

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Leonor Cristina Cabral de Melo

**A VOZ COMO REVELAÇÃO DO CORPO:
saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**

Porto Alegre

2011

Leonor Cristina Cabral de Melo

**A VOZ COMO REVELAÇÃO DO CORPO:
saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador:
Prof. Dr. Gilberto Icle

Linha de Pesquisa: Educação: Arte Linguagem
Tecnologia

Porto Alegre

2011

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M528v Melo, Leonor Cristina Cabral de

A voz como revelação do corpo: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator / Leonor Cristina Cabral de Melo; orientador: Gilberto Icle. – Porto Alegre, 2011.

114 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2011, Porto Alegre, BR-RS.

1. Pedagogia teatral. 2. Voz. 3. Corpo. 4. Saúde. 5. Verdade. 6. Análise do discurso. 7. Foucault, Michel. I. Icle, Gilberto. II. Título.

CDU – **792:784.93**

Leonor Cristina Cabral de Melo

**A VOZ COMO REVELAÇÃO DO CORPO:
saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 10 mar. 2011.

Prof. Dr. Gilberto Icle - Orientador

Profa. Dra. Regina Maria Varini Mutti (UFRGS)

Prof. Dr. Sérgio Andrés Lulkin (UFRGS)

Profa. Dra. Mirna Spritzer (UFRGS)

Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira (UFSM)

À Isabel,
minha maior professora,
que dá sentido
à minha vida e à minha voz.

AGRADEÇO

A Deus, por dar-me a vida.

Aos meus pais, Carmen e Armando; ao meu irmão, João Batista; ao meu amado Alex e a minha filha Isabel, pelo apoio, dedicação e paciência que me sustentaram nesse percurso. Eterna gratidão.

Ao amigo Gilberto, pela orientação precisa, atenta e elegante.

À Celina Alcântara, Luciana Paludo e Luciana Paz, pelas indicações, textos e livros compartilhados.

A todas as colegas orientandas, pelas contribuições e “ombros”, e por ajudarem a responder àquela pergunta: “Pra que tudo isso?”

À Profa. Dra. Regina Mutti, ao Prof. Dr. Sérgio Lulkin, à Profa. Dra. Mirna Spritzer e ao Prof. Dr. Marcelo Andrade, pela generosidade das contribuições e de suas presenças na banca.

À CAPES e à Comissão de Bolsas do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS, cujo aporte foi imprescindível para esta dissertação existir.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da UFRGS, pela acolhida e excelência.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul e todos que se empenham por um ensino público de qualidade.

À Elaine Guimarães, pela tradução do resumo.

Aos funcionários da secretaria “da Pós”, especialmente Marisa, Elza e Eduardo, aos bolsistas do laboratório de informática e à bolsista Diana: Obrigada pela eficiência e gentileza!

À Gabriela Brabo, pela revisão do texto.

A todos os professores e alunos com os quais já convivi, cujos exemplos me ajudaram a ser a professora e aluna que sou.

*Amamos tanto a verdade
que, se amamos outra coisa,
queremos que o que amamos
seja a verdade.*

Santo Agostinho (Confissões X,
25, 34)

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise de como os discursos do corpo, da saúde e da verdade, se configuram e entrelaçam no campo da pedagogia vocal do ator, através de três enunciados: os enunciados da *voz como corpo*, dos *cuidados com a voz*, e da *voz reveladora da verdade do ser*, presentes nas práticas discursivas dos manuais de voz destinados aos atores, professores e preparadores vocais que atuam nesse campo pedagógico. A partir da configuração apresentada, o trabalho expõe uma análise das condições que possibilitam tais enunciados de serem ditos no campo pedagógico em questão, e as possibilidades de constituição dos sujeitos desse campo a partir dos discursos formados por tais enunciados. As inquietações sobre a constituição dos sujeitos do campo da pedagogia vocal do ator problematizadas nesta dissertação surgiram da prática docente da pesquisadora, que é atriz, cantora e professora de teatro. A experiência pedagógica instigou duas questões: como o que é dito aos atores sobre suas vozes se relaciona aos possíveis modos de ser ator, e como a pedagogia vocal do ator se relaciona às outras pedagogias do ator. A metodologia desenvolvida para tentar dar conta destas questões inspirou-se na análise discursiva tal qual a compreende Michel Foucault.

Palavras-chave: **Pedagogia teatral. Voz. Corpo. Saúde. Verdade. Análise do discurso. Michel Foucault.**

ABSTRACT

This thesis consists of an analysis of how discourses about the body, the health and the truth blend together in the field of actor's Vocal Pedagogy. This process takes place through three kinds of enunciation: The enunciations of the *voice as body*, of *voice care* and of the *voice as an unveiler of truth of being*, which are present in vocal techniques handbooks for actors, teachers and vocal coaches who work in this pedagogical field. Through the presented configuration this work carries out an analysis of the conditions that render the saying of such enunciations in the aforementioned field possible and of the possibilities of constitution of this field's subjects from the discourses which are constituted by such enunciations. The concerns about the constitution of the subjects in the field of the actor's Vocal Pedagogy which are dealt with on this dissertation emerged from the researcher's teaching praxis as an actress, singer and theater teacher. The pedagogical experience instigated two questions. The first one: in which way what is said to the actors about their voices relates to the possible ways of being an actor. The second one: how the actor's Vocal Pedagogy relates to the actor's others pedagogies. The developed methodology to try to explain such questions was based on the discourse analysis as it is understood by Michel Foucault.

Keywords: **Theater Pedagogy. Voice. Body. Health. Truth. Discourse analysis. Michel Foucault.**

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
1. CAMINHOS E DESCAMINHOS – “O que será que será?”	13
1.1 OS PRIMEIROS PASSOS	15
1.2 PRIMEIROS TROPEÇOS – “É que narciso acha feio o que não é espelho”	15
1.3 GIRAR OS CALCANHARES E VOLTAR SOBRE OS PRÓPRIOS PASSOS .	16
1.4 TENTANDO ENTENDER OS DESCAMINHOS – “Todos os dias é um vai e vem”	18
1.5 NOVOS PASSOS, OUTRAS PALAVRAS	23
1.6 CRITÉRIOS E ESCOLHAS – “Quando a luz dos olhos meus e a luz dos olhos teus...”	24
2. PEDAGOGIA VOCAL DO ATOR: TRÊS LIVROS, QUINZE AUTORES.....	30
2.1 VOZ EM CENA – volume 1	30
2.2 VOZ EM CENA – volume 2	33
2.3 CORPOREIDADE DA VOZ: VOZ DO ATOR	38
3. A VOZ É CORPO	41
3.1 A VOZ É CORPO NO ESPAÇO E NO TEMPO	42
3.2 A VOZ É CORPO COM ÓRGÃOS E FUNÇÕES	43
3.3 A VOZ É [DO] CORPO	46
3.4 A VOZ É CORPO-SER, CORPO-EM-VIDA	47
3.5 COMO É POSSÍVEL A VOZ SER CORPO?	49
3.6 VISIBILIDADES DA VOZ COMO CORPO	52
3.7 DUAS DERIVAÇÕES	54
4. A VOZ NECESSITA DE CUIDADOS	56
4.1 SAÚDE VOCAL DO ATOR	57
4.2 SAÚDE VOCAL E ARTE DO ATOR	63
4.3 OS SUJEITOS DO DISCURSO DO CUIDADO VOCAL	73
5. A VOZ REVELA... – “Minha voz, minha vida...”	77
5.1 A VOZ REVELA A VERDADE	79
5.2 A VERDADE DO SER	83

5.3 COMO É POSSÍVEL A VOZ REVELAR A VERDADE DO SER?	90
5.4 OUTRAS VISIBILIDADES DO ENUNCIADO	93
5.5 UMA VERDADE DESEJADA	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	108

APRESENTAÇÃO

A partir de uma curiosidade – querer saber o que se diz como verdadeiro aos atores sobre sua voz, como estes dizeres se relacionam aos possíveis modos de ser ator no teatro brasileiro hoje, e como a pedagogia vocal do ator se apresenta na relação com as outras pedagogias do ator –, desenvolvi uma análise sobre as práticas discursivas que se fazem presentes no campo da pedagogia vocal do ator, tendo como suporte os manuais que propõem como deve se dar o aprendizado vocal dos atores. Os manuais de voz que foram publicados no Brasil entre os anos 2000 e 2010, e dirigem-se especialmente aos atores, professores e preparadores vocais.

A análise realizada neste estudo evidencia a articulação entre discursos que já estavam apresentados em outros campos do saber: os discursos do corpo, da saúde e da verdade. Percebi que a articulação desses discursos no interior das práticas pedagógicas da voz dos atores, faz com que o teatro se articule a outros campos de saber, como o da saúde e o da filosofia.

Através dos capítulos e subcapítulos que se seguem a esta apresentação, exponho o processo da referida análise e as descobertas e questões suscitadas em seu percurso.

No primeiro capítulo, *Caminhos e descaminhos – o que será que será?*, estão apresentadas as considerações metodológicas da dissertação, que são também as questões éticas da pesquisa, questões da relação entre o pesquisador e seu objeto de estudo.

A partir de uma pergunta paralela às questões temáticas do estudo – *o que pode ser a pesquisa?* –, falo das decisões, dos avanços e recuos desta pesquisa em diversos rumos, na tentativa de compreender: a análise que poderia ser feita ou não sobre o que está dito como verdadeiro nas três publicações estudadas; o papel dessa análise na constituição da dissertação; e, sobretudo, as implicações da escolha do modo de realizar a análise e, conseqüentemente, a dissertação, na constituição do que posso ou não ser como pesquisadora.

