

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PEDAGOGIA DA ARTE
EDIÇÃO 2010**

**REFLEXÕES SOBRE O ENSINO-APRENDIZAGEM
DA EXPRESSÃO VOCAL NO TEATRO**

LUCIANA RODRIGUES MARCON

Monografia apresentada ao curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Pedagogia da Arte
Orientadora: Celina Nunes de Alcântara

Porto Alegre, abril de 2011.

SUMÁRIO

RESUMO.....	3
1 INTRODUÇÃO.....	4
2 O ATOR E A EXPRESSÃO VOCAL.....	6
3 EM BUSCA DE <i>UMA</i> FORMAÇÃO VOCAL: ESTRADA ACIDENTADA E CHEIA DE BIFURCAÇÕES.....	9
4 ALGUMAS PEDAGOGIAS DA VOZ NO TEATRO OCIDENTAL.....	13
4.1 Breve olhar sobre a voz nos palcos brasileiros: da prosódia portuguesa aos musicais da <i>broadway</i>	19
5 A FORMAÇÃO VOCAL DO ATOR: INTERFERÊNCIAS, <i>RUÍDOS</i> , ENTRAVES.....	23
5.1 Falta de consciência corporal e vocal.....	24
5.2 Problemas causados pelo uso abusivo da voz.....	27
5.3 Desconhecimento de procedimentos básicos de higiene vocal.....	28
5.4 Negligência quanto ao treinamento vocal e ao aquecimento vocal pré-cênico.....	30
5.5 Associação das habilidades vocais a um dom especial nato.....	32
5.6 A voz e a exploração de novos espaços cênicos.....	35
6 REFLEXÕES SOBRE O ENSINO-APRENDIZAGEM DA EXPRESSÃO VOCAL NO TEATRO.....	37
7 CONCLUSÕES.....	42
8 REFERÊNCIAS.....	46

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise e uma reflexão sobre as relações entre o ensino-aprendizagem da expressão vocal no âmbito do teatro com foco na formação vocal do ator e o confronto com alguns conceitos relacionados às pedagogias do ator e às pedagogia da voz presentes nas obras do pesquisador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e da fonoaudióloga brasileira Eudósia Acuña Quinteiro. A pesquisa empírica deu-se através de entrevistas semi-estruturadas realizadas com 10 atores que trabalham na cidade de Porto Alegre. A partir dos conceitos de Teatro como Encontro e de voz como resultado de uma unidade biopsicossocial propôs-se a análise do material empírico. Com base na análise das entrevistas conclui-se que as relações de ensino-aprendizagem referentes ao trabalho vocal apresentam características bastante específicas como a relação do ator com sua própria voz e a relação entre o ator-aluno e o preparador vocal-professor e que essas relações de ensino-aprendizagem são determinantes na formação vocal dos atores.

Palavras chave: teatro, ensino-aprendizagem, pedagogia vocal.

1 INTRODUÇÃO

Sempre me fascinou pensar sobre as interações humanas presentes nos processos de ensino e de aprendizagem da expressão artística relacionados ao teatro e ao aprendizado vocal do ator. Interessei-me, sobretudo em ouvir os relatos de colegas, conhecidos e amigos a respeito de suas experiências com este ou aquele professor, com esta ou aquela técnica. Gostava de ouvir relatos sobre suas relações com o aprendizado que estavam construindo e como essas experiências lhes impactavam, lhes afetavam.

Talvez o ato de ouvir esses relatos tenha sido uma maneira de reviver minhas próprias experiências de aprendizagem. Ainda me lembro da sensação de descobrir minha própria voz e de perceber que poderia afetar o mundo.

O prazer e a alegria em ser aluna me levaram a querer ser professora. E a querer saber mais, muito mais. Esse desejo me conduziu a duas graduações na área de conhecimento do teatro e agora a uma especialização mas principalmente me levou, e me leva, a querer saber do outro. Desejo de saber das experiências do outro, das suas percepções e ansiedades.

Nessa busca encontrei vários mestres: sempre acreditando na relação mestre-aluno e, para realizar a reflexão que esta pesquisa se propôs, convidei alguns deles: Stanislawski, Quinteiro e Grotowski, para dialogar comigo e com meus entrevistados. Que aliás foram dez.

Dez profissionais das artes cênicas que atuam em Porto Alegre. Foram dez tardes que passei ouvindo e falando sobre processos criativos e sobre formação artística, e, sim tomando alguns cafés, que ninguém é de ferro.

Antes de começar os encontros com os atores elaborei um roteiro de perguntas para apoiar as entrevistas que por conta de seu formato aberto são chamadas de entrevistas semi-estruturadas.

As entrevistas semi-estruturadas algumas vezes se transformaram em um “bate-papo” tal era o entusiasmo da entrevistadora, que em alguns momentos teve de se conter, com as respostas dos entrevistados.

A minha principal questão era sobre quais experiências haviam marcado a formação vocal de meus entrevistados e porquê? Mas antes dessas questões eu confesso já tinha outras questões comigo. Algumas delas velhas companheiras de trabalho.

No capítulo 2 apresento algumas dessas questões sobre a expressão vocal e o ator. No capítulo 3 descrevo a minha própria busca por uma formação vocal. A partir de algumas questões colocadas pelos entrevistados senti necessidade de escrever uma brevíssima contextualização histórica sobre algumas pedagogias da voz no teatro ocidental. É o conteúdo do capítulo 4.

Durante o processo de análise das entrevistas percebi que a formação vocal dos atores ainda é povoada de mitos e obstáculos e procurei identificá-los. Então, no capítulo 5 apresento questões relacionadas diretamente ao aprendizado vocal do ator e, com o auxílio dos mestres já referidos e de mais alguns outros, proponho uma reflexão sobre seus principais aspectos.

Desde as primeiras entrevistas comecei a concentrar minhas perguntas nas questões relacionadas às interações entre professor e aluno e entre ensino e aprendizagem que acontecem durante o processo de formação vocal do ator. No capítulo 6 falo sobre essas interações.

O capítulo 7 finalmente traz algumas conclusões, ainda que provisórias.

Então, aqui está o *menu*, caro leitor, mas se você, preferir ler essa pesquisa saboreando um café eu não me oporei. Boa leitura.

2 O ATOR E A EXPRESSÃO VOCAL

O ator é um artista que depende diretamente da própria eficiência em comunicar-se através de toda a potencialidade de sua voz e corpo. Mas se tomarmos como ponto de partida as experiências teatrais que temos visto nos palcos ultimamente podemos imaginar que nem sempre o ator tem consciência de como sua voz se relaciona com seu trabalho ou simplesmente não parece priorizar o trabalho vocal dentro de sua formação. Isso tudo apesar da grande difusão nos meios teatrais das propostas de trabalho vocal de pesquisadores importantes como o russo Constantin Stanislawski (1863-1938), o italiano Eugenio Barba (1938) e o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999), de quem Barba foi discípulo.

Em seu Teatro Laboratório Grotowski também se deteve sobre a expressividade vocal dos atores e os resultados de seu trabalho influenciam até hoje as pesquisas sobre voz. Um dos interesses da sua pesquisa vocal para o treinamento do ator foi a exploração de ressonadores pouco utilizados no teatro ocidental até então. Não mais preocupado em projetar a voz para frente, pois Grotowski não trabalhava em um palco italiano e sim em um espaço onde não havia separação entre atores e plateia, o ator grotowskiano deveria realizar a emissão vocal “de modo a que o espectador não apenas escute a voz do ator perfeitamente, mas seja penetrado por ela como se fosse estereofônica” (Grotowski, 1968, p. 99).

Embora existisse também uma preocupação estética com a voz em sua pesquisa, para Grotowski o mais importante não era ensinar aos atores como dizer bem um texto. O mais importante eram as possibilidades de encontro que poderiam surgir a partir do texto:

O Teatro é também um encontro entre pessoas criativas. Sou eu, o diretor, que me defronto com o ator, e a auto-revelação do ator me dá a revelação de mim mesmo[...] Meu encontro com o texto lembra o meu encontro com o ator, e o dele comigo. Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está

escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros: em outras palavras, transcender nossa solidão (Grotowski, 1968, p.49)

Apesar de estarem distantes no tempo e no espaço e de terem pontos de partida diferentes bem como práticas teatrais distintas tanto Stanislavski quanto Grotowski rejeitaram um modo de falar cotidiano para o ator: “a simplicidade trivial da nossa fala cotidiana é inadmissível no palco (Stanislavski, 1928, p. 492)”, “o ator deve explorar sua voz para produzir sons e entonações que o espectador seja incapaz de reproduzir ou imitar (Grotowski, 1968, p.120)”. Essas proposições só podem levar a um trabalho profundo e elaborado no campo da expressão vocal do ator, trabalho que deve ser, acredito, baseado em técnicas que levem em consideração a fisiologia humana.

Meu interesse pelo assunto vem desde a minha prática como atriz, depois como cantora e finalmente como professora de voz. Desde o início da minha vivência no teatro tenho percebido certa aura de mistificação que envolve o trabalho vocal como um todo e especialmente o trabalho vocal do ator. Essa mistificação estaria relacionada, por exemplo, à crenças em substâncias mágicas para colocar ou aquecer a voz e ao mesmo tempo ao desconhecimento da eficácia de um bom treinamento e de hábitos de higiene vocal. Esse desconhecimento em torno dos processos do trabalho vocal não é privilégio do ator mas também de estudantes, diretores e professores de teatro.

No Brasil, especialmente nos últimos trinta anos, a fonoaudiologia começou a se ocupar da expressão vocal do ator de teatro. Essa relação ressentida já rendeu alguns bons livros embora, ao que tudo indique, poucos atores têm tido acesso a eles. A fonoaudióloga Eudisia Acuña Quinteiro em seu livro *Estética da voz: uma voz para o ator* de 1989 coloca um panorama dessa situação e chama a atenção para a necessidade de um maior esclarecimento por parte do profissional de teatro:

O profissional de Teatro tem pouca consciência do seu material de trabalho – voz e fala - e conhece pouco esse material, seu uso adequado, os problemas mais comuns ligados à profissão, os

cuidados específicos e necessários, os tipos de treinamento e muitos outros fatores. O esclarecimento do profissional de Teatro, com relação ao material sonoro de atividade profissional, devia ser mais amplamente estimulado, incentivando-se o ator ao treinamento constante, visando o fortalecimento do seu potencial sonoro e instruindo-se esse ator, profilaticamente, com relação à manutenção desse potencial, para que ele não se deteriore por mau uso (Quinteiro, 1989, p. 9).

