. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 30, p. 260-280, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. São Paulo: Autêntica, 2007.
- RANGEL, Sônia. **Imagem e pensamento criador**. Lauro de Freitas: Solisluna, 2019.
- ROLNIK, Suely. **Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1989.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- ROLNIK, Suely. **Há algo de irreversível no ar**: notas para descolonizar o inconsciente. YouTube, 2021. 1 vídeo (2h32). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1X5xqXPvgNU&t=6349s>. Acesso em: 5 out. 2023.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: WMF, 2013.
- SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

- SARRAZAC, Jean Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- SARRAZAC, Jean Pierre. **Poética do drama moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHMID, Jörg. Contato Improvisação como uma Arte de viver [parte 2]. Trad. Bruno Garrote M. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 177-192, out. 2017.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno: 1880-1950**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- THOMASIDIS, Konstantinos. **Theatre & voice**. Londres: Red Globe Press, 2017.
- TORTORA, Gerard. **Corpo humano: fundamentos de anatomia e fisiologia**. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VÁSSINA, Elena. **Stanislávski: vida, obra e sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- WOLFSOHN, Alfred. **Orpheus: or the way to a mask**. Trad. Marita Günther. Woodstock: Abraxas Publishing, 2006.
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.