Deixo explícito, nesse primeiro capítulo, de que maneira me relaciono e utilizo os referencias teóricos pertinentes a este trabalho; mais precisamente, a maneira

pela qual tomo alguns conceitos e atitudes implicados nos escritos de Michel Foucault, bem como seu exemplo como pesquisador, como ferramenta da prática teórica para tentar *pensar diferente*. Procuo esclarecer de que modo me utilizo do conceito de *enunciado* na análise discursiva formulada por esse autor.

O segundo capítulo, *Pedagogia vocal do ator: três livros, quinze autores*, traz a descrição dos livros que foram tomados como suporte material para a análise realizada nesta dissertação: *Voz em cena* vol. I (2004), *Voz em cena* vol. II (2005), e *Corporeidade da voz: voz do ator* (2007). Dentre os livros publicados no Brasil no período entre 2000 e 2010, esses são os livros que propõem como deve se dar o aprendizado vocal dos atores e, por isso, serviram de suporte material para os objetivos da análise.

O título deste capítulo demonstra uma particularidade desses livros: enquanto *Corporeidade da voz: voz do ator* tem apenas um autor, Fernando Manoel Aleixo, os dois volumes de *Voz em cena* são compilações de vários trabalhos de diversos autores, organizados por Jane Celeste Guberfain.

No terceiro capítulo, *A voz é corpo*, apresento o enunciado mais facilmente visível entre os enunciados encontrados nas publicações analisadas e que decorre da presença dos discursos do corpo no campo da pedagogia vocal do ator.

Por intermédio dos subcapítulos, exponho a análise desse enunciado através dos seguintes aspectos: de suas várias configurações no interior das práticas discursivas em questão; das condições que o tornaram possível de ser dito em tais práticas; de outras materialidades em que pude encontrá-lo; de sua relação com outros campos que não o da pedagogia vocal do ator; e de algumas possibilidades de constituição dos que dele se tornam sujeitos.

Exponho também o fato, percebido na análise, de que desse enunciado derivam outros dois, relacionados aos discursos da saúde e da verdade, e que são apresentados nos capítulos subsequentes.

O quarto capítulo, *A voz necessita de cuidados*, traz a análise da presença de um enunciado relacionado aos discursos da saúde nas práticas discursivas da pedagogia vocal do ator, e que foi o primeiro enunciado percebido como derivado daquele em que se diz que *a voz é corpo*.

Nesse capítulo, apresento os conceitos de saúde envolvidos no enunciado e suas implicações para as configurações que esse enunciado tomou nas práticas discursivas analisadas. Problematizo as relações entre os conceitos sobre atuação

teatral presentes nessas práticas discursivas e os conceitos existentes em tal enunciado, bem como as possibilidades de constituição dos atores, professores e preparadores vocais que se tornam sujeitos de tais discursos da saúde.

O quinto capítulo, *A voz revela*, constitui-se na exposição da análise feita sobre o enunciado que relaciona a voz à verdade, ao dizer que ela é capaz de revelar a verdade do ser. Esse enunciado, que também derivou daquele que diz ser a voz corpo, relaciona a pedagogia vocal do ator e os sujeitos nela envolvidos às questões próprias ao campo da filosofia.

Nesse capítulo, não me detenho na discussão filosófica do que pode ou não ser a verdade, nem se o próprio enunciado é ou não verdadeiro; apenas procurei perceber e tornar visíveis as implicações de tal enunciado nas possíveis formas de constituição dos atores e demais sujeitos do campo da pedagogia vocal do ator. Essa atitude diante do enunciado da voz como reveladora da verdade do ser, foi a minha atitude diante dos demais enunciados analisados nesta dissertação.

O capítulo contém a exposição de algumas condições que possibilitaram ao enunciado da voz como verdadeira ser dito nessas práticas discursivas da pedagogia vocal do ator. Nele, há também a discussão sobre a presença do enunciado em campos discursivos diversos, como o campo jurídico, o da música, e da saúde. Apresenta ainda a relação do enunciado da voz como reveladora do ser com o enunciado dos cuidados da voz e, ao fim, contém a exposição do que foi percebido nesse enunciado como um discurso que me constitui como pesquisadora, artista e pessoa.

Ao concluir a dissertação, faço algumas considerações sobre a relação entre os processos de criação artística que vivenciei e o processo de criação desta dissertação. Considero algumas lacunas que percebo na dissertação e algumas dificuldades sobre o processo de criação da mesma. Exponho, ainda, como foi considerada minha relação de autoria com os autores presentes na pesquisa de forma direta ou indireta.

1. CAMINHOS E DESCAMINHOS – “O que será que será?”

O que é a pesquisa? Ou: o que *pode ser* a pesquisa? Esta não é a pergunta objetiva desta dissertação, não se refere ao seu objeto de estudo, nem à sua temática. Esta dissertação tampouco pretende responder total ou parcialmente a essa questão. No entanto, a pergunta – O que *pode ser* a pesquisa? – esteve presente em todo este estudo, desde as primeiras disciplinas e reuniões de orientação, e creio que estará presente até o momento em que terei de realizar a defesa pública das coisas que coloquei em palavras.

A pergunta foi utilizada como ferramenta, tal qual a bússola e o prumo, para manter-me alerta quanto ao objetivo de *poder pensar de outra maneira* (FOUCAULT, 1998), e foi tratada também como matéria prima, tal qual a argila, para me provocar o *sentido de criação* que se pode dar a uma tentativa de respondê-la.

Vejo esse *poder pensar de outra maneira* como uma condição para que se realize um processo de aprendizagem. Dar um sentido de criação à pesquisa é uma possibilidade que foi aberta pelo dar-me conta das possibilidades do pensar. Entre outras coisas, pude pensar a pesquisa como criação e dar a ela também um sentido de prazer e de autoria, semelhante ao que encontro na atividade artística.

Perguntar o que *pode ser* a pesquisa durante todo o seu processo e continuar com isso em mente, é abrir uma pequena brecha de liberdade ao pensamento. É dar passagem ao devir e às múltiplas possibilidades. É correr os riscos e provar os sabores das escolhas.

Por todas essas considerações, a pergunta tornou-se importante demais para que eu a ignorasse ou a deixasse subjacente. Este primeiro capítulo tentou cercá-la e tateá-la como uma espécie de ensaio metodológico em que falo dos caminhos e descaminhos deste estudo: que decisões tomei a cada passo, como avancei e retrocedi, enfim, como fui construindo aquilo que *pôde ser* esta pesquisa e o que pude ser como pesquisadora.

Escolhi começar a elaboração do texto da dissertação por um capítulo que faz considerações acerca dessa pergunta, que vejo como uma interrogação metodológica, pela necessidade de manter-me alerta quanto ao olhar que estou lançando sobre a pesquisa (FOUCAULT, 1998).

Escolhi reescrever este capítulo a cada nova etapa, como um texto *in process*, para que ele fosse um capítulo e uma ferramenta na elaboração dos demais capítulos, e para que o trabalho de permanecer alerta acontecesse pela escrita.

A escrita faz mover aquilo que retorcemos no pensamento. Além disso, ela nos oferece uma singular oportunidade de olharmos nosso pensamento quase que de fora, quase como se fôssemos o outro. E se conseguimos, ao menos por um momento, estar onde está o outro e ver o que ele vê, quantos lugares se descortinam para nós?

Olhar a pesquisa como um caminhar rumo ao desconhecido, em que não sabemos a que lugares os passos nos levarão, mas no qual nos permitimos avançar e retroceder sobre os próprios pés na experiência de muitos rumos – fazendo escolhas, questionando-as, tornando nossas as escolhas de outros – permitiu-me tratá-la de tal maneira que os caminhos de pesquisa não foram apenas o trajeto por onde passou o pensamento, mas parte *constitutiva* da pesquisa.

A partir desse olhar, considerei a dissertação como um processo constitutivo daquele que pesquisa, não apenas como a expressão escrita de seu pensamento, mas como a construção simultânea e indissociável da expressão, do pensamento, e do pesquisador.

Neste capítulo eu falo sobre como considerei a pesquisa, mas também foi necessário falar do que recusei considerá-la. Abordar o que *pôde ser* a pesquisa e o que ela *poderia* ter sido. Falar sobre o que esta pesquisa *poderia* ter sido foi falar das recusas. A recusa de caminhos já percorridos e a tentativa de não voltar a pisá-los. A luta contra as práticas habituais que quero abandonar, práticas tão e por tanto tempo utilizadas e aceitas por mim como verdadeiras, que ainda me subjetivam (FOUCAULT, 2004b).

Falar sobre o que essa pesquisa *poderia* ter sido não foi julgá-la, concluindo que poderia ter sido melhor ou pior. Não foi lamentar a ausência de uma dissertação ideal que poderia ter sido e que infelizmente não foi.

Não percebo tudo o que pode, poderia ou pôde ser essa dissertação. Tenho apenas consciência de algumas das possibilidades. Acredito que outras possibilidades poderão ser encontradas por aqueles que a lerem.

1.1 OS PRIMEIROS PASSOS

Esta investigação iniciou no momento em que procurava definir o tema, o assunto e o enfoque da pesquisa, e teve um marco de definição na defesa de seu projeto. Buscava entender como a voz, ou o trabalho vocal do ator pode se relacionar aos outros elementos presentes na atuação teatral; como estão sendo produzidas as verdades sobre a voz no teatro; quais verdades estão sendo possíveis de serem produzidas e que condições as tornam possíveis hoje. Propunha dar conta dessas questões analisando as práticas discursivas (FOUCAULT, 2005) que estão contidas nos livros sobre voz dirigidos aos atores e publicados no Brasil nos últimos dez anos. Os livros delimitados pelos critérios expostos acima foram cinco: *A performance da oralidade teatral*, de Marlene Fortuna (2000); *A arte do ator: da técnica à criação*, de Luis Otávio Burnier (2001); *Voz em cena*, vol. 1 (2004) e *Voz em cena*, vol. 2 (2005), organizados por Jane Celeste Guberfain; e *Corporeidade da voz: voz do ator*, de Fernando Manoel Aleixo (2007).