Outro aspecto relacionado a essa falta de consciência do profissional de teatro brasileiro é a crença, ainda bastante difundida, na total espontaneidade da arte, no chamado *artista intuitivo*. A crença em que um trabalho vocal mais técnico acabaria por eliminar a emoção. Marlene Fortuna coloca em seu livro *A performance da oralidade teatral*, alguns aspectos desse teatro, baseado apenas na intuição, que ela pretende combater:

Desejo com este trabalho eliminar do ator a banalizada idéia, equivocada, absurda, de que o emocionante é fazer teatro movido quase que exclusivamente por uma subjetividade excessiva, por uma crença ingênua na verdade da intuição e no famoso *furor uterino* da emoção, teatro feito *na raça*, teatro feito *com garra*. Engano este que peca por transformar o espetáculo teatral num feixe caótico de signos emaranhados, confusos, distanciados de um estudo real, fecundo, profundo, científico, destinado assim, a concepção como um todo a perder-se em meio a uma sucessão de falas e gestos ilógicos, descontínuos e arbitrários (Fortuna, 2000, p. 24).

A partir deste panorama surgiram inúmeras questões com as quais tenho me confrontado e com as quais pretendi confrontar meus entrevistados sempre com o olhar voltado para aspectos relacionados ao ensino-aprendizagem da expressão vocal do ator. Procurei identificar que questões relacionadas ao aprendizado vocal inquietavam meus entrevistados. Me surpreendi com a quantidade de questões em comum existentes entre eles e entre eles e eu e muitas vezes surpreendi-os com questões nas quais nunca haviam pensado mas que aparentemente estavam latentes apenas esperando uma oportunidade para surgirem à tona.

3 EM BUSCA DE UMA FORMAÇÃO VOCAL: ESTRADA ACIDENTADA E CHEIA DE BIFURCAÇÕES

Por ter tido, desde o início da minha prática como atriz, paralelamente, uma prática como cantora, fui levada quase que automaticamente a me interessar por questões referentes à utilização da voz no trabalho do ator. A primeira vez que percebi a importância da expressão vocal no meu trabalho de atriz foi quando comecei a ensaiar a peça *Eu Só Quero Cantar*, uma criação coletiva do grupo gaúcho de Teatro de Rua *Espalha-Fatos*, cujo processo de produção iniciou-se em 1994 e durou quase dois anos, culminando com a estreia da peça, em 1996, em uma praça do Bairro Humaitá, na periferia de Porto Alegre. Meu personagem era uma dona de casa, esposa de um pedreiro, que sonhava poder cantar em um programa de TV.

Em busca de um trabalho vocal no qual eu pudesse não só desenvolver a minha percepção auditiva e musical mas que também proporcionasse um condicionamento físico apropriado para o uso da voz fiz um teste para entrar no Coral do Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS. Nunca havia cantado em corais anteriormente nem feito aulas de canto, mesmo assim passei no teste. Lá tive minhas primeiras aulas de técnica vocal.

O repertório do Coral do MARGS era exclusivamente composto por músicas eruditas mas o mais importante é que lá tive aulas de técnica vocal com a preparadora vocal do coral a professora e cantora alemã Ida Wiesfield. Essas aulas, que eram coletivas, aconteciam semanalmente no próprio museu. Faziam parte desse grupo apenas as pessoas que haviam ingressado no Coral naquele ano e que na grande maioria eram iniciantes na prática do canto.

Até hoje me lembro das lições de Dona Ida, como a chamávamos carinhosamente. Ela nos ensinou a respirar, nos “mostrou” o caminho que o ar percorre até fazer vibrar as pregas vocais¹, nos ensinou a “apoiar” o som e muitas

¹ Nome científico para “cordas vocais”.

outras coisas: introdução à fisiologia da voz, higiene vocal, técnicas de apoio, impostação para a prática do canto lírico e popular, exercícios de respiração, ressonância, a importância do relaxamento das articulações na postura do cantor, a voz impostada na “máscara”, estes e muitos outros tópicos faziam parte das aulas no museu. Ela não só ensinava com alegria e prazer como também estimulava em nós a mesma alegria e o mesmo prazer em relação à prática do canto.

Tive outros professores de canto e de expressão vocal e atuei em muitas outras peças de teatro, mas foram essas experiências iniciais e suas referências múltiplas, ricas e por vezes contraditórias que fizeram nascer em mim o interesse pelo trabalho vocal. Esse interesse no desenvolvimento expressivo da voz acabou me levando à prática como orientadora vocal trabalhando com alguns grupos de teatro de Porto Alegre a partir da década seguinte, e, posteriormente, como professora de voz em cursos de formação de atores e *workshops* para atores e não-atores.

Quando comecei minha prática como orientadora vocal cursava o Bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nessa época, apesar da prática de canto em grupo, das aulas de expressão vocal do curso e das aulas de canto individuais e de teoria musical, ainda não possuía experiência suficiente que me permitisse uma prática docente mais sistematizada.

O que no começo foi um processo de descobertas, “maravilhamentos” e desafios um tempo depois iria se transformar em fonte de muitas dúvidas e questionamentos. Num primeiro momento foram os conhecimentos sobre canto e teatro que possuía, e principalmente minha intuição, que guiaram meu trabalho. Logo em seguida procurei em livros sobre fonoaudiologia, canto e teatro, uma fundamentação teórica para a minha prática.

Mas foi a relação estabelecida com os alunos, na observação de suas características particulares e na compreensão das suas necessidades específicas

como ponto de partida para planejar as situações pedagógicas, a verdadeira mestra que guiou a minha prática.

Observei desde o início que o objetivo das aulas de canto que eu frequentara aparentava ser, principalmente, o aprendizado de uma técnica eficiente, mas que não levava em consideração as características individuais dos alunos, já que o mais importante parecia ser alcançar o modelo vocal estabelecido pelo professor. Porém ao iniciar minha prática como professora de expressão vocal percebi que este modelo de aula não funcionava com a grande maioria de meus alunos: jovens atores iniciando suas trajetórias profissionais ao mesmo tempo em que buscavam o desenvolvimento de um aprendizado.

Por outro lado, são poucos os trabalhos teóricos, em língua portuguesa, na área da expressão vocal com um enfoque voltado para o teatro e suas especificidades. Identifico essa mistificação em torno das questões vocais como uma interferência relevante no trabalho de atores e estudantes de teatro, uma espécie de ruído que compõe a gama de informações contraditórias que se abate sobre o trabalho vocal.

Durante o Bacharelado em Interpretação Teatral na UFRGS, vivenciei uma forma de trabalho vocal nas disciplinas Expressão Vocal para Teatro I e Expressão Vocal para Teatro II, que também foi muito importante na formação da minha voz como atriz e como indivíduo. No intuito de dar uma ideia de como eram essas aulas eu “convido” a professora Gisela Habeyche que ministrou as disciplinas a “falar” sobre elas:

Na aula que desfruto com meus alunos invento personagens: uma animadora, uma figura que toca trombetas, outra que grita palavras de ordem, uma ativista, e também alguém que gosta de deitar o corpo no chão com regozijo, respirar livre percebendo esses movimentos entre intenção e gesto. Flagro-me pensando que trabalho em algum tipo de jogo-simbólico, tento criar vivências, lançar desafios, fazer pensar, ouvir o que os outros têm a dizer e colocá-los em posições de falar, de legitimarem o risco de emitir opiniões, de se posicionarem. Debates espetáculos, realizamos

leituras de livros, trabalho sobre textos. Há exercícios de leitura em voz alta e de dizer textos decorados. Lê-se Ivo Bender, Vera Karam, Chico Buarque de Hollanda, Eduardo Galeano, Gabriel García Márques, Maiakovski, Nelson Rodrigues, Stanislavski. Dentre tantos outros materiais diversos sobre voz e alma humana (Habeyche, 2003, p. 49).

Uma das características que percebia nessas aulas e que procuro manter no meu trabalho como professora é a existência de uma preocupação com o desenvolvimento do pensamento do aluno em relação aos conteúdos de seu próprio aprendizado vocal para que ele não se transforme em um mero repetidor de modelos.

Confrontando as diversas experiências de trabalho vocal vivenciadas por mim comecei a sentir a necessidade de buscar elementos para uma pedagogia vocal específica que se identificasse com as necessidades do teatro que é feito hoje, que, entre outras características, não se limita ao espaço do palco italiano, e que pudesse ser desenvolvida com alunos-atores iniciantes. Pensava muito mais em uma forma de ensinar que fosse capaz de incluir o maior número de pessoas ao invés de excluir baseando-me em conceitos duvidosos como o conceito de “dom”. Percebia que esse tipo de pedagogia que escolhe apenas os mais virtuosos e que não é praticada somente no estudo da voz fazia com que muitos alunos acabassem desistindo prematuramente de seu próprio aprendizado vocal.

4 ALGUMAS PEDAGOGIAS DA VOZ NO TEATRO OCIDENTAL

Atualmente é bastante comum ouvir-se nos meios teatrais brasileiros a ideia de que a elevação do *status* do corpo do ator à elemento central da encenação, influência de pesquisas e movimentos teatrais principalmente concentrados na segunda metade do século XX, teria colaborado para colocar a voz em segundo plano da mesma forma que o texto teria perdido o seu prestígio dentro do espetáculo.

A voz sempre desempenhou um papel de destaque no teatro moderno e contemporâneo ocidental desde o estilo declamatório que encontrou na França o seu auge às pesquisas do século XX. Estas pesquisas são inúmeras e não foram todas abordadas nesse capítulo pois não era este o objetivo do mesmo. Apenas tentei traçar uma linha coerente a partir de pesquisas que consideram “a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral (Grotowski, 1969, p. 14)” partindo-se das pesquisas de Stanislawski até o teatro que é feito hoje.