Exposição, arguição, sugestões e aprovação do projeto: chegava o momento de iniciar a dissertação. Mas *como* iniciar uma dissertação? Não me perguntava como iniciar o texto, mas como reiniciar o processo de pensamento e fala, reflexão e escrita que em determinado momento consideraria *pronto* e apto a servir de objeto para a avaliação da pesquisa.

Achei lógico iniciar pela releitura dos livros. Tentar encontrar em cada um deles as possíveis relações com meu objeto de análise. Essa ideia ajustava-se à tarefa proposta pelo orientador: escrever um resumo de cada livro.

Queria realizar a análise dos escritos à medida que fosse compilando os resumos de cada capítulo de cada livro. Escrevia o que estava sendo enunciado pelo autor e o que eu entendia e opinava sobre o que estava sendo dito. Essa tarefa gerou uma problematização das escolhas metodológicas utilizadas para dar conta da pesquisa.

1.2 PRIMEIROS TROPEÇOS – “É que narciso acha feio o que não é espelho”

A questão surgiu quando me dei conta de que estava buscando nos escritos pontos de identificação e de não-identificação entre as proposições ali apontadas e minha própria prática discursiva. Nesse aspecto, alguns dos escritos eram bastante

próximos e similares, outros eram muito distantes e divergentes. Minhas análises ou eram severas críticas a algumas das proposições feitas aos atores sobre o teatro, a voz e o aprendizado vocal, ou eram detalhadas argumentações e justificativas em defesa de proposições que julgava mais pertinentes.

Angustuada, me via retomando uma antiga prática intelectual que naquele momento percebia como nociva ao trabalho. Voltava a buscar polarizações, a construir argumentações num jogo de ataque e defesa, de certo e errado. Isso trazia um problema: que tipo de análise realizar? Criticar tudo o que for adverso ao meu pensamento? Ou ainda, o que me parecia tão ou mais pernicioso, deixar de criticar aquilo com que simpatizava? Tentar fazer da dissertação uma ferramenta de julgamento das publicações? Por quê? Quem era eu para fazer tal julgamento? Estava me colocando em que lugar? E, por outro lado, seria possível escrever uma dissertação abstendo-me de fazer algum tipo de crítica? Não acabaria por dizer apenas o que já foi dito por outros? Para quê?

1.3 GIRAR OS CALCANHARES E VOLTAR SOBRE OS PRÓPRIOS PASSOS

Deixei de elaborar os resumos para tentar reencontrar aquelas perspectivas acerca da verdade e da pesquisa que havia descoberto nas leituras de e sobre Foucault. Li, a conselho do orientador, a tese de doutoramento em educação de Luciane Uberti (2007), *Escola cidadã: dos perigos de sujeição à verdade*. Esse estudo sobre o projeto pedagógico Escola Cidadã tem forte inspiração nas teorias e métodos de Foucault.

A leitura do trabalho de Uberti me colocou em alerta quanto ao tipo de operação que estava realizando ao proceder na análise dos livros da maneira como vinha procedendo, e quanto às implicações que esse tipo de abordagem trazia para a pesquisa. Assim, pude optar por outro modo de realizar a crítica.

Dei-me conta de que a escolha de um critério cronológico para a delimitação das publicações a serem analisadas – propunha analisar as publicações dos últimos dez anos – me levava a pensar de um modo bastante similar àquele criticado por Foucault quando fala sobre os historiadores que, em seus estudos, buscam agrupar os acontecimentos por suas semelhanças e dar-lhes um sentido de continuidade, de causalidade (FOUCAULT, 2005; POL-DROIT e FOUCAULT, 2006).

Agrupar os livros por suas semelhanças só foi possível porque efetuava uma análise comparativa e uma busca por homogeneidade. Estabelecia comparações entre uma publicação e outra, estabelecia comparações entre as publicações e referenciais teóricos do campo dos saberes teatrais, pedagógicos e vocais - Stanislavski, Grotowski, Barba, Zumthor -, e estabelecia comparações entre os posicionamentos éticos e estéticos dos autores com aqueles advindos de minha prática artístico-pedagógica. Ao mesmo tempo em que comparava, tentava encontrar um “tom” comum a todas as publicações, algo que justificasse o seu conjunto naquela década.

Essa *operação de comparar e agrupar* trouxe para a pesquisa algumas implicações e problemas.

Uma implicação do uso dessa *lógica comparativa* foi a hierarquização dos objetos de estudo e sua colocação dentro de um quadro de verdadeiro ou falso. Por exemplo: para afirmar que um livro é *mais* contemporâneo que outro, ou que contém instruções *menos* eficazes que um terceiro, ou que ele é *tão* stanislavskiano *quanto* os demais, necessitei adotar critérios.

Qualquer que tenha sido o critério que estabeleci como válido – localização temporal, linguagem, posicionamento teórico, eficiência –, sua adoção colocou *de antemão* meus parâmetros de verdade na análise. Tal análise funcionava como um selo de validação do que era verdadeiro ou falso, estabelecia uma crítica unívoca, que pretendia dizer a verdade aos outros e, na melhor das hipóteses, resultaria em um receituário dos livros “que fazem bem” para a voz dos atores. Eis o problema: esse é o julgamento que não pretendia elaborar nesta dissertação.

Da mesma forma, tentar agrupar os livros sobre a voz dos atores publicados na última década num conjunto homogêneo seria *operar* uma homogeneização (FOUCAULT, 2005). Seria tentar unificar os discursos dentro de campos discursivos tão heterogêneos como são os campos do teatro e da pedagogia vocal do ator, nos quais as variadas práticas discursivas que hoje ali se encontram não têm necessariamente uma relação de causalidade linear. Realizar essa operação implicaria não apenas em enorme dificuldade, mas, sobretudo, em suprimir alguns discursos em benefício de outros – aos quais conferiríamos valor de verdade e propagaríamos os efeitos de poder.

Novamente me coloquei diante do problema da verdade. O intuito de não proceder a um julgamento do que é ou não verdadeiro – julgamento que precisei

superar para que o pensamento avançasse –, mas retomar aquele caminho apenas vislumbrado em que buscava entender como as verdades ditas sobre a voz dos atores tornam-se válidas para nós, que condições e que recorrências para além do campo discursivo do teatro validam as práticas discursivas do campo da pedagogia vocal hoje, e que sujeitos essas práticas discursivas produzem no teatro (FOUCAULT, 2005).

Retomar o caminho que fora apenas tateado, girar os calcanhares e voltar sobre os próprios passos, na companhia de Foucault, de Uberti, e de outros foi necessário para tentar superar a consequência mais triste daqueles procedimentos de análise e pesquisa que passei a recusar: a cristalização do meu pensamento; o não avançar, o não mover-me do ponto de vista no qual estava; o não aprender, por validar de antemão aquilo com o qual me identificava e por não ousar olhar minhas verdades com curiosa desconfiança.

1.4 TENTANDO ENTENDER OS DESCAMINHOS – *“Todos os dias é um vai e vem”*

Neste ponto do trabalho novas perguntas surgiam. Por que não conseguia abandonar imediatamente aquelas práticas intelectuais de embates e polarizações, defesas e ataques apaixonados de posicionamentos filosóficos e estéticos? Não que pretendesse recusar a possibilidade de ter um posicionamento frente às coisas do mundo. Acho mesmo ingênuo pensar que se poderia ser um pesquisador – alguém que dá a ver aquilo que escreve – colocando-se num lugar de neutralidade, fora do mundo ao qual pertencemos e de seus sistemas de saber e poder. Mas queria entender por que insistia em pensar esses posicionamentos como valores a serem defendidos, “como se o exercício intelectual se fundamentasse em um ‘modelo de guerra’” (UBERTI, 2007, p. 195), em que atacar o que se demarca como falso é a melhor maneira de garantir a possibilidade daquilo que se demarca como verdadeiro continuar sendo dito.

Queria entender a razão de minha insistência, mesmo após o contato com uma atitude intelectual que optava por descobrir a maneira *como* quaisquer discursos se tornam verdades para uma determinada sociedade em um tempo específico (FOUCAULT, 2009). Mesmo após acreditar que as verdades são próprias a cada lugar e tempo, porque são elaboradas segundo as condições desses lugares e tempos, ou seja, que as verdades têm sua história (VEYNE, 2004). Mesmo achando

que focar nossas práticas discursivas e não-discursivas desta maneira é mais interessante, porque nos amplia a possibilidade de compreensão e ação do mundo ao colocar-nos como co-produtores das verdades que circulam na nossa contemporaneidade. Mesmo supondo que no caso da necessidade de uma ação de “combate” a determinadas ideologias – uma ação de militância e engajamento –, seria muito mais eficaz produzir uma pesquisa que cogitasse o status de verdade de tal pensamento, que fizesse o levantamento de sua origem como verdade, as condições do seu surgimento, as relações de força entre ela e as verdades que a contradizem, do que produzir uma investigação que apenas negasse a sua validade (POL-DROIT e FOUCAULT, 2006). Não conseguia manter essas perspectivas como focos constantes para a dissertação, e realizava recuos para exercícios intelectuais anteriores. Por quê?

Busquei, então, algo próximo a uma genealogia da atitude intelectual pessoal para compreender a permanência e amplitude dessa atitude.

Minha escrita nasceu na escola. A aula foi o lugar e o tempo de compreender as regras da escrita, o que era seguir e o que era romper com elas; possibilidades e consequências. Fora da sala de aula, a aprendizagem foi da autoria. A escrita ganhou contornos pessoais e coletivos, teve funções, visibilidades e consequências.

Foi uma escrita militante, às vezes panfletária, em que aprendi que as palavras também são coisas, que também podem produzir realidades e nos transformar. Isso se deu numa escola marcada pela repressão como modo de ação das suas autoridades, e pela resistência dos alunos ao poder das mesmas, quando vivíamos ainda sob uma ditadura militar no Brasil.