Para analisar-mos a trajetória da voz no teatro ocidental a partir de alguns dos mais importantes pesquisadores teatrais é preciso, em primeiro lugar, darmos uma olhada na trajetória do texto, já que, durante muito tempo a voz do ator esteve comprometida apenas em servi-lo. Para Jean-Jacques Roubine (1980) a questão do lugar e da função do texto já se apresentava definida no século XVII, bem antes do surgimento da figura do encenador, e tinha por trás de si uma questão ideológica referente a uma disputa por poder e reconhecimento:

No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava a “glória” (...) não é por acaso que a maior valorização beneficia aquelas formas teatrais que repousam sobre um domínio exclusivo do texto(...) e isso contrariando o gosto do público, de todas as categorias sociais (Roubine, 1980, p. 43).

Essa disputa gerou uma elaborada hierarquização de gêneros que valorizava aquelas formas teatrais que tinham o texto como elemento dominante, como a tragédia, por exemplo, e em contrapartida, desvalorizava aquelas formas teatrais que tinham no espetáculo seu ponto mais forte como o balé, a pantomima, a ópera, etc.:

Pode-se, portanto, situar já nessa época o início de uma tradição de sacralização do texto, que marcaria de modo duradouro o espetáculo ocidental, e especialmente francês. Tradição essa que teve repercussões sobre a teoria e a prática da cenografia [...] e sobre o trabalho do ator, cuja arte e aprendizagem terão como enfoque central a problemática da encarnação de um personagem e da dicção, supostamente justa, de um texto (Roubine, 1980, p. 43).

A consequência dessa “sacralização” do texto para o trabalho do ator foi que durante muito tempo a expressão vocal esteve a serviço da dicção, ou, da declamação do texto. Na França podemos falar em uma tradição do ator declamador. Segundo Odette Aslan (1974) no século XVIII foram publicados vários tratados e manuais sobre o assunto: *Pensée sur la déclamation*, Riccoboni, (1738), *Traité sur la déclamation théâtrale*, Joseph Dorat, (1771), e, comprovando que esta tradição não desapareceu com o tempo, no século XX foram lançados *L’Art de dire*, de Léon Brémont e *Le Traité pratique de diction française*, de Georges Le Roy. Por outro lado, sempre existiram as formas teatrais mais apoiadas na expressividade do corpo do ator e no espetáculo, como era o caso da *commédia dell’arte*, que teve o seu auge nos séculos XVI e XVII, na qual o texto era apenas um roteiro que servia para guiar a improvisação dos atores e a exibição de sua técnica corporal e vocal específica.

O século XX não assistiu à predominância nem da tradição de valorização do texto nem da contestação dessa tradição, apesar de nos primeiros 50 anos ter aparecido um movimento de volta ao texto, o que aconteceu foi o surgimento de

propostas que foram tanto para um quanto para o outro lado. No início do século Meyerhold, Craig e Artaud, levantaram suas vozes contra a submissão da realização cênica diante do texto, já Copeau, Dullin e Jovet declararam-se a serviço da antiga tradição. Mas é verdade que até os anos 50 as ideias de Artaud, Craig e Meyerhold, alguns dos diretores que reivindicaram uma relação diferente do espetáculo com o texto, não tinham grande penetração nos meios teatrais ocidentais.

A teoria de Artaud é uma das mais radicais em negar a submissão do encenador ao texto apesar disso ele não pretendia eliminar a utilização do texto mas exigia que o encenador tivesse total liberdade de criação diante dele. Artaud buscava a especificidade da arte teatral e preferia ver a voz como uma matéria sonora e não como veículo para um conjunto de significados é o que vemos nesse trecho do seu livro *O teatro e seu duplo* citado por Roubine (1980, p.64):

Por que será que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo que é especificamente teatral, ou seja, tudo que não obedece à expressão através das palavras, ou ainda, se quiserem, tudo aquilo que não está contido no diálogo, (e até o próprio diálogo, quando considerado em função de suas possibilidades de sonorização no palco, e das exigências dessa sonorização) seja relegado a um segundo plano?

Em sua teoria Artaud pretendia destacar do teatro tudo o que fosse específico da dimensão do fenômeno teatral, dentro da sua concepção muito particular de teatro, ele pretendia sobrepujar a tirania do significado no referente ao texto. Se ele não chegou a elaborar uma proposta de treinamento vocal como o fizeram Grotowski e outros diretores pesquisadores deixou registrada sua intenção de explorar nos atores características físicas e vocais para muito além da simples reprodução do texto e da utilização socialmente aceita da voz com a intenção de tocar profundamente a sensibilidade do espectador e propôs novas possibilidades de exploração vocal. Para Artaud a palavra era essencialmente um material

sonoro e sua busca acabou indo ao encontro das propostas que surgiram depois. Pode se dizer que ele estava no encalço de uma nova teoria da expressão vocal para o ator pois perseguia o encantamento através da teatralidade da voz e muitas das suas proposições seriam posteriormente comparadas com os resultados alcançados pelos atores do Teatro Laboratório de Wrocław.

Grotowski em um artigo intitulado *Ele não era inteiramente ele*, publicado na revista parisiense *Les Temps Modernes*, em 1967, analisa a contribuição de Artaud que segundo ele foi um grande “poeta das possibilidades do teatro” mas destaca que algumas características pelas quais sua teoria ficou conhecida não surgiram necessariamente com ele:

Artaud opôs-se ao princípio discursivo do teatro, isto é, a toda tradição francesa do teatro. Mas não podemos aceitá-lo como pioneiro nisto. Muitos teatros orientais e da Europa Central têm uma tradição viva de teatro não-discursivo. E como classificar Vakhtangov ou Stanislavski? (Grotowski, 1968, p. 94).

Mesmo que possamos afirmar que Artaud não conseguiu realizar suas teorias e que Meyerhold muito antes dele já havia lançado a proposta de um teatro autônomo, em relação ao texto e à utilização sonora da voz, sabemos que inspirou inúmeros criadores e, em especial, grupos de vanguarda norte-americanos como o Living Theatre e o Open Theatre nos anos 60. Grotowski colocou em prática suas idéias em forma de um treinamento revolucionário do qual resultaria um novo ator mas só teve contato com a teoria de Artaud quando sua própria teoria já estava elaborada.

Quanto a Stanislavski, como classificar o ator, diretor, pedagogo e pesquisador russo?

Constantin Stanislavski sempre se colocou como um diretor a serviço do autor e da peça mas não deixou de ser também um encenador criador e isso pode ser comprovado observando-se sua relação com o autor russo Tchekov. Quanto a suas pesquisas vocais sabemos pelos seus escritos que ele buscava uma maneira

de “dizer” no palco que pudesse transmitir toda a “vida interior” de um grande papel e que fosse muito além da função de “se fazer ouvir por toda a plateia”. Stanislawski buscava uma *verdade singular* em toda a atuação do ator e principalmente na sua fala:

O jovem Stanislawski, por ocasião de suas viagens a Paris, descobriu simultaneamente a tradição declamatória que o irritou muito na Comédie-Française, e a atuação descontraída, elegante (dessa *elegância* que se afogou no artifício, com os seus gestos *desembaraçados* e a sua dicção suave, não sendo hoje mais do que uma tradição fossilizada) dos atores do *boulevard*. Stanislawski ficou encantado: descobriu uma *naturalidade*, uma *autenticidade*... Não devemos sorrir precipitadamente: o que Stanislawski percebia era o frescor, a novidade, lá onde hoje só encontramos uma prática de convenções óbvias (Roubine, 1980, p. 25).

O que encantou Stanislawski na maneira de falar dos atores do *boulevard* foi uma maneira de *dizer* mais livre, uma espécie de contraponto à formalização que ele tanto rejeitava. Não é tão importante saber que essa dicção acabou de fossilizando com o tempo, o que podemos perceber são os ideais estéticos buscados por ele para a fala do ator.

O ator e diretor russo costumava tomar como ponto de partida para suas reflexões os resultados da própria performance. Foi assim que, a partir do insucesso de *Mozart e Salieri*, espetáculo de 1915 em que atuou como ator, ele começou a refletir sobre uma nova maneira de falar no teatro conforme relata neste trecho do livro *Minha Vida na Arte* (1928):

Sentindo em mim mesmo com tamanha clareza o verdadeiro valor de um discurso bonito e nobre como um dos veículos mais poderosos de expressão cênica e efeito na nossa arte, experimentei uma grande alegria nos primeiros momentos. Mas quando tentei enobrecer a minha fala, entendi que seria muito difícil fazê-lo e assustei-me com o problema que surgia diante de mim. Foi então que entendi que no palco e na vida prática falamos de forma banal e inculta, que a simplicidade trivial da nossa fala cotidiana é inadmissível no palco, que ser capaz de falar de forma bela e

simples é uma ciência que deve ter as suas leis. Mas que eu não as conhecia (Stanislavski, 1928, p. 492).

Ao que tudo indica o que impedia Stanislavski, naquele momento, de expressar-se vocalmente com toda a riqueza que pedia o texto era a insuficiência de sua própria técnica e a falta de domínio de seu instrumento sonoro. A partir dessa experiência seu interesse voltou-se com toda a força para as questões do som e da fala e ele criou e manteve até próximo de sua morte um Laboratório com cantores e atores em Moscou. Ele buscava uma forma de falar no teatro que fosse extra cotidiana e ao mesmo tempo “simples e bela”.

Inserida em uma outra época e numa concepção de teatro e de ator completamente diferente da de Stanislavski a proposta de trabalho vocal de Grotowski relacionava-se diretamente à maneira como ele via a função do texto dentro do espetáculo. A sua teoria do Teatro como Encontro foi muito além da simples transposição de um texto em espetáculo. Nessa nova concepção de teatro e de relação com o espectador a voz tem a possibilidade de se impor ao texto não sendo apenas mais uma servidora deste mas sobressaindo-se, junto do corpo, como elemento principal da atuação. Apesar dessa ideia não ter aparecido com Grotowski pois já havia aparecido antes com Meyerhold foi ele quem melhor a colocou em prática elaborando um treinamento vocal para o ator.

A predominância do ator sobre todos os outros elementos do espetáculo e a total independência em relação aos objetos – apenas objetos indispensáveis à cena eram utilizados – resultaram na não utilização de meios eletrônicos para, por exemplo, se reproduzirem músicas ou efeitos sonoros. No espetáculo *Akropolis*, por exemplo, havia apenas um instrumento musical propriamente dito: um violino, os demais “instrumentos” eram os objetos escolhidos desde o início do processo de ensaios e que deveriam transformar-se em tudo aquilo que pedisse a ação dramática.

Portanto, se o ator precisasse de um som específico teria que reproduzi-lo ele mesmo explorando os poucos objetos disponíveis, seu corpo e sua voz. Para que o *seu* ator estivesse apto a realizar uma série de sons utilizando todas as possibilidades de seu corpo, sons que os espectadores jamais poderiam reproduzir, o diretor polonês elaborou a teoria das caixas de ressonância. Preocupado com o fato de os atores ocidentais utilizarem apenas uma pequena parte de seus recursos físicos e vocais ele propôs um treinamento para capacitar o ator a utilizar ressonadores que este jamais utilizaria na sua vida cotidiana: plexo solar, ventre, topo da cabeça, etc..

Outro aspecto que surgiu a partir das pesquisas de Grotowski e que interessa para esse estudo é um novo tipo de relação que se estabeleceu entre o ator e o diretor, sobre isso Roubine diz que:

Essa redefinição radical do ator traz uma redefinição equivalente do papel do encenador (...) O encenador não pode substituir o ator e impor-lhe dogmaticamente o caminho da sua ascense. Ele se torna, então, algo como um *guia*. Acompanha, no plano técnico como no afetivo, o ator nessa sua descida para o fundo de si mesmo, ajudando-o a resolver as dificuldades que ele possa encontrar, a vencer as inibições em que esbarra etc (Roubine, 1980, p. 165).

O novo papel do ator resulta em uma transformação também para o diretor que passa a atuar como um *guia*, um *mestre*, muito mais *ao lado* do ator do que *acima* dele e esta relação não se apresenta desprovida de um importante elemento afetivo.

4.1 Breve olhar sobre a voz nos palcos brasileiros: da prosódia portuguesa aos musicais da *Broadway*

Se na França a tradição do teatro fundamentado no texto e na declamação atravessou os séculos no Brasil onde, segundo Sábato Magaldi e Maria Thereza Vargas, autores do livro *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974*, a figura do

encenador só apareceu no Brasil quase meio século depois que se estabeleceu na Europa, o desenvolvimento do teatro como um todo teve outras dificuldades e desafios. As “temporadas” teatrais no Brasil do final do século XIX eram marcadas pelas companhias espanholas de *zarzuelas*, uma modalidade de teatro lírico-dramático com libreto francês e música espanhola, operetas, dramas portugueses e espetáculos populares como números teatrais apresentados em circos. O ano de 1886 marca a primeira visita de Sarah Bernhardt ao Brasil, ela apresentou-se no extinto Theatro São José em São Paulo, acontecimento de grande repercussão entre público e crítica:

[...] basta que a grande atriz apareça, é suficiente que deixe ouvir sua voz admirável para que a sedução esteja completa e se compreenda de logo que se está em presença de uma artista de gênio (Magaldi, 2001, p.20).

Nessa época a dicção praticada nos palcos pelos atores brasileiros era a portuguesa. Em 1888 apresenta-se em São Paulo a *Companhia de Operetas, Dramas, Comédias, Revistas e Mágicas do Teatro de Variedades Dramáticas do Rio de Janeiro*, o nome dessa companhia é um demonstrativo da variedade de gêneros praticados pelos atores brasileiros da época:

O realismo, acompanhando a escola francesa, representou uma reação ao movimento anterior, ainda que uma das características procuradas pelos atores fosse a de sair-se bem em todos os gêneros (Magaldi, 2001, p.11).

Os atores brasileiros da época sem uma tradição própria para seguir, sem uma identidade teatral nacional que só iria aparecer muito tempo mais tarde “abraçavam” todos os gêneros na sua maioria originários de tradições estrangeiras. Em 1922, mesmo ano da Semana de Arte Moderna, foi empreendida em São Paulo uma das mais interessantes tentativas de renovação do teatro brasileiro pela *Companhia Brasileira de Comédias* vinda do Rio de Janeiro e

dirigida por Oduvaldo Viana. Um crítico do jornal *Estado* destacou o feito em sua coluna:

Realmente, Oduvaldo Viana realizou na Companhia que dirige um verdadeiro milagre: a par de um grupo de artistas inteligentes, conseguiu que todos falassem pela nossa prosódia[sabe-se que a prosódia habitual era a portuguesa] É um conjunto homogêneo e ensaiado com muito apuro (Magaldi, 2001, p. 97).

Podemos imaginar o impacto dessa experiência e a sua importância para o teatro feito na época mas a grande renovação do teatro brasileiro só aconteceria duas décadas depois com o grupo *Os Comediantes* e a montagem, em 1943, no Rio de Janeiro, de um texto brasileiro por um diretor estrangeiro: *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Ziembinski.

Ainda na década de 40 outros dois acontecimentos marcaram o teatro paulista e brasileiro: a criação do *Teatro Brasileiro de Comédia*, o *TBC*, e a fundação da Escola de Arte Dramática, EAD, que iniciou suas atividades como uma escola particular mas que depois iria integrar-se à Escola de Comunicações e Artes da USP, ambos em 1948. Sobre o *TBC*, grupo fundado por um industrial italiano inicialmente interessado em encenar autores brasileiros, sabe-se que a fala dos atores era impostada, já na recém criada EAD, havia um profissional para cuidar da empostação e da dicção dos atores. Um tal cuidado com a fala era resultado da demanda da época não só no *TBC*: encenações baseadas em grandes textos da dramaturgia universal, clássicos e modernos.

Pode-se dizer que, enquanto na Europa havia um movimento para derrubar o texto de seu pedestal no Brasil a luta era para se criar uma dramaturgia e um teatro nacional.

Do sotaque português dos atores às inovações estéticas do *Teat(r)o Oficina* passando pelo teatro de revista, pela voz impostada do *TBC*, pelos musicais de inspiração política do *Teatro de Arena* e pelo teatro que tem sido feito nas últimas décadas nas principais capitais do país a fala dos atores brasileiros foi sofrendo as

influências dos “movimentos” teatrais estrangeiros da moda, encontrando-se, e, às vezes, desencontrando-se da criação de uma identidade nacional.

O teatro brasileiro sempre demonstrou, de uma maneira ou de outra, uma tradição para ser musical. Hoje existe um movimento cada vez maior de montagens de grandes espetáculos musicais nas capitais do centro do país: Rio de Janeiro e São Paulo. Grande parte são reproduções fiéis de espetáculos da *Broadway* americana ou do *West End* inglês, sendo que, os produtores dos espetáculos originais vêm ao Brasil para monitorar de perto esse processo de “reprodução”, mas, existem também os musicais de inspiração nacional.

Do ponto de vista da formação do ator trata-se de um fenômeno isolado pois o profissional que orienta sua carreira para esse tipo de espetáculo precisa investir fortemente em um aprendizado vocal e corporal que o capacite a cantar, dançar e atuar o que não ocorre necessariamente nas outras modalidades de teatro:

Não é da nossa tradição de preparo e de formação do ator, um aprimoramento da dança, do canto, da voz e dos malabarismos corporais. Os nossos atores, salvo abençoadas exceções, se dançam não cantam, se são bons intérpretes são péssimos cantores ou, se dançam bem, são verdadeiras catástrofes na interpretação de um texto. Dentro deste quadro, o ator, solicitado aos mais variados espetáculos, usa recursos próprios de desenvolvimento pessoal, quase intuitivos e de pouca fundamentação científica, o que acarreta, na maioria das vezes, problemas de saúde (Quinteiro, 1989, p.11).

Apesar da variedade de estilos e de propostas estéticas presentes nas encenações brasileiras contemporâneas, ao que parece, a formação do ator ainda deixa a desejar no que diz respeito à sua expressão vocal. Os atores parecem não conseguir se aprofundar em um estilo e sequer se instrumentalizar com uma técnica básica que os capacite a dar conta da tarefa de dizer um texto.

5 A FORMAÇÃO VOCAL DO ATOR: INTERFERÊNCIAS, *RUÍDOS*, ENTRAVES...

A partir da análise das entrevistas a questão que surgiu em primeiro plano é a da formação vocal do ator como que povoada por entaves e *ruídos* que agem como interferências na plena conscientização de seu corpo como material de sua arte. Ao contrário do que eu imaginava inicialmente algumas dessas interferências ainda não foram superadas por grande parte dos atores e realmente atrapalharam o seu desenvolvimento vocal do ponto de vista cênico o que apareceu nas falas de muitos dos entrevistados relacionadas a momentos distintos de suas trajetórias.

Pelo que tenho percebido na análise dos depoimentos a formação vocal da maioria dos atores acontece “aos trancos” e é povoada de mitos, informações contraditórias e de experiências que não se concluem do ponto de vista de um aprendizado mais consciente. Essas experiências acontecem em momentos esporádicos como, por exemplo, a preparação para um espetáculo teatral específico que tem “necessidades” bem delimitadas e se desenvolve em um curto espaço de tempo. É comum que na trajetória de alguns atores, especialmente aqueles que não tem uma formação acadêmica, a primeira oportunidade de manter contato com um preparador vocal se dê durante a preparação de um espetáculo:

O fato é que o diretor ou encenador, salvo raras oportunidades, é o único responsável pelo elenco e só a ele cabe a orientação geral e particular de sua equipe cênica. Se um profissional do corpo é chamado, deve ater-se à coreografia prevista para o espetáculo, com poucos momentos de dedicação aos problemas corporais individuais, que estão sempre presentes. Assim também ocorre com relação ao trabalho vocal (Quinteiro, 1989, p. 12).