A escrita era uma das ações de resistência. Como poderia essa escrita não ter sido a da argumentação, do embate, da afirmação de vontades, da reivindicação de um valor de verdade, quando era uma arma de resistência às ações de repressão física, intelectual e moral, que nos atingiam? Como poderia abrir mão de uma arma tal que, além de tudo, se mostrava extremamente eficaz? A resposta que tenho hoje, é que não poderia ser diferente, a menos que se sucumbisse àquelas tentativas de dominação.

Minha fala também era ação de resistência, mas nasceu antes. Usar as palavras como um ato de intervenção dentro de um embate, como uma afirmação do que se pensa e do que se é, também foi uma ação presente entre meus familiares.

outros tantos. De todo modo, sujeição ou libertação, tratou-se de uma *prática*, termo que também encontramos nos escritos de Eugenio Barba sobre *treinamento*¹, em que o utiliza para definir o que seja a *técnica pessoal*.

No Odin Teatret, o *treinamento* é uma atividade cotidiana que visa a possibilitar ao ator o desenvolvimento de uma maneira de ser e de se relacionar ao teatro, uma *técnica pessoal*, uma *prática* destinada a um saber teatral, um *saber ser* no teatro.

O treinamento não ensina a interpretar, a se tornar hábil, não prepara para a criação. O treinamento é um processo de autodefinição, de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas (BARBA, 1991, p. 59).

A técnica é uma ferramenta externa para se saber fazer algo. Para Barba, as diversas técnicas com as quais os atores do Odin tomaram contato não visavam a que se chegasse ao virtuosismo, pois

[...] o virtuosismo não leva a situações de novas relações humanas, fermento decisivo para uma reorientação, um novo modo de definir a si mesmo em relação aos outros e superar a entropia da autocomplacência (BARBA, 1991, p. 63).

As ferramentas externas foram importantes na medida em que auxiliaram o desenvolvimento de uma *técnica pessoal* por intermédio da completa corporificação da técnica (1991). Corporificação que não nos permite mais identificar onde termina a técnica e começa o ator, ou vice-versa, pois “[...] o ator ao incorporar completamente a dimensão técnica, se transforma nela e ela nele; a relação causa-efeito é desprezada; a relação sujeito-objeto é ignorada” (FORTUNA, 2000, p. 16).

Analisar o desenvolvimento da minha atitude intelectual, através dos conceitos que se encontram em Foucault e Barba, me fez perceber que para atingir a organicidade de uma *prática* nessa outra maneira de pensar que desejava, podia exercitar uma *técnica* de escrita da pesquisa, que talvez – porque a experimentação

¹ O termo *treinamento* é a tradução do termo inglês *training* utilizado por Barba. Tem na origem um sentido pedagógico, um sentido de aprendizado contínuo, de construção de um saber; e não se refere a uma prática ou período de aquisição de conhecimentos técnicos, como se costuma conceber, por exemplo, o treinamento militar. Como disse Ferdinando Taviani, ao contar a história do Odin Teatret: “a palavra treinamento indica um processo ininterrupto, um conhecimento que sabemos sempre e quando o exercitamos, mas que não podemos possuir e deixar de lado” (BARBA, 1991, p. 237).

não supõe garantias –, pudesse vir a ser uma prática em que me constitua de outra maneira.

Mesmo sem poder *ser* foucaultiana, por essa atitude não estar corporificada, podia exercitar tal maneira de ser. Nesta dissertação, podia buscar e criar técnicas de escrita para descondicional a atitude e ensaiá-la em outra direção, como quem abre uma pequena brecha. Podia utilizar o exemplo da atitude de pesquisa de Foucault como ferramenta na tentativa de abrir essas brechas.

Sobre Foucault não tenho experiência, nem certezas, nem comprovações. Pelos escritos que já li, tive apenas a intuição de que a atitude que ali se descortinava como possibilidade para o agora, poderia ajudar-me a abrir pequenas brechas para a liberdade.

Caminhar *com* Foucault? Sim. Como uma boa companhia que instiga a coragem de mudar os percursos. Não como um guia que me apontasse o itinerário, tampouco como um nome que, por ser bem visto academicamente, me avalizasse a escrita. Foucault me interessa justamente por sua atitude que percebi como curiosa, elaborada, dedicada, subversiva, criativa e irreverente. Por não fazer promessas, por não trazer certezas, mas provocar atitudes, tal qual é o treinamento para um ator que deseja transformar-se.

Andar *em* seu caminho? Os caminhos são sempre pessoais. Ainda que outros inventem brilhantes estradas para nós, como intuo e acredito ser o caso de Foucault, tais estradas são apenas pontos de partida. É preciso que ladrilhemos o chão que vamos pisar com nossas próprias pedras e passos. Uma provável atitude foucaultiana só acontece *a partir* dos escritos de Foucault, *através* do quanto possamos *nos colocar* em um lugar próximo ao dele: caminhar até lá e de lá falar.

Para melhor me fazer entender, recorro ainda à poesia; desta vez, de Antonio Machado (VIALE, 1992, p. 86):

Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante no hay camino,
Sino estelas en la mar.

Com o Foucault filósofo-pirotécnico², perguntei-me o quanto podia me colocar em uma nova atitude desejada, de liberdade; com o Foucault de *Modificações* (1998), perguntei se é possível que nossas práticas de libertação de determinados discursos possam permanecer como tal, sem levar-nos à sujeição a novos discursos. Não acabaríamos, ironicamente, nos sujeitando ao discurso da libertação, ou ao próprio discurso foucaultiano? Com ele, penso que é preciso manter-se atento, pois talvez o que seja possível, sejam as pequenas brechas de liberdade, na medida em que conseguimos *permanecer questionando*.

1.5 NOVOS PASSOS, OUTRAS PALAVRAS

Foi compreendendo um pouco mais como havia sido possível ser sujeito de determinados discursos, percebendo a possibilidade de ser menos sujeitada por eles e entendendo que isso não se daria por si só, pela simples constatação desses possíveis, mas por um exercício voluntário e concreto do pensamento em outra direção, que tomei algumas decisões. Mesmo sabendo que essas decisões não representam garantias daquilo que se pretende, pois “[...] a experimentação de novas e inesperadas práticas de liberdade [...] tampouco supõe um controle subjetivo de determinados atos que resultariam em efeitos previsíveis” (UBERTI, 2007, p. 197).

Decidi escrever o início da dissertação como um ensaio metodológico para pensar o pensar, e que isso seria feito *de modo permanente*, ou seja, reescreveria esse primeiro capítulo *concomitante* a escrita dos demais capítulos até a finalização da dissertação. Reelaborar constantemente os rumos da pesquisa pela escrita seria uma técnica que poderia auxiliar a manter o enfoque crítico enquanto se tenta abandonar o lugar do julgamento e validação das verdades, para colocar-se no lugar da análise de *como* as práticas discursivas se tornam verdadeiras para determinados sujeitos em lugares e tempos específicos, constituindo-os.

A partir da perspectiva de um capítulo assim engendrado, a retomada da tarefa de análise dos livros tornou-se possível, mas antes foi necessário redefinir

² Em entrevista dada a Roger Pol-Droit, Foucault se autodefine como um pirotécnico. “Fabrico alguma coisa que serve, finalmente, para um cerco, uma guerra, uma destruição. Não sou a favor da destruição, mas sou a favor de que se possa passar, de que se possa avançar [...]” (POL-DROIT, 2006, p. 69).

alguns critérios, entendendo que a tarefa de delimitação dos objetos de estudo que serviram de base material da pesquisa – que tomados assim, foram referência para os objetivos da análise – implicava numa operação provisória (UBERTI, 2007), que deveria ser refeita na medida em que a análise se desdobrasse.

1.6 CRITÉRIOS E ESCOLHAS – “Quando a luz dos olhos meus e a luz dos olhos teus...”

A análise das verdades que estão sendo possíveis ou não de serem ditas hoje sobre a voz no campo da pedagogia teatral brasileira, permaneceu válida para a pesquisa, que buscava entender quais são os possíveis lugares da voz no teatro e como esses lugares são produzidos pelas práticas discursivas. Era válido, também, manter o critério temporal – publicações brasileiras dos últimos dez anos –, desde que o estudo abdicasse de pautar-se por uma noção de linearidade e causalidade histórica.

O foco da análise teve de desviar-se de uma busca por oposições e semelhanças que agrupavam ou reagrupavam os escritos em disposições mais ou menos hierárquicas, para a pesquisa dos enunciados que estivessem visíveis neles, ou seja, buscar a realização de uma análise discursiva como assim a compreende Foucault (2005).

Ora, se abduco de uma busca por causalidades temporais e de uma análise que critique positiva ou negativamente as proposições de determinados autores, devo então buscar uma análise que privilegie a observação das verdades ditas, não pela sua condição de proposição, mas pela presença *naquilo que é dito*, de forma proposicional ou não, de uma formação discursiva.

Mas o que estou entendendo por formação discursiva? Com as acepções encontradas em Foucault (2005) e em Uberti (2007), procuro defini-la como um conjunto de enunciados que – ao relacionarem-se a um específico *campo de emergência*, lugar “[...] de emergência de objetos enquanto princípios de diferenciação” (UBERTI, 2007, p. 60); ao terem como sujeito um lugar vazio, uma posição que pode ser ou não ocupada pelos indivíduos que os formulam; ao coexistirem e relacionarem-se a outros enunciados num *campo associado* que “[...] lhes permite ter um contexto determinado, um conteúdo representativo específico [...]” (FOUCAULT, 2005, p. 111); e ao possuírem uma *existência material repetível*, em

que “o regime de materialidade a que obedecem [...] define antes *possibilidades de reinscrição e de transcrição*³ (mas também de limiares e limites) do que individualidades limitadas e perecíveis” (FOUCAULT, 2005, p. 116) – circulam nas falas, nas formulações aqui analisadas, permitindo ou impedindo a realização de determinados discursos (FOUCAULT, 2005).

O entendimento de formação discursiva que estou pondo em movimento nesta dissertação considera o enunciado a partir do que formulou Foucault ao dizer que

[...] o enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apóia nos mesmos critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência. Em seu modo de ser singular (nem inteiramente linguístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há frase, proposição, ato de linguagem [...] (FOUCAULT, 2005, p. 97).

Depois de definida a análise discursiva que seria feita e a opção por partir dos enunciados nos livros, ficaram ainda alguns embaraços que também foi preciso desdobrar. Escolher os enunciados presentes e ausentes a serem listados para análise. Decidir quantos e quais seriam eles.

O objetivo inicial de listar *todos* os enunciados sobre voz, presentes e ausentes naqueles cinco livros, demonstrou ser inoperante. Havia me colocado essa tarefa, como se fosse possível configurar uma totalização das verdades que estavam sendo ditas e não ditas através daqueles livros. Dizer que é possível um pesquisador configurar um panorama de todas as verdades presentes e ausentes nos discursos sobre voz, é quase tratá-lo como onisciente, tamanha a profusão de enunciados que circulam no campo da pedagogia da voz; ou então, é reduzir esse discurso àqueles enunciados que o pesquisador é capaz de perceber.

Mas ainda que tomemos de forma hipotética a possibilidade de configurar tal totalização, qual seria o objetivo de realizar tal operação? O impulso de realizar o levantamento desse todo vinha do desejo de estabelecer a pertinência da análise, como se uma análise abrangente, diria até mesmo panorâmica, garantisse essa pertinência. Ao repensar a metodologia, percebi que seria mais pertinente para a pesquisa fazer uma análise em mergulho vertical, abrindo mão do panorama.

³ Grifo do autor.

A visão panorâmica, de abrangência total ou parcial, configura uma paisagem. A paisagem pode nos convidar a uma visão contemplativa em que, por um lado, nos pensamos excluídos dela: formamos o binômio nós e a paisagem; ou por outro lado, podemos nos pensar amalgamados nela, *sendo* a paisagem e esquecendo nosso próprio olhar. Na visão que pretendi, devia incluir-me naquilo que pude ver, percebendo-me *dentro* da paisagem em *um ponto* bem específico que me deu uma especificidade de perspectiva. Talvez essa especificidade do olhar tenha trazido alguma pertinência ao falar.

Se não iria analisar todos os enunciados, *quais* se tornariam visíveis nesta pesquisa? Deveria escolher apenas alguns enunciados com critérios de relevância, tais como os mais importantes e os mais recorrentes? Para escolher os mais importantes ou mais recorrentes, seria preciso conhecer todos, o que acabei de desconsiderar para essa análise; além disso, essa operação implicaria em organizar *a priori* uma escala de valores, submeter os enunciados a essa hierarquia, e apresentá-los numa configuração que talvez pudesse ser nomeada de *Os Importantes*. Ainda que isso pudesse ser feito com a ressalva: quando, onde, como e para quem foram importantes, seria uma análise de verdadeiro e falso, na qual se excluiria o que se julga falso de antemão.

Novamente perguntei: ainda que fosse válida, qual seria o objetivo de realizar tal operação? Estabelecer a pertinência da análise. *Como* se o uso do critério de relevância para elencar os enunciados garantisse essa mesma relevância para a pesquisa. Algo num tom um tanto pueril: esse trabalho é importante porque fala de uma coisa importante.

Não podendo analisar todos os enunciados, e não querendo adotar critérios de seleção que encubram juízos de valor *a priori*, que critérios adotei para manter a pertinência da análise? Quais critérios para a escolha dos enunciados?

Escolhi como critério primeiro, delimitação principal, analisar os enunciados que se tornassem *particularmente visíveis e problematizáveis* ao meu olhar. Entendendo que essa escolha não foi feita por apologia à subjetividade, em que a justificativa de importância pessoal, o *importante para mim*, se tornasse critério total e absoluto, a ponto de não considerar a pertinência para mais alguém. A escolha foi feita por reconhecer que, talvez, o que nos reste como possibilidade de contribuição *para o outro*, contribuição singular e produtiva, seja aquela feita pelo nosso olhar, com suas limitações e com sua inserção no contexto social dos jogos de verdade

(FOUCAULT, 2004a). A escolha foi feita por desejar que esse estudo pudesse contribuir para a pesquisa da pedagogia vocal do ator, por alguma peculiaridade que possa ser percebida.

Como critério complementar, procurei me ater aos enunciados que falam da relação da voz com os demais elementos presentes na atuação teatral, tais como: o corpo, o texto e a emoção. As relações entre a voz e esses elementos, e suas implicações para a pedagogia da voz no teatro, foram as questões impulsionadoras do mestrado. Utilizei esse critério como margem que auxiliou a delimitar a pesquisa.

Depois de rever os critérios de análise, a escolha dos cinco livros propostos no projeto de dissertação permaneceu eficaz para esta pesquisa? Ao analisar as publicações, percebi que havia mais um embaraço a ser resolvido: os livros tomados como objeto material da análise.

Tinha escolhido esses livros por serem endereçados aos atores e por tê-los como manuais; no entanto, dei-me conta de algumas imprecisões e da necessidade de reformular a escolha inicial. Um dos manuais, *A arte do ator* de Luis Otávio Burnier (2001), é um livro sobre a atuação teatral que não enfoca especificamente o tema da voz. Embora haja algumas afirmações sobre a posição da voz no trabalho do ator nesse livro, o fato de não ser pensado a partir do ponto de vista da voz o tornou menos apropriado para circunscrevê-lo como objeto desta pesquisa, ainda que permaneça como suporte para a análise, por sua referência no campo da atuação teatral para uma enormidade de atores e pesquisadores de teatro, entre os quais me incluo. *A arte do ator* se colocou nesta pesquisa da mesma forma que os referencias bibliográficos de Barba, Grotowski e Stanislavski. Além disso, acredito que a pesquisa desenvolvida por Luis Otávio Burnier no LUME e a publicação de seu livro tenham sido decisivos para o surgimento de outras pesquisas e livros, inclusive aqueles sobre voz que inicialmente propus para este estudo.

Os outros quatro livros pertencem ao tema da voz no teatro; no entanto, *A performance da oralidade teatral*, de Marlene Fortuna (2000), não se configura como um manual. É a própria autora quem nos diz isto: “tenciono mexer de forma um pouco diferente com a oralidade, distanciando-me completamente da possibilidade de oferecer mais um manual de exercícios vocais [...]” (FORTUNA, 2000, p. 14). Esse livro, originalmente apresentado como dissertação de mestrado em comunicação e semiótica sob o título *A poética da expressão oral no teatro – O ator, um jogador*, é um ensaio sobre a relação entre a voz e o texto, “[...] passagem do texto do autor

para o corpo do ator” (FORTUNA, 2000, p. 175), em que a atriz se propõe “[...] focar como o ator vivifica em oralidade, a sacralidade escritural do autor” (FORTUNA, 2000, p. 17). O livro de Marlene Fortuna manteve sua importância como sustentação da análise, na medida em que tratou de uma das relações mais problematizadas no campo da pedagogia teatral; no entanto, também o excluí como material a ser analisado na pesquisa para melhor delimitá-la.

Assim, três livros permaneceram como o objeto material sobre o qual realizei a análise: (a) *Voz em cena* (volume um), organizado por Jane Celeste Guberfain (2004), é dedicado ao tema da voz dos atores sob diferentes perspectivas problematizadas na ação de fonoaudiólogos no campo das artes cênicas. Foi escrito a partir de suas experiências na preparação vocal de atores e traz uma série de indicações e exercícios a serem realizados pelos atores; (b) *Voz em cena* (volume dois), também organizado por Guberfain (2005), dá continuidade à divulgação de pesquisas sobre a voz dos atores. Entretanto, ao olhar dos fonoaudiólogos que colaboram na publicação foi acrescentado o olhar de outros profissionais; a temática do livro foi ampliada, apresentando textos sobre canto e sobre dublagem, por exemplo, e há textos mais propositivos, com indicações e exercícios, e outros menos; por fim, (c) *Corporeidade da voz – voz do ator*, de Fernando Manoel Aleixo (2007), que é a publicação em livro da dissertação de mestrado em teatro desse ator, pesquisador e professor, e um dos resultados de sua pesquisa sobre a voz dos atores no teatro.

Nos três livros escolhidos para a análise, encontram-se diversos enunciados sobre a relação da voz com os demais elementos do teatro. Com certeza, não são os únicos enunciados presentes nesses livros, quer seja sobre voz, sobre teatro, ou sobre qualquer outra coisa passível de análise. Esses livros possuem uma complexidade de assuntos, de afirmações e negações relacionadas aos campos do teatro, da voz, da pedagogia e da saúde – apenas para citar alguns – que esta dissertação não poderia dar conta. Assim, a pesquisa não pretendeu reduzi-los aos enunciados expostos. Os enunciados se fizeram presentes à medida que se tornaram instigantes e férteis para a análise pretendida. Quis problematizar alguns deles aqui, sem que isso represente uma depreciação de qualquer outro enunciado que possa perceber agora ou mais adiante.

Além disso, é preciso realçar que a análise discursiva aqui proposta não se interessou em julgar positiva ou negativamente as proposições dos autores, suas

opiniões pessoais, profissionais e artísticas, mas tentou reconhecer os discursos que circulam dentro das suas falas. E ainda, que esta dissertação não toma esses autores como ponto de origem de tais discursos, mas os vê, assim como a nós todos, como seus sujeitos, pois tal qual nos diz Foucault,

[...] descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer), mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo indivíduo para ser seu sujeito (FOUCAULT, 2005, p. 108).