Então, a formação vocal do ator vai dando-se por entre intervalos de experiências vivenciadas por ele mas que muitas vezes não atendem às suas

necessidades pessoais já que também ficou evidenciado que a maioria dos atores não tem por hábito terem aulas de voz, particulares ou em grupo, e também não costumam procurar terapias vocais que para alguns casos seriam necessárias. O ator que, em muitos casos, ainda não conhece as possibilidades de seu corpo e de sua voz é exposto a uma preparação que pretende “tirar” dele determinados efeitos e criar, em pouco tempo, habilidades vocais específicas. Essa situação é muito bem descrita pela fonoaudióloga Eudósia Quinteiro em seu livro *Estética da voz: uma voz para o ator*. Vale lembrar que essa situação pode acontecer também com qualquer preparador vocal, fonoaudiólogo ou não:

Muitos diretores chamam os fonoaudiólogos com objetivos específicos, conseguir tal ou qual efeito vocal dentro do espetáculo ou mesmo, dentro de uma das cenas, sem cogitar sequer das condições físicas, fisiológicas, humanas ou sonoras de sua equipe de trabalho para conseguir tal efeito. Desejam uma habilidade técnica imediata, instantânea mesmo (Quinteiro, 1989, p.13).

Esse tipo de situação apenas reforça a ideia de que o trabalho vocal seria uma espécie de luxo que estaria apartado do trabalho teatral diário, algo que os atores poderiam aprender com algumas lições ministradas por um profissional, renomado de preferência, mas que parece não fazer parte das preocupações essenciais relacionadas à montagem teatral.

5.1 Falta de consciência corporal e vocal

Outra questão importante se refere a consciência corporal e vocal e à percepção musical que engloba a capacidade de perceber e reproduzir ritmos e melodias.

Em relação à percepção musical, percebi que a forma como aprendi uma técnica vocal era uma forma destinada a pessoas afinadas e com boa percepção

auditiva musical. Eu não possuía um modelo de trabalho com pessoas sem esses pré requisitos desenvolvidos pois no ensino tradicional do canto é muito comum que pessoas nessas condições não sejam incluídas. A partir das entrevistas que realizei com os atores percebi que, de forma generalizada, parece haver uma dificuldade na área da percepção auditiva entre os mesmos talvez por essa percepção não ser comumente estimulada na formação do ator ou por não ser uma qualidade especialmente apreciada ou valorizada exceto quando se pretende que o ator cante. É o que descreve o ator B., 44 anos:

Em alguns espetáculos eu percebi que nem todas as pessoas, nem todos os atores conseguiam, é, ter compreensão, eu percebi que as pessoas em geral, mesmo os atores, tem um problema muito sério, não sei se é um exagero meu, mas de audição, as pessoas tem uma questão, é... percepção, percepção auditiva, é muito difícil as pessoas, é, encontrarem o seu próprio tom mesmo que aquele profissional “teja” ali dando o passo ‘olha, o teu tom é esse’ a pessoa não consegue manter o tom...não conseguir encaixar, ser difícil de fazer um número solo, ou em grupo, é... de manter, manter aquele nível, aquele nível vocal daquele número musical né? (B.).

B. atribui esses diferentes estágios de afinação e percepção à falta de uma consciência dos atores de sua geração em relação ao seu próprio instrumento corpo-voz :

Olha, no geral, é lamentável dizer mas pouquíssimos tem uma consciência...é, do seu aparelho vocal é, do seu físico, da sua capacidade, é, percepção auditiva [...] todas essas coisas mais ligadas assim à, à sutileza do trabalho, é, são poucos que têm consciência [...] não significa que sejam pessoas assim, é. Já conheci pessoas que têm uma energia muito boa de trabalho, vontade, determinação mas não tem essa consciência (B.).

O canto, na pedagogia do ator, representou e representa uma técnica importante para o desenvolvimento vocal. Stanislawski é apenas um dos grandes pesquisadores que praticaram e incentivaram fortemente o estudo do canto aos

estudantes de teatro. No entanto, no ensino tradicional do canto, principalmente do canto lírico, trabalha-se uma respiração, uma articulação, uma agilidade e um apoio capazes de dar conta da intensa demanda de energia necessária para se cantar uma ópera, por exemplo. Esse trabalho é geralmente focado nos órgãos e músculos mais diretamente relacionados com a emissão vocal e poderia se dizer que ele acontece principalmente “da cintura para cima”.

Quando comecei a pesquisar sobre a expressão vocal no teatro tive contato com teorias que englobavam o corpo do ator como um todo, como as teorias do próprio Stanislavski, Grotowski, Barba e Artaud. Como professora tentei relacionar essas formas de abordagem do trabalho vocal aparentemente antagônicas representadas pelos teóricos do teatro e pelo ensino do canto tentando promover uma “contaminação” entre elas já que a simples transposição de modelos não parecia funcionar com meus alunos atores.

Durante a minha trajetória até aqui tenho percebido que essas formas de abordagem resistem à uma verdadeira “contaminação” no sentido de não perderem o seu *status* o canto não “quer” perder sua estilização e o teatro “rejeita” a formalização que caracteriza sobretudo o canto lírico.

Outro aspecto que surgiu em grande parte das entrevistas é a questão da oposição que existiria entre as práticas vocais de atores identificados com uma tradição de valorização do texto e as práticas vocais de atores influenciados pela antropologia teatral e pelo chamado teatro físico como aparece aqui no depoimento de J., ator, 36 anos:

Mas se tu pensar, eu já trabalhei com atores que são do “teatro do texto” como eles gostam de dizer né? E...vendo a forma de trabalho deles também não têm uma preocupação com preparação vocal assim, tem uma relação com o texto bastante racional de entendimento, né? Tem a coisa quase declamatória mas não tem um trabalho mais específico nesse sentido, inclusive eu acho...as pessoas que trabalham nessa linha mais influenciadas pelo Eugênio Barba, pelo Grotowski que é um trabalho mais físico também, têm

mais olho pra questão vocal e mais respeito talvez por um treinamento vocal do que os atores ditos assim, de teatro de texto, ou que se autodenominam...Coisas que eu nunca faria, tipo tomar conhaque antes de entrar em cena...(J.).

Se por um lado alguns atores que se auto denominaram praticantes de um teatro “mais físico” atribuíram a essa característica uma maior atenção para o treinamento corporal que muitas vezes relegaria a voz a um segundo plano por outro lado esses mesmos atores relataram ter mais informação sobre treinamento vocal do que os que não fizeram referências diretas ao teatro físico em seu trabalho.

5.2 Problemas causados pelo uso abusivo da voz

Relato comum à várias entrevistas é aquele que descreve um ou mais momentos em que o ator “perdeu” a voz, ficou rouco, disfônico ou teve danos mais permanentes como cistos e fendas nas pregas vocais todos decorrentes do uso abusivo da voz no exercício de seu ofício. Essa é uma questão de capital importância mas muitos atores ainda não resolveram-na satisfatoriamente: a necessidade de preservar o corpo e a voz, seu principal veículo de expressão, e a necessidade de trabalhar em várias “frentes” para se manter financeiramente sem que isso acarrete danos ao seu complexo psicofísico. Segue um desses relatos de um ator de 30 anos que enfrentou sérios problemas vocais durante sua atividade:

Aí teve uma performance que a gente fez em um evento durante 15 dias, que era de perna-de-pau, hã..tocando, cantando, falando o texto. A performance durava 15 minutos mas ela tinha que ser feita três vezes por dia, e na mesma hora eu estava ensaiando um outro espetáculo de teatro [...]. Hã, bom, lá pelo quinto dia, sexto dia, eu comecei a sentir na voz, eu comecei a sentir muito, e foi muito horrível porque eu perdi a voz, eu perdi a voz e aí rolou uma pressão interna do grupo né? Que a gente tinha um contrato a seguir, a gente tinha que cumprir com as apresentações, com a três apresentações diárias...(D.).

Esse não foi o único relato que colhi durante as entrevistas que descreve essa situação: o ator se vê em meio ao exercício de sua profissão e ao mesmo tempo incapacitado de prosseguir e de cumprir seus compromissos pois acabou cometendo abusos vocais. Esses abusos muitas vezes foram relatados pelos atores como sendo resultado de apresentações em espaços com péssimas condições de acústica e até insalubres e performances com graus de exigência física superiores aos que o corpo do ator estaria preparado para suportar.

Outra questão que apareceu em várias entrevistas quase sempre associada à questão anterior é o fato de que os tratamentos vocais e as aulas de canto ou de técnica vocal foram considerados caros para os padrões da maioria dos atores entrevistados. Por outro lado, alguns atores relataram terem sido obrigados a recorrer a uma terapia vocal, e em alguns casos até à cirurgia, para tratar problemas vocais que os estavam atrapalhando ou impedindo de exercer seu trabalho.

5.3 Desconhecimento de procedimentos básicos de higiene vocal

Hoje em dia ainda é possível ouvir falar em atores que tomam conhaque para aquecer a voz antes de entrar em cena e algumas entrevistas confirmaram a permanência dessa e de outras práticas duvidosas de aquecimento vocal. Embora pareça ser razoavelmente bem difundida entre os atores uma espécie de “lista” de substâncias e hábitos que não fazem bem à voz e que devem ser evitados antes, durante e depois de uma performance teatral é bastante comum nos relatos um desconhecimento mais profundo de como funciona a fisiologia da voz inclusive entre atores que frequentaram uma escola de artes cênicas:

Tenho pouquíssima noção de como funciona o aparelho fonador [...] tenho pouquíssimo conhecimento de como fisiologicamente se dão os processos vocais (G.).

A voz humana é um fenômeno mais complexo do que se imagina, ela é o resultado da colaboração entre o sistema respiratório e o sistema digestório, e foi sendo construída ao longo dos tempos como função humana. A produção da fala oralizada é o resultado de uma função adaptada o que significa dizer que a voz é uma construção cultural, portanto não se trata apenas de um fenômeno fisiológico:

Há um momento na vida do ser humano em que ele decide a sua voz. Isto pode estar claro para ele ou não. O mais comum é o fato de não estar claro para este ser humano que ele está decidindo um modelo vocal para sua vida. Esta decisão, nem sempre consciente, traz a voz correta para ele, uma vez que a voz é uma resultante biopsicossocial e ele, via de regra, escolhe o último item, ou seja, o social, esquecendo-se das duas primeiras opções (Quinteiro, 1989, p.77).

Este complexo fenômeno que precisou e precisa de tantos órgãos para se produzir necessita de um estudo mais aprofundado - da parte daqueles que a ele se dedicam ou fazem uso - para ser compreendido na sua complexidade.

A falta de um conhecimento mais aprofundado sobre a voz pode levar os atores a acreditar em substâncias “mágicas”. Muitos atores ainda acreditam no poder de algumas substâncias, sobre as quais não existe nenhuma comprovação científica, para *curar*, *aquecer* e *colocar* a voz e tudo isso instantaneamente. Seria conveniente para os atores se acreditassem mais no poder do treinamento e no poder de hábitos e atitudes que promovam a saúde vocal como manter-se hidratado, dormir o suficiente, proteger-se das mudanças radicais de temperatura, não consumir álcool, não fumar, não gritar e não competir com a poluição sonora. Para quem acredita no poder das substâncias um alerta:

Se você ouviu dizer que alguém ficou bom de uma rouquidão com o uso do gengibre ou demais panacéias, não se esqueça do poder de “cura” da fé; a psiquê pode realizar alterações em certas manifestações orgânicas e, no caso, a “cura” não se deve a

qualquer tipo de panacéia doméstica, mas ao uso da psiquê, que, no caso, por fé, ocasionou a “cura” (Quinteiro, 1989, p. 71)

Um aspecto importante que apareceu reiteradamente nas entrevistas muitas vezes relacionado ao que foi dito, anteriormente, foi: quando perguntados sobre se tinham acesso à bibliografia sobre voz a grande maioria dos entrevistados, inclusive aqueles que frequentaram uma faculdade de artes cênicas, disseram desconhecer ou não ter acesso a esse tipo de literatura. Alguns até demonstraram interesse em ter mais acesso a livros que falam sobre a expressão vocal do ator e sobre a fisiologia da voz mas relataram não saber onde encontrá-los.

Certamente o teatro está longe de ser um laboratório anticéptico de interações humanas. Muitas das recomendações presentes nos manuais de expressão vocal existentes são quase que impossíveis de serem observadas no dia-a-dia dos atores brasileiros. Por outro lado se nem sempre é possível contar com espaços acusticamente adequados, livres de poeira, mofo e outros elementos prejudiciais à saúde vocal, se nem sempre o ator tem condições de descansar adequadamente entre uma performance e outra e se nem todos os profissionais do teatro estão conscientes das necessidades que envolvem um bom trabalho vocal é no mínimo aconselhável que atores e demais artistas envolvidos busquem cada vez mais informações e práticas que possam lhes instrumentalizar no sentido de lidar com tais questões.

5.4 Negligência quanto ao treinamento vocal e ao aquecimento vocal pré-cênico

Muitos atores relataram identificar em si mesmos e em seus colegas uma certa despreocupação com o treinamento vocal. Esses atores relataram existir a

intenção de realizar um treinamento físico seja durante a montagem de um espetáculo seja para o aprimoramento de seu trabalho mas que esse treinamento muitas vezes não inclui um trabalho vocal mais intenso: “Eu acho que ainda é considerada uma preocupação secundária dos atores [o treinamento vocal] é engraçado isso né? Eu tenho essa impressão...(J.)”.

Os motivos apontados pelos entrevistados para justificar essa situação em muitos casos referem-se a problemas como: falta de estruturas públicas de apoio ao trabalho artístico, falta de salas apropriadas para ensaiar, falta de incentivo estatal a grupos e artistas teatrais, falta de dinheiro e de profissionais preparados e influências do teatro “físico”:

A gente sente que se colocar numa balança ainda o trabalho físico recebe mais atenção do que o trabalho vocal, então,[...] eu acho que a gente não tem um trabalho [vocal] continuado por uma questão financeira mesmo (G.).

Foi bastante comum também, como podemos ver na fala de G., a ocorrência de falas que citam o trabalho físico como se fosse um trabalho que não incluiria o trabalho vocal, como se a voz estivesse de fora “desse” físico.

Em outros relatos ficou aparente que é bastante comum o ator perceber de forma mais abrangente os cuidados necessários para preservar sua saúde e sua performance vocal apenas quando um diretor ou um espetáculo lhe apresentam um novo e muitas vezes inesperado desafio, cantar:

Era tu ter preocupação com a tua voz, porque quando a gente atua a gente também tem que ter preocupação com a voz mas geralmente os atores não têm, são meio desleixados né? O que acontece, não vou generalizar evidentemente mas a gente conhece muita gente que é. Primeira coisa tu tem que cuidar mesmo da tua voz, cuidar com gelado, em tomar gelado, se tu vai tomar café tu tem que cuidar, tu não pode comer chocolate, tem várias coisinhas assim que a gente fica em volta com isso pra se cuidar, pra preservar a voz, pra poder cantar bem, pra cantar bonito ou mais ou menos no meu caso [risos], então, é muito engraçado por que essa

preocupação, e aí também chegar no teatro naquele “microfonesinho” lá que é super sensível, que vai captar qualquer desafinada tua, qualquer vacilo, então é, eu acho que cantar em teatro é se preocupar ao dobro na verdade por que além de tu tá preocupado com a tua performance artística como ator mesmo né? Como atuação, tu tem aquela parte do canto que pra quem não canta é muito mais preocupante ainda (C.).

Nesse relato a questão do canto aparece em primeiro lugar como um desafio e como o motivo de uma mobilização do ator no sentido de preservar a própria voz. Em oposição aparece a ideia de uma performance onde o ator não precisaria cantar “apenas” atuaria e na qual ele não teria de ter tantos cuidados. O ator demonstra uma preocupação especial com o fato de ter que cantar em cena mas o canto aparece como uma função sobreposta à atuação e não integrada, como se fosse uma ferramenta a mais para ser manejada. Sobre essa questão do ator que se vê desafiado a cantar em um espetáculo Eudósia Acuña Quinteiro aconselha em seu livro *Estética da voz: uma voz para o ator* (1989, p.72) que:

Quando o ator é convidado a cantar dentro de uma peça, deve levar em conta o cansaço que o desenrolar da mesma proporciona até o momento do canto e só aceitar partituras dentro da sua tessitura vocal. Não se engane o ator, pois é necessário avaliar muito bem a temporada teatral como um todo e o cansaço ocasionado pela própria peça em andamento antes do canto, fora de sua tessitura.

Sabendo-se que existe um desconhecimento geral sobre as questões vocais entre artistas de teatro torna-se mais do que necessário que os atores tomem conhecimento de suas possibilidades e de suas limitações nessa área para que não sejam levados a, por exemplo, cantar partituras para as quais não estariam preparados.

5.5 Associação das habilidades vocais a um “dom” especial nato

A ideia de dom parece assolar o trabalho artístico e de forma especial os trabalhos relacionados com a expressão vocal. De todos os mitos relacionados

com a voz este talvez seja o mais resistente, o mais difícil de abordar pois ele se baseia em diferenças de níveis de habilidade entre as pessoas, no caso entre os atores, algo que realmente existe e que pode ser circunstancial. Mas a questão principal talvez não seja relacionada a essas diferenças, talvez não seja quem é capaz de fazer o quê com a voz mas sim o que os artistas de teatro e os preparadores vocais fazem ou deixam de fazer em nome dessa crença.

O que a crença no dom ocasiona na formação e no treinamento vocal dos atores? Aqui vou reproduzir o trecho da entrevista de um ator de 38 anos, e aproximadamente 20 anos de experiência em teatro, que acha a ideia do dom bastante plausível e explica por quê:

É, eu acho...isso é que eu chamo, que talvez seja a coisa do dom né? De tu já ter essa noção, de tu ouvir uma pessoa e saber que ela é desafinada ou que ela não é desafinada, então, eu...eu talvez...de tu ter o ouvido né? Também, já trabalhado, talvez como eu...eu gostava de assistir filmes e musicais talvez aquilo fosse trabalhando, eu ouvia muita música também, talvez vá trabalhando...(A.).

Na verdade ele está falando de um momento específico em sua própria experiência onde esteve exposto a determinados estímulos e ao mesmo tempo de perceber em si mesmo uma habilidade, ou, uma facilidade, para uma determinada área, no caso a musical. Ficou claro nas falas dos entrevistados que todos os que relataram semelhantes habilidades relataram também uma experiência que pode ter sido de maior ou menor duração em termos temporais mas sempre muito intensa a ponto de ter sido gravada na memória, na maioria das vezes acontecida na infância, onde tiveram contato com um estímulo gerador ou identificador da habilidade a que se referem. Por exemplo: assistir a filmes musicais, ouvir músicas no rádio, ouvir canções de ninar antes de dormir, cantar em família, participar de festas populares onde o papel da música se destaca, fazer parte de grupos que

cultivam de forma amadora a musicalidade, e até mesmo aulas de canto e de instrumentos musicais.

Existe mesmo um dom, ou habilidade, que aflorou com as experiências relatadas ou, estas experiências é que foram responsáveis por estimular uma certa sensibilidade em relação aos elementos musicais? Assim como uma criança que teve na sua infância uma bola de futebol e teve a sorte de ter um lugar para brincar com essa bola, pode não ser um jogador de futebol mas poderá ter mais habilidade nessa área do que aquela criança que passou a infância jogando jogos de computador.

Aliás a ideia do dom aparecer na infância também é uma ideia bastante forte, como se determinadas habilidades só pudessem aparecer neste período da vida.

Por outro lado muitos entrevistados rejeitaram totalmente a ideia do dom. Relataram acreditar em habilidades individuais mas enfatizaram sua crença em resultados de treinamento, trabalho e estudo constituindo-se essas crenças, em muitos casos, em uma espécie de postura ética desses profissionais como aparece na fala de G., atriz e professora, 29 anos:

Eu até confesso que há um tempo atrás eu acreditava na ideia do dom, do talento, que algumas pessoas tinham uma predisposição, só que os últimos anos de trabalho e de pesquisa acadêmica, e de leitura, me demonstraram que não é bem assim [...] o homem, ele é feito da sua biologia. Tu carrega traços que te foram herdados mas junto com estes traços tem as questões do social, do convívio, do quê que tu faz no teu dia-a-dia, como é que tu usa a tua voz, como é que tu usa o teu corpo, então, essas questões são muito mais fortes do que qualquer outra coisa. A coisa do talento e do dom para mim caíram por terra (G.).

É interessante notar que a ideia de dom aparece em contraposição à ideia de trabalho, de informação e de investigação acadêmica. Embora G. destaque acreditar em traços herdados, são, em sua opinião, as relações com o meio e o quê fazemos com tais traços é que determinam nossas habilidades.