2. PEDAGOGIA VOCAL DO ATOR: TRÊS LIVROS, QUINZE AUTORES

2.1 VOZ EM CENA – Volume 1

Org. Jane Celeste Guberfain
(2004)

O primeiro volume de *Voz em cena* é uma coletânea de seis textos sobre a voz com relação à cena, escritos por Guberfain e mais cinco colaboradores, e publicado pela Livraria e Editora Revinter, em 2004. Os textos são o resultado do “[...] trabalho de fonoaudiólogos atuando na área de voz e nas artes cênicas, como preparadores vocais e docentes em cursos e escolas de teatro” (contracapa). Através dos textos e das imagens contidas no livro, podemos depreender que alguns dos autores possuem experiência como atores.

Essa publicação dá visibilidade às experiências e pesquisas relacionadas ao Método Espaço Direcional Beuttenmüller, da fonoaudióloga Glorinha Beuttenmüller (1974) – uma precursora da pedagogia vocal dos atores no Brasil – e é ela quem escreve o prefácio. Além disso, a edição do livro promete que “todos os que usam a voz em cena, assim como os fonoaudiólogos, serão beneficiados com o lançamento desta obra” (orelha).

Apesar de os temas se relacionarem à voz, à atuação e ao método de Beuttenmüller, os textos são bastante heterogêneos no que se refere às perspectivas e abordagens.

No primeiro capítulo, *Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro*, Domingos Sávio Ferreira de Oliveira aborda a voz nas suas características de timbre, ressonância, articulação, pronúncia e dinâmica, além da profilaxia vocal aplicada ao teatro. O autor apoia-se nos estudos fonéticos, pois no seu entender, “por trás de cada gesto corporal ou vocal, encontra-se a força de uma palavra [...]” (p. 2), e tem por objetivo demonstrar a importância desse referencial “[...] para o desenvolvimento de uma técnica vocal do ator e para o aprimoramento científico (teórico e prático) do preparador vocal” (p. 3). Nesse sentido, apresenta diversos exercícios junto às considerações sobre o tema abordado.

O capítulo dois, *A fonoaudiologia, o ator e as artes cênicas*, texto de Maria Helena Kropf, trata da voz sob a perspectiva do trabalho do fonoaudiólogo como preparador vocal e diretor de fala e voz de atores, propondo práticas vocais derivadas do método Espaço Direcional Beuttenmüller para serem realizadas no teatro, cinema ou televisão, sem distinção.

Inicia-se aí a associação do *círculo vital respiratório* ao *círculo vivencial das palavras*, reafirmando o ‘abraço sonoro’ criado por Glorinha Beuttenmüller em seu método. É um abraço do som da voz (e das palavras) que o intérprete oferece a seu público no palco ou através das câmeras [...] (p. 25).

No capítulo três, *A aplicação do Método Espaço Direcional Beuttenmüller no trabalho com atores*, de Marly Santoro de Brito, esse método também é diretamente abordado. No entanto, sua autora afirma que “a voz utilizada nas artes cênicas é multidirecionada e precisa se adequar [...] às diferentes solicitações dos diretores, ao veículo em que é utilizada, ao espaço físico e aos recursos tecnológicos utilizados” (p. 33), entendendo que os diferentes meios de comunicação apresentam formas de expressão próprias e que “cada um destes veículos requer um tipo de emissão vocal e de interpretação diferenciada” (p. 33). Após esse esclarecimento inicial, Marly dedica seu texto à voz e à preparação vocal no teatro, salientando que mesmo tratando-se apenas de montagens teatrais, teremos de nos adaptar às “propostas teatrais que a peça adota” (p. 36), às dimensões e características específicas dos espaços teatrais, seus tipos de palco e de plateia, e que tudo isso tem possibilidades múltiplas.

O quarto capítulo, escrito por Natália Ribeiro Fiche, intitula-se *Movimento da voz* e introduz o tema da psicoterapia ligada à voz, a psicofonia. A autora nos apresenta um breve histórico da Terapia do Movimento da Voz, desde sua criação por Alfred Wolfsohn, seu desenvolvimento a partir da fundação do Roy Hart Theater, até a sistematização das pesquisas de Roy Hart no âmbito terapêutico pelo seu discípulo Paul Newhan. Depois, faz algumas considerações sobre a relação da Terapia do Movimento da Voz com a teoria dos arquétipos de Carl Gustav Jung para, em seguida, relacionar esses saberes à preparação vocal na Escola de Teatro de UNIRIO. Por fim, nos apresenta “os diferentes tipos de timbres da voz segundo os princípios de Wolfsohn” (p. 54) e exercícios para experimentarmos esses timbres.

O capítulo cinco, *Dinamismo da voz*, de Rose Gonçalves, inicia com uma afirmação em destaque: “é impossível falar de voz sem falar de emoção” (p. 61). A autora tece algumas considerações sobre as emoções provocadas pelos fatos que ocorreram enquanto escrevia seu artigo em setembro de 2001, em especial o medo, e sobre a relação dessa emoção com a voz. E seguir, faz uma série de observações, considerações e proposições sobre o falar bem, pois

[...] o nosso aluno/ator tem de saber que o teatro é para quem sabe falar um texto, contar de forma simples uma grande história. [...] é claro que não estou dizendo que falar bem é suficiente. Um ator precisa construir o seu personagem [...] fazendo com que esse personagem possa se comunicar até sem texto (comunicação não-verbal). É verdade, no entanto, que excluir o trabalho do estudo do texto é loucura ou suicídio para quem faz (p. 65).

O sexto e último capítulo do livro, *Voz em cena: uma ponte entre a técnica e a expressão do ator*, foi escrito por sua organizadora, Jane Celeste Guberfain. O texto é baseado em sua dissertação de mestrado em teatro, *A expressão vocal na paixão da dor em Medéia de Eurípedes* e trata da pesquisa sobre a expressão vocal de emoções extremas. Sua pesquisa busca “[...] comprovar a eficiência de um treinamento vocal no processo de preparação do ator na vivência de emoções intensas” (p. 74) e, assim, resgatar a importância da expressão vocal no trabalho do ator, uma vez que através das técnicas vocais, o ator pode atender às suas necessidades artísticas sem esquecer-se de preservar a saúde de sua voz.

A autora analisa a interpretação vocal de duas atrizes que foram convidadas a participar da pesquisa atuando como Medéia e trabalharam em três situações dramáticas escolhidas por apresentarem “[...] formas de vivência da dor experimentadas por Medéia [...]” (p. 75). Um dos depoimentos da atriz Nara Keiserman aparece no volume dois de *Voz em cena*, como veremos no próximo subcapítulo.

Em seu escrito, Guberfain nos apresenta os passos de sua pesquisa prática, descrevendo e analisando os procedimentos fonoaudiológicos utilizados, o estudo da personagem, as três cenas dramáticas trabalhadas, o treinamento vocal-interpretativo proposto para as atrizes e a reavaliação fonoaudiológica após o treinamento. Finaliza compartilhando os resultados de sua pesquisa.

2.2 VOZ EM CENA – Volume 2

Org. Jane Celeste Guberfain
(2005)

O segundo volume de *Voz em cena* foi publicado em 2005, dando continuidade à proposta de divulgar os resultados e pesquisas sobre a voz no âmbito das artes cênicas, a partir do olhar da fonoaudiologia. A coletânea contém doze capítulos em que a organizadora e outros seis fonoaudiólogos escrevem, contando ainda com a participação de mais quatro pesquisadores de outras áreas profissionais: dança, teatro e canto. Dos seis autores envolvidos na primeira publicação, três voltam a expor suas pesquisas.

Outro diferencial do volume dois é que desta vez há capítulos escritos a quatro e a seis mãos. Guberfain também amplia sua participação como escritora; desta vez, escreve dois capítulos e colabora em outros três.

Os textos dessa publicação de 2005 são tão heterogêneos quanto os de 2004, ou talvez até mais, pois são abordados aspectos da voz no teatro, na televisão, na dublagem, na fala espontânea e no discurso oral dos profissionais de diversas áreas. No entanto, observa-se que essas abordagens de diversos aspectos do trabalho vocal tentam responder àquilo que os autores percebem como o surgimento de novas e mais complexas exigências para o ator no âmbito vocal, sobretudo as exigências de integração voz-corpo.

Luciano Maia, ao escrever a apresentação do livro, nos fala das tentativas dos autores em propor novas estratégias para novas necessidades dos atores, e que tais exigências decorrem de “[...] novas tendências poéticas de encenações, surgidas notadamente a partir da segunda metade do século passado, a partir das inovações propostas pelos encenadores Appia e Graig [...]” (apresentação), inovações que valorizam a materialidade do encontro ator-plateia e do(s) espaço(s) cênico(s) onde acontece esse encontro.

No primeiro capítulo do livro, *Aquecimento corporal-vocal do ator*, Jane Celeste Guberfain, Elid Silva Bittencourt e Natália Ribeiro Fiche propõem a integração entre corpo e voz. O texto aborda a questão do aquecimento corporal e vocal dos atores a partir da constatação de que o aquecimento, fundamental para o ator, deve agora dar conta de novas necessidades. A realização dos exercícios

preparatórios deve integrar o movimento corporal aos exercícios vocais, “[...] proporcionar o relacionamento do ator com o espaço cênico, com o texto, com a emoção e, trazendo como consequência, uma excelência na interpretação” (p. 3).

O texto trata de três tópicos do aquecimento do ator: o relaxamento, a respiração e a emissão vocal, abordando a relação entre corpo, voz e emoção, através dos aspectos fisiológicos envolvidos na produção vocal. As autoras propõem uma integração corpóreo-vocal adequada aos atores e exemplificam sua proposta através de uma série de vinte e oito exercícios apresentados no texto.

Nara Keiserman assina o segundo capítulo, *Voz e movimento no corpo do ator: depoimento*, no qual o tema do aquecimento corporal e vocal tem continuidade. O texto foi escrito como resposta à “[...] pergunta: qual a vinculação entre o aquecimento corporal e a voz?” (p. 17), durante o período em que a autora participou como atriz da pesquisa realizada por Jane Guberfain, intitulada *A expressão vocal na paixão da dor de Medéia de Eurípedes*, já apresentada no capítulo final de *Voz em cena I*.