5.6 A voz e a exploração de novos espaços cênicos

Dentro do chamado teatro contemporâneo existem muitos grupos que optam por concentrar sua produção artística em espaços cênicos que não se parecem em nada com o palco italiano ou com uma caixa preta. Prédios abandonados como hospitais, escolas e fábricas. Mezaninos, parapeitos, porões, janelas, paredes, escadas, vãos, ruas, praças, esquinas, sacadas, marquises e o que mais a criatividade de atores e encenadores mandar.

Por outro lado a utilização desses espaços nem sempre é uma questão de escolha estética ou ideológica muitas vezes é uma questão de necessidade. Necessidade por parte de grupos e artistas de terem um local para desenvolverem seu trabalho. Acontece que geralmente as condições acústicas de tais lugares não é das mais apropriadas e muitas vezes os grupos não têm como interferir ou melhorar esta situação. Assim os atores acabam se deparando com um desafio a mais no que se refere à performance vocal:

É muito legal a gente poder tá tendo essa conversa porque agora falando contigo que eu me dei conta que dos problemas vocais que eu tive no trabalho como atriz geralmente se relacionam com o espaço. Porque é algo que a gente acaba não pensando. A gente pensa na importância do espaço pra concepção do espetáculo como um todo mas a questão vocal quase sempre sai prejudicada por não ser a caixa preta[...] acaba sendo importante a projeção [vocal]. Eu acho que esse tipo de coisa acaba acentuando mais ainda a característica física, o trabalho físico, porque daí tu tem que colocar o teu corpo numa forma que diga mais ainda do que teria que dizer, com a tua voz, em determinado espaço. Teu corpo tem que expressar mais porque visualmente ele é maior no espaço do que a tua voz (G.).

A partir da fala de G. aqui transcrita e de falas de outros entrevistados pude perceber uma certa ansiedade em relação à questão da voz no que se refere a

espaços não convencionais. O teatro feito nesses espaços muitas vezes pode favorecer um contato diferente com o espectador que não percebe a presença do ator apenas de forma frontal. O ator, por sua vez, sente a própria presença no espaço de forma diferente pois não está necessariamente “projetado” em um fundo fixo e isso provoca exigências corporais e vocais diferentes. Mas a problemática da acústica nem sempre é pensada pelos artistas.

A utilização de espaços com acústica inapropriada expõe mais uma faceta de um certo descaso com a preparação vocal realidade da qual alguns atores e encenadores parecem começar a dar-se conta:

Um ator hoje talvez precise se relacionar com a sua voz muito diferente dos atores de 20, 15 anos atrás[...] Se a gente pensar num ator hoje como um ator que vai se propor a fazer um teatro mais contemporâneo, que vai explorar outros espaços que não o palco italiano, ou mesmo que use palco italiano [com] outras relações de ator e plateia, precisa conhecer de alguma forma, precisa experimentar outras coisas, né? Vai exigir dele uma projeção vocal maior, isso não quer dizer que vai dar, que o ator vai conseguir. Vai ter outra exigência (J.).

Seria bastante interessante para atores, encenadores e espectadores se a questão da voz nos espaços não convencionais servisse de incentivo a novas pesquisas estéticas e novas buscas de possibilidades ao contrário do que muitas vezes acabamos assistindo: encenações arrojadas do ponto de vista da exploração do espaço mas a questão vocal tão mal resolvida que não conseguimos sequer ouvir ou acompanhar o texto falado pelos atores.

6 REFLEXÕES SOBRE O ENSINO-APRENDIZAGEM DA EXPRESSÃO VOCAL NO TEATRO

Partindo-se do conceito de que a voz é o resultado de uma unidade biopsicossocial (Quinteiro, 1989, p.77) o trabalho vocal do ator se coloca em uma dimensão muito mais ampla assim como o trabalho do professor de voz. O trabalho vocal apresenta características bastante específicas como a relação do ator com sua própria voz e a relação entre ator-aluno e preparador vocal-professor. A partir das entrevistas realizadas percebi que para alguns atores o momento em que tiveram contato com um preparador vocal durante os ensaios de um espetáculo foi um momento de intensa aprendizagem e que para muitos desses atores esta foi a primeira oportunidade que tiveram de interagir com um professor de voz. Pelos relatos percebi que muitas vezes a intensidade da aprendizagem estava de certa forma ligada a essa interação professor-aluno, ou, preparador vocal-ator. Escolhi a fala de C., ator, 41 anos, não só pela experiência relatada mas pela eloquência com que foi emitida impossível de ser transcrita para esse meio:

E eu aprendi muito com esses dois profissionais, e com todos os colegas daquele espetáculo, que eram pessoas sensacionais assim (...) e foi muito bacana foi uma experiência única, foi a minha primeira experiência assim “tête-à-tête” né, com um preparador vocal e... e uma pessoa de uma energia muito bacana que fazia com que a gente acreditasse que a gente pudesse cantar, o que é mais importante de tudo né? ela não tolhe, ela te dá esperança, te dá força e isso a gente consegue relaxar...(C.).

Fica evidente na fala de C. que a interação dele com o preparador vocal foi muito importante durante o processo de ensaios e, podemos supor, o ajudou a superar alguns entraves ou limites relacionados à prática do canto. É interessante notar que o ator não faz referência diretamente ao trabalho desenvolvido mas o

faz através da figura do preparador vocal. O resultado, seja ele qual for, obtido por esse ator parece ter passado diretamente pela figura do preparador vocal e pela interação que este estabeleceu com aquele. Essa relação de interação com o preparador vocal fica ainda mais clara na fala de G. transcrita abaixo:

Foi ótima porque ela é uma pessoa assim, muito disponível, ela é muito dedicada para o que ela faz, ela ouve um por um, ela sempre nos motiva a prestar atenção no outro, a ajudar o outro, quem tem assim, quem tem mais, não gosto de usar essa palavra mas, quem tem mais facilidade, tentar ajudar, porque tem colegas que tem mais ritmo do que os outros, provavelmente pelas experiências que tiveram (G.).

Questionada sobre como tinha sido uma determinada experiência de treinamento vocal G. começa seu relato pela citação de características específicas da preparadora vocal e de como essas características ajudaram e promoveram um determinado aprendizado para ela e para o grupo. Não se trata aqui da simples descrição de uma figura simpática e acessível embora não possamos afirmar que não se trate disso também mas, principalmente, G. fala de habilidades pedagógicas que auxiliam tanto professor quanto aluno no ensino-aprendizagem da expressão vocal.

Um aspecto está presente nas duas falas transcritas: tanto C. quanto G. destacam na atuação dos preparadores vocais com quem trabalharam características como disponibilidade, dedicação e percepção das reais necessidades dos alunos-atores. Outro aspecto que aparece nas duas falas mas que de certa forma fica subentendido é o fato de que cantar ou expressar-se vocalmente pode gerar uma grande ansiedade, mesmo em atores acostumados com o palco, e que essa ansiedade, que pode se transformar em um elemento inibidor para a expressão do ator, foi bem contornada pelos preparadores vocais citados.

Já o relato de F., atriz e cantora, 25 anos, transcrito a seguir é bastante direto no sentido de destacar que o relacionamento estabelecido entre o professor e o aluno pode ter um papel muito importante no processo de aprendizagem da expressão vocal:

Eu só aprendo por amor. Então, se eu não gostasse, se eu não confiasse nelas com certeza não teria assimilado todas as informações que elas me deram da maneira que eu assimilei. Então, por admiração, porque eu admiro muito o trabalho das duas. Admiro elas como pessoas, a experiência, o profissionalismo, então, né? O carinho que a gente tinha uma pela outra, com essas duas professoras, as duas também são pessoas de bem mais idade, que isso também, acho que me passa uma confiança grande, com certeza isso tem muita influência (F.).

F. se refere a duas professoras de canto que teve e que segundo ela mudaram a sua maneira de se relacionar com a própria voz. F. destaca o fato de as duas professoras transmitirem durante as aulas uma grande sensação de confiança e disponibilidade como sendo o principal responsável pelo êxito que essas profissionais obtiveram em conduzir o seu aprendizado vocal. Algo que fica bem claro também é a importância da dimensão afetiva nessas duas situações de aprendizagem.

A seguir destaco outro relato que fala sobre uma experiência de aprendizado vocal bem sucedida e os motivos levantados pelo entrevistado:

Por quê que com certos professores...né? Porque assim ó, tem uma coisa de passar pelo corpo do professor. Então, aquela experiência passa por ele e ele vivencia aquilo. Nos outros casos que eu falei que eu não gostei, que de repente seja porque essas pessoas tenham uma outra formação, também não é por isso[...] É essa questão de interagir no que está fazendo, então. De entender no próprio corpo e aí perceber no do outro (I.).

No relato acima I., ator, 28 anos, credita o sucesso de alguns professores de expressão vocal que teve em sua trajetória ao fato de esses professores terem

vivenciado aquilo que ensinavam. I. declarou considerar muito importante o fato do professor “entender no próprio corpo” para poder ensinar mas destacou também que só isso não garantiria o êxito do professor: “mas tem essa pedagogia”. Para I. o fato de ser um profissional da voz não garante que alguém será um bom professor de expressão vocal é preciso “saber ensinar”.

Na sequência da entrevista I. destacou outro momento importante em seu aprendizado vocal:

Ela tava fazendo a escala e aí eu tava cantando dum jeito. Ela ouviu a minha voz, é uma percepção, ela ouviu e ela percebeu que eu tava forçando com a língua. Fazendo uma coisa pra sair a voz de um jeito. Só que eu não percebia isso. Pra mim eu tava cantando...e ela disse “voz reta, tenta cantar reto”. Ela trouxe essa coisa da imagem do reto. Essa coisa da imagem é muito importante. E aí eu tentei fazer aquilo e ela “ó, continua” e aí ela foi me ouvindo e aí quando saiu ela disse “ó, é isso, essa é a tua voz”. E aí, a partir desse encontro com essa voz bem mais relaxada [...] ela foi criando essas imagens(l.).

Mais uma vez aparece a questão da percepção do professor em relação ao aluno. A partir da análise desse e de outros depoimentos percebi que essa característica é essencial ao trabalho do professor de voz pois este trabalha principalmente a partir do material sonoro do aluno e utiliza a própria percepção para guiá-lo nesse terreno por vezes acidentado da descoberta do próprio som. Nesse sentido a utilização de imagens por parte do professor aparece aqui como um habilidoso recurso para auxiliar o aluno.

A questão da descoberta do próprio som é da maior importância para o ator que muitas vezes começa a trabalhar a voz sem mesmo saber que voz é essa e sem identificar eventuais problemas vocais que deveriam ser devidamente tratados. A formação da voz de um indivíduo é um processo complexo do qual o próprio indivíduo participa ativamente “escolhendo” um modelo vocal para seguir embora muitas vezes não tenha consciência disso:

Isso tudo não é muito consciente de modo geral, e o que mais se percebe é uma escolha de voz “ídolo circunstancial”, ou voz “identidade de papel social”, ou voz “estilo de vida”, ou outro tipo qualquer, que pode proceder da família ou do social (Quinteiro, 1989, p.77)

Muitas vezes pode acontecer de o ator estar reproduzindo um modelo vocal “escolhido” por ele mas que pode não ser a sua verdadeira voz o que acabará por criar-lhe problemas pessoais e profissionais a longo prazo. Torna-se, então, necessário recorrer a uma terapia vocal:

Alguns problemas vocais só conseguem uma solução a partir do momento em que a verdadeira voz é encontrada. Não se recomenda que o ator faça essa busca sonora sozinho, mas sim assessorado por fonoaudiólogo experiente; em muitos casos, o acompanhamento necessita também da colaboração dos serviços do profissional da Psicologia, na especialidade que seja mais conveniente ao caso (Quinteiro, 1989, p.78)

É interessante notar que até mesmo no âmbito da terapia vocal o indivíduo é tratado como um todo sem a ideia de compartimentação:

Pelo fato da emotividade e da função vocal serem tão intimamente entrelaçadas, a terapia vocal eficaz, muitas vezes, requer o tratamento da pessoa, considerando-a de maneira integral e não, apenas fixar-se na reparação dos sintomas da voz (Boone, 1994, p.9)

Os estudos sobre voz descobriram que o estado emocional do indivíduo interfere diretamente na sua voz, por esse motivo, muitas vezes a terapia vocal pode ser complementada por uma terapia de caráter psicológico já que não se trata apenas de focar a recuperação em um órgão mas sim em um sistema complexo resultante de diferentes fatores.

Sabendo-se disso torna-se muito maior a responsabilidade do profissional que trabalha com a voz seja ele ator ou professor de expressão vocal.

7 CONCLUSÕES

Analisando as entrevistas a primeira questão que me salta aos olhos mas também aos ouvidos é a de que existem uma série de interferências, *ruídos* e entraves na relação do ator com seu material de trabalho corpo-voz. Quando comecei as entrevistas eu não tinha a devida proporção das dificuldades geradas por tais problemas. O primeiro passo, então, foi identificar quais eram os principais entraves que se colocavam entre o ator e uma conscientização maior em relação a seu trabalho vocal: carência de uma formação vocal sólida, falta de informações corretas sobre trabalho vocal e fisiologia da voz e situações profissionais que causam malefícios à voz foram as ocorrências mais comuns.

Logo depois das primeiras entrevistas percebi a repetição de algumas situações relacionadas aos primeiros anos das trajetórias dos atores entrevistados, então, comecei a focar minhas perguntas nas experiências que constituíam a sua formação vocal e nas interações com os profissionais que fizeram parte dessa formação. Comecei a colher relatos muito ricos e informações que transcendiam as questões meramente técnicas do aprendizado vocal embora essas também estivessem presentes. Quando os entrevistados falavam sobre as experiências de aprendizado, principalmente as que haviam resultado em êxito e muitas vezes em descobertas valiosas para eles os relatos adquiriam imediatamente cores mais afetivas.

Ficou evidente a partir das entrevistas que algumas habilidades pedagógicas dos professores e preparadores vocais citados eram consideradas essenciais para o êxito das relações de ensino-aprendizagem que haviam sido vivenciadas. Uma das características pedagógicas mais valorizadas pelos entrevistados foi a da percepção por parte do professor ou preparador vocal das reais necessidades e condições do aluno-ator durante o processo de aprendizagem, fosse ele durante a preparação para um espetáculo ou durante uma aula.

A partir da análise desses depoimentos e também da bibliografia escolhida por mim concluo que essa “percepção” por parte do professor só pode acontecer dentro de uma concepção de trabalho vocal que não pretende impor ao aluno um modelo de desempenho a ser reproduzido mas percebe-o como um ser humano em sua complexidade. Não se está condenando o fato de professores de voz muitas vezes recorrerem ao recurso pedagógico de “mostrar” o exercício, pois, esse recurso é utilizado por grande parte dos professores, seja qual for o estilo ou técnica que ensinem, é mais complexo do que isso. Trata-se da habilidade de conduzir o aluno-ator a fazer determinado exercício vocal utilizando a própria voz sem tentar imitar um modelo. Isso pode ser mais difícil quando o aluno em questão apresenta problemas quanto à própria imagem vocal ou bloqueios quanto à ação de “mostrar” a sua voz diante de outras pessoas.

Outra característica citada como necessária e desejável para conduzir o processo de aprendizagem foi a da “confiança”. Estabelecer uma relação de confiança entre o aluno-ator e o professor de voz foi considerado muito importante para o aprendizado vocal.

Acredito que a questão da percepção e da confiança citadas pelos entrevistados são questões complementares e englobam um tipo de interação muito especial que pode acontecer entre professores e alunos. Abaixo cito um trecho do livro *Em busca de um teatro pobre* que para mim exemplifica bem essa questão:

Existe algo de incomparavelmente íntimo e produtivo no trabalho com um ator que confia em mim. Ele deve ser atencioso, seguro e livre, pois nosso trabalho consiste em explorar ao máximo suas habilidades. Seu desenvolvimento é atingido pela observação, pela perplexidade e pelo desejo de ajudar; o meu desenvolvimento se reflete nele, ou, melhor, está *nele* – e nosso desenvolvimento comum transforma-se em revelação. Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa (Grotowski, 1968, p. 22).

É claro que Grotowski está falando de sua experiência pessoal no contexto de sua pesquisa mas ele está falando também de um investimento técnico e emocional do diretor-pedagogo no desenvolvimento do aluno-ator. Fica claro que esse último, por sua vez, também deve estar totalmente envolvido no trabalho para que o mesmo possa se realizar, mas a responsabilidade de guiar o ator por este caminho é do diretor. Aqui as interações entre professor e aluno transcendem o plano meramente técnico. Essas são algumas das características que interessam a esse estudo. Grotowski percebe que o aluno-ator necessita sentir-se seguro mesmo que o seu trabalho seja não deixá-lo acomodado e sim estimulá-lo a fazer um mergulho profundo em si mesmo, algo que muitas vezes pode ser perturbador.

A descoberta da própria voz também pode ser um processo cheio de ansiedade para o aluno-ator. Muitas vezes o ator só se depara com determinadas características pessoais quando começa a trabalhar a voz. Expor-se diante do outro falando, produzindo sons inarticulados ou cantando pode ser muito desafiador para alguns alunos-atores. Alguns entrevistados relataram o momento delicado em que “descobriram” sua verdadeira voz. Este momento é sempre descrito como um momento de passagem e a condução do preparador vocal ou professor de voz parece ter ficado marcada na memória da maioria dos entrevistados.

Por fim gostaria de trazer para esta reflexão uma questão que apareceu ou ficou subentendida na maioria dos relatos que é a ideia de “desconexão”, ou, falta de conexão. A falta de conexão foi bastante citada pelos entrevistados quando fizeram referências a algumas experiências artísticas e de ensino-aprendizagem. Aparentemente essa falta de conexão causou um maior estranhamento por estar presente em coisas que deveriam ser conectadas como: corpo e voz, corpo e espírito, corpo e texto e texto e voz.

De certa forma a falta de conexão parece estar presente na sociedade e nas relações humanas como um todo. Alguns entrevistados relataram achar estranho que certos treinamentos corporais se apresentam desconectados do trabalho vocal, outros relataram encontrar essa falta de conexão em seus próprios trabalhos principalmente entre corpo e voz. Outros ainda falaram sobre falta de conexão entre voz e texto.

Por outro lado as experiências vocais relatadas como satisfatórias carregam uma certa característica de integração, de encontro e de completude: “quando eu *encontrei* a minha voz”, “eu *senti meu corpo todo* vibrar naquele momento”, “aí, tem a relação com a emoção né? Tu fica *muito envolvido* com aquilo”.

Se a idéia de que um teatro mais concentrado na expressão do corpo pode acabar resultando em um texto, ou, em uma expressão vocal mais pobre apareceu com força em alguns depoimentos também apareceu nos relatos uma intenção de buscar contornar-se essa falta de integração.

Quem sabe se a voz não se transformará novamente em principal elemento de busca por uma nova relação com o espectador de teatro? Quem sabe se os atores de expressão corporal exuberante mas expressão vocal limitada não passarão a olhar para a voz sem a costumeira desconfiança de quando se olha para uma velha senhora muito formal que não se sabe ao certo como cumprimentar?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASLAN, Odette. [1974] **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal**. 2.ed. Rio de Janeiro: Enelivros. 1992.

BOONE, Daniel R.; MCFARLANE, Stephen C. **A voz e a terapia vocal**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

FERREIRA, Léslie Picolotto (org.). **Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia**. São Paulo: Summus, 1988.

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

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOVSKI, Jerzy. [1968] **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1987.

HABEYCHE, Gisela Costa. **Banquete de imagens: a complexidade do instrumento vocal**. Porto Alegre: UFRGS. 2003.

MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC. 2001.

MILLER, Richard. **The structure of singing: system and art in vocal technique**. New York: Schirmer Books. 1996.

QUINTEIRO, Eudisia Acuña. **Estética da voz**: uma voz para o ator. São Paulo: Sumus Editorial. 1989.

ROUBINE, Jean-Jacques. [1980] **A linguagem da encenação teatral** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1998.

STANISLAWSKI, Constantin. [1928] **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1989.

_____. [1936] **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1995.