Nesse segundo capítulo, que traz o ponto de vista do ator sobre o tema em questão, Keiserman nos fala sobre o impulso como aquilo que precede qualquer ação, seja gestual ou vocal: “tenho observado cada vez com mais clareza que tudo, som e movimento, é resposta a um impulso.” (p. 18). Afirma ainda que o aquecimento deve preparar o ator para que ele possa liberar os impulsos corporais tanto pelos movimentos quanto pelos sons e pelas palavras. Relata, por fim, que o trabalho proposto por Guberfain a auxiliou nessa direção.

Leila Mendes escreve o terceiro capítulo, *O ator como um contador de histórias na televisão*, em que busca apontar como os atores devem atuar nesse veículo de comunicação, abordando alguns elementos da teledramaturgia. Define o que sejam roteiro, personagem e cena televisivos. Discute as diferentes relações de importância entre palavra e imagem, de acordo com o meio de comunicação: livro, televisão ou cinema, e comenta sobre alguns procedimentos de preparação dos atores. Esse capítulo não possui um tópico específico sobre voz, embora contenha algumas indicações sobre seu uso e significado na televisão.

Para refletir sobre a preparação vocal, Janaína Träsel Martins apresenta o quarto capítulo, *Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba*, em que discute sobre a relação entre corpo e voz a partir de três contribuições do pensamento de Barba sobre a atuação: “[...] a integração entre

técnica e organicidade, as diferenças entre as técnicas cotidianas e as extracotidianas, e os princípios para a composição da personagem” (p. 35).

Em sua pesquisa, a autora afirma que na atualidade percebemos a relação voz-corpo de uma forma diferente de como percebíamos em séculos passados. Antes, havia uma visão dicotômica expressa na formação dos atores, e o trabalho de voz era feito à parte do trabalho corporal. A partir do século XX, alguns encenadores passaram a pesquisar uma formação de ator que superasse essa dicotomia. “Eles buscavam a organicidade na formação corpóreo-vocal do ator, cujo trabalho envolvia a integração do corpo-mente-energias do intérprete” (p. 34).

Martins utiliza o exemplo de Barba para postular que os avanços dessas pesquisas nos levaram aos “[...] exercícios vocais integrados a movimentos corporais [...]” (p. 52), que podem possibilitar a manifestação orgânica da atuação, “[...] sincronização entre a voz e a dinâmica corporal [...]” (p. 52).

Valéria Leal de Oliveira escreve o quinto capítulo, *Os atores e suas necessidades vocais especiais em cena*. Nele, problematiza a relação entre as necessidades estético-poéticas da criação vocal e as características fisiológicas do aparelho fonador, buscando a adequação entre ambas, através de dois estudos de caso. No primeiro, ela problematiza o grito em cena; no segundo, discute os parâmetros vocais utilizados na construção vocal de uma personagem louca.

A autora defende que o conhecimento e uso adequado do trato vocal, conquistados por meio de técnica apropriada, podem auxiliar o ator nas mais diversas criações vocais, inclusive naquelas de grande exigência e intensidade física e emocional, sem que ele abuse de seu aparelho fonador ou prejudique sua saúde vocal.

O sexto capítulo do livro, *Um estudo experimental da fala espontânea: pausas e fatos da entonação normalmente encontrados nos falares cotidiano e teatral*, foi escrito por Domingos Sávio Ferreira de Oliveira. Nele, Oliveira discute a função e a relevância da pausa na comunicação humana, com especial atenção às realizações da pausa no discurso oral dos falantes brasileiros. Para tanto, analisa cinco segmentos de fala, selecionados da fala espontânea de um carioca, utilizando a “[...] metodologia da Fonética Moderna e Experimental (Instrumental) [...]” (p. 82), em que a voz é gravada em estúdio e depois analisada com o auxílio de programas de computador específicos para o estudo da entoação de diversas línguas.

O autor acredita que uma maior compreensão dos fatos da fala cotidiana, numa abordagem como a proposta pelos estudos da comunicação linguística, pode contribuir para a compreensão dos fatos da fala teatral, e espera que sua pesquisa caminhe nessa direção.

No sétimo capítulo, *Voz e encantamento no Teatro da Crueldade de Antonin Artaud*, Maria Cristina Brito propõe a discussão sobre a voz através dos conceitos presentes no teatro de Artaud. A autora faz um levantamento das propostas de encenação surgidas no século XX e destaca, dentre elas, as proposições de Antonin Artaud por um Teatro da Crueldade. Descreve e analisa a singularidade da proposta de Artaud, relacionando os conceitos artaudianos ao uso que os atores podem fazer da voz no teatro.

Segundo a análise, no teatro de Artaud “[...] podemos substituir a poesia da linguagem pela poesia no espaço, que não se restringe ao universo específico da palavra” (p. 90). Fazendo isso, reposicionamos a palavra dentro do universo teatral, voltando-nos contra sua hegemonia e seu poder lógico, considerando-a a partir de sua capacidade de atingir os sentidos e provocar o encantamento. A voz do ator libera-se do caráter meramente linguístico e contribui para a instauração de uma poesia corporal, através da poesia dos sons.

Personalidade vocal é o título do oitavo capítulo, escrito por Jane Celeste Guberfain e Ridan Pires. Os autores analisam e fazem sugestões sobre o canto na atuação teatral, descrevem requisitos e necessidades específicas do ator que canta em cena, como por exemplo, cantar em movimento. Em sua análise, enfatizam a necessidade de o ator/cantor munir-se de técnicas apropriadas, exercitá-las sistematicamente sob a orientação de especialistas (fonoaudiólogo e professor de canto), mas juntar a técnica “[...] à sensibilidade do ator, buscando a expressividade na interpretação das músicas, através de uma *personalidade vocal*” (p. 93).

O estudo apresenta uma série de exercícios individuais como sugestão. Entre os exercícios e práticas sugeridos, encontra-se um exercício para interpretação musical, “[...] adaptado do Sistema de Stanislavski no trabalho com o ator para a interpretação do texto teatral [...]” (p. 99).

Aline Rodrigues Cabral escreve o nono capítulo, *A fonoaudiologia na dublagem*. Nesse estudo, a autora pesquisa as características, os requisitos e os principais problemas vocais envolvidos na dublagem. Através de uma pesquisa de campo com os profissionais dessa atividade, onde pode aliar seu conhecimento

sobre fonoaudiologia ao conhecimento desenvolvido na própria atuação em dublagens, ela tece algumas observações a respeito das necessidades específicas dos profissionais dessa atividade, e alerta para o quanto a fonoaudiologia pode contribuir para o aprimoramento da dublagem e dos dubladores.

Em seu trabalho, Cabral (a) destaca o principal tipo de dublagem feito no Brasil, a tradução vocal de uma língua para outra; (b) diferencia as dublagens cantadas e faladas segundo as características específicas do canto e da fala, e segundo o nível de exigência para a voz; (c) elenca os principais problemas relatados pelos profissionais de dublagem; e (d) faz uma série de sugestões de profilaxia vocal aos dubladores.

Os três capítulos que encerram o livro são escritos por Jane Celeste Guberfain, sendo que o penúltimo tem a parceria com Domingos S. F. de Oliveira.

No décimo capítulo, *Controle das emoções em situações de comunicação*, Guberfain se dirige aos “[...] profissionais das diversas áreas que precisam falar em público” (p. 123), para discorrer sobre o problema das tensões emocionais no momento da realização do discurso oral em público. Ela defende que para superar esse problema das tensões, deve-se buscar o controle corporal, vocal e emocional. Seu estudo propõe-se a analisar alguns aspectos técnicos e comportamentais do discurso oral e do orador, e sugerir exercícios que possam minimizar o problema em questão. Em suas proposições e exercícios há uma referência constante à necessidade de atenção ao corpo, tanto na observação dos pontos de tensão quanto na realização de movimentos.

Em *Voz em cena: a oralidade do ator contemporâneo*, Guberfain e Domingos Sávio F. de Oliveira realizam uma reflexão sobre o papel do preparador vocal na criação de um espetáculo teatral. Defendem que o orientador vocal deve possuir conhecimentos para além da fonoaudiologia, englobando o conhecimento sobre a arte teatral com postura científica e sensibilidade. Enfatizam esses requisitos apoiados pela dupla exigência imposta à voz dos atores: adequação à poética do espetáculo e adequação da emissão vocal dentro dos parâmetros de preservação da saúde e capacidade vocais.

Nesse décimo primeiro capítulo, os autores apontam quais são as tarefas e os requisitos do profissional que pretende auxiliar os atores no uso de sua voz em cena e elencam uma série de procedimentos eficazes, “[...] normalmente utilizados pelos

autores [Guberfain e Oliveira] durante a preparação vocal de um espetáculo teatral” (p. 141).

No décimo segundo capítulo, Guberfain encerra o livro escrevendo sobre as adequações que devem ocorrer no trabalho do ator e do preparador vocal, devido às especificidades de cada montagem teatral, pois cada espetáculo tem um tipo de dramaturgia, concepção e direção diferentes e particulares. Afirma que o ator precisa adaptar seus recursos artísticos à montagem, e o preparador vocal precisa adequar suas técnicas tanto à montagem quanto aos atores.

A autora exemplifica e ilustra seus postulados através da descrição de ações direcionadas aos atores em cinco diferentes espetáculos teatrais para os quais realizou a preparação vocal. Guberfain encerra o livro concluindo que todos os aspectos implicados numa encenação influenciam na atuação e produção vocal dos atores, e “[...] o preparador vocal deve ter sensibilidade para utilizar esses fatores em prol da excelência da interpretação do ator” (p. 159).

2.3 CORPOREIDADE DA VOZ: VOZ DO ATOR

Fernando Manoel Aleixo
(2007)

O livro de Fernando Aleixo é fruto de sua experiência e pesquisa sobre a vocalidade poética do ator, e resultado de sua dissertação de mestrado (ALEIXO, 2004). Aleixo é ator e professor, e seu livro foi publicado em 2007, pela Editora Komedi, quando ele era doutorando em teatro. Segundo esse autor, sua pesquisa tem dimensões técnicas, pedagógicas e poéticas, e a trajetória dessa busca está demonstrada nesse livro.

Aleixo enfoca a voz a partir de sua condição corpórea. Contraria a posição que toma a voz por instrumento do ator, uma ferramenta externa que ele pode usar, afirmando que a voz “[...] é o próprio ator, seu corpo e movimento” (p. 13). Dimensiona, assim, a voz como corpo, e o corpo como ser.

Com a visão da corporeidade e buscando o saber da voz, o autor vai em direção à esfera de um saber que é próprio do corpo: um corpo que se relaciona com o mundo através dos sentidos e que, por isso, engendra um *saber sensível*. Aleixo traz para o estudo da voz, tanto no campo pedagógico quanto poético do

teatro, os conceitos da *sabedoria sensível do corpo*, e através da exposição e do uso deles, torna visíveis diversos enunciados.

Através da perspectiva da corporeidade, Fernando Aleixo nos apresenta um inventário sobre o trabalho vocal do ator, com conceitos de importantes realizadores do teatro. Como exemplo, tomemos alguns desses conceitos: Aleixo explica que por dar importância à relação entre fala e música, Stanislavski enfatiza “[...] a necessidade da procura de melhores métodos para o desenvolvimento da fala a partir do aprofundamento da musicalidade das palavras [...]” (p. 20); afirma que para Artaud, “[...] a cena é um lugar físico e concreto que necessita ser preenchido com a sua linguagem concreta. [...] tudo aquilo que pode se manifestar e exprimir materialmente numa cena” (p. 22); e, por fim, nos fala que, de acordo com Grotowski, é fundamental “[...] que o ator, ao desenvolver a imaginação vocal, aprenda a enriquecer suas faculdades criativas e suas habilidades de falar com registros que transcendam os utilizados na fala cotidiana” (p. 29-30).

Ainda demarcando seus referenciais teóricos, o autor escreve sobre a busca de um *saber sensível do corpo* como uma necessidade imperiosa do trabalho vocal:

[...] trabalhar a voz do ator é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível (ALEIXO, 2007, p. 37).

Para falar dessa voz, desse saber e desse corpo, Aleixo traz conceitos de Paul Zumthor, de José Carlos Rodrigues e de João-Francisco Duarte, e postula para a voz poética uma manifestação em três níveis ou dimensões: sensível, dinâmica e poética. O autor define e interrelaciona essas dimensões esquematizando-as, sendo que posiciona a *dimensão sensível* como o centro e a origem da voz, a *dimensão poética* como a dimensão que contém as demais, e a *dimensão dinâmica* como aquela que possibilita à *dimensão poética* revelar sua *dimensão sensível*.

A partir do conceito de três dimensões vocais, o autor analisa a prática vocal e define fases para o trabalho vocal que irá realizar em sua pesquisa: *sensibilização da voz (do) corpo*; *corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz*; e *Intervocalidade corpóreo-sinestésica*. Para cada uma das fases, apresenta os objetivos das atividades que serão propostas, o sistema em que essas atividades se organizam, os referenciais abordados e os resultados esperados.

Na primeira fase, *sensibilização da voz (do) corpo*, acontece o trabalho que se destina a provocar no ator o reconhecimento de suas particularidades e identidade vocal. Na fase seguinte, *corpo-sonoro: vibração e ressonância da voz*, acontece o encontro de caminhos sensíveis para a materialização da voz no espaço e o desenvolvimento de uma específica prática de produção de sons. Na última fase, acontece a criação de uma montagem teatral, em que os atores buscam identificar possíveis caminhos para a construção de uma voz poética, e experimentá-los na relação com o público.

Antes de tecer suas considerações finais, Aleixo descreve as atividades e exercícios propostos em cada uma das fases do trabalho e como se deram suas dinâmicas. O autor anexa à sua análise um relatório onde reflete sobre o espetáculo *Voz mercê*, resultado artístico de sua pesquisa, além do roteiro e de algumas fotos do espetáculo.

3. A VOZ É CORPO

Alguns enunciados se fizeram particularmente visíveis nos livros acima descritos, quer seja pela insistência com que apareciam, quer seja pela maneira com que percebia a profusão de discursos sobre os mais variados aspectos do trabalho vocal a produzir e dar poder e valor de verdade a esses enunciados (FOUCAULT, 1988), de tal modo que me perguntava sobre que atores esses discursos estavam podendo produzir. Esses enunciados foram: *a voz é corpo*; *a voz necessita de cuidados*; e *a voz revela a verdade do ser*.

Iniciei a análise pelo enunciado da voz como corpo, para depois mostrar como os outros dois derivam do primeiro.

Comecei minha análise pelo enunciado mais enfaticamente apresentado nas publicações, o mais perceptível ao olhar, ao menos na perspectiva desta pesquisa. No livro de Fernando Aleixo, por exemplo, esse enunciado aparece já no título da obra, *Corporeidade da voz: voz do ator*, e é uma verdade que move o autor no decorrer do trabalho. A escolha de princípios do saber sensível do corpo como “[...] parâmetros norteadores dos procedimentos técnicos [...]” foi feita porque o autor pôde ser sujeito do discurso da voz como corpo, e esses princípios “[...] foram preponderantes na formulação do pensamento e na organização das atividades aplicadas [...]” (ALEIXO, 2007, p. 14).

Como exemplos da presença constante desse enunciado na pesquisa de Aleixo, podemos observar os recortes teóricos feitos no levantamento sobre os conceitos de voz dos pesquisadores de teatro apresentados no livro. Entre outras coisas, o autor nos fala que no caso de Stanislavski, “[...] a maestria do bem falar implica o excelente preparo físico e o entendimento de que uma palavra não é apenas um som [...]” (ALEIXO, 2007, p. 21). Dos conceitos de Artaud, entende que “[...] é necessária a exploração de toda a plenitude e materialização física da voz [...]” (ALEIXO, 2007, p. 22). Concluiu que “[...] ao afirmar a interrelação do gesto e da fala na construção da representação, Brecht delimita que no trabalho de formação do ator deve constar um preciso estudo corporal e vocal” (ALEIXO, 2007, p. 26). Destaca um conselho dentre as proposições de Grotowski sobre como devem os atores trabalhar sua voz: “[...] que todo ator recomeça periodicamente tudo de novo,

aprendendo a respirar, a pronunciar e a usar suas caixas de ressonância, para constante adaptação técnica da voz em relação às modificações estruturais do corpo” (ALEIXO, 2007, p. 31). E sobre Eugenio Barba, aponta que “suas concepções sobre o fenômeno da vocalidade reforçam a dimensão corporal e sensível da voz” (ALEIXO, 2007, p. 31).

Nas práticas vocais investigadas em *Corporeidade da voz: voz do ator*, as atividades propostas, bem como seus objetivos e resultados almejados, também constituem o discurso da voz como corpo. Para exemplificar, vejamos o que o autor nos diz sobre as intenções e os efeitos das atividades da etapa intitulada *corpósonoro: vibração e ressonância da voz*: objetivavam “desenvolver um conhecimento sensível da produção corpórea da voz [...]”, que resultasse na “[...] aquisição de uma prática de produção da voz por meio da corporeidade, da materialidade e da sensorialidade [...]” (ALEIXO, 2007, p. 52).

Nos trabalhos apresentados nos dois volumes de *A voz em cena*, o enunciado da voz sendo corpo apareceu de modo profuso. Ao analisar os trabalhos dos três livros, observei que apareciam em diferentes abordagens. Vejamos alguns caminhos que esse enunciado fez nesses dois livros e no livro de Aleixo.

3.1 A VOZ É CORPO NO ESPAÇO E NO TEMPO

Dizer que *a voz é corpo* pôde ser igual a falar de sua materialidade, sua existência como realidade física, perceptível aos sentidos. Pôde ser uma equivalência para a expressão *energia é matéria*, ou para o conceito trazido pela física moderna, em que energia e matéria se confundem, têm suas definições relativizadas, e passam a ser vistas como dimensões intercambiáveis.

A voz, como materialidade corpórea, nos toca. A voz de alguém vibra no espaço e faz vibrar o nosso tímpano, o nosso corpo todo, e por isso a ouvimos. Abordar a realidade física da voz foi uma das etapas da pesquisa de Aleixo, por exemplo, em que

[...] aos poucos, exercitou-se a projeção do som no espaço apenas na sua qualidade vibratória e sonora, ou seja, sem a emissão de palavras. Foram exploradas, também, as possibilidades de agir espacialmente com a voz por meio de movimentos de ações como empurrar, furar, bater, puxar, torcer, quebrar etc. (ALEIXO, 2007, p. 61).

Em contrapartida, pude observar um conceito que não concebia a voz a partir de sua realidade corpórea, mas sim, de seu estatuto de veículo da palavra. A voz como fala, como percurso linguístico. Nesse caso, a relação da voz foi percebida muito mais pelo viés da realidade cronológica da fala, enfraquecendo a noção de realidade espacial da voz e seu componente físico-corpóreo.

No texto sobre a importância da pausa na linguagem, escrito por Domingos Ferreira de Oliveira, nos é dito que “o tempo é inerente à fala. Por essa razão, a fala está associada a uma sequência de eventos temporais estudados sob diversos níveis” (OLIVEIRA, 2005, p. 70). A pausa torna-se importante “[...] para a organização temporal das falas espontânea ou artística. [pois] Está relacionada ao tempo de acesso à informação lexical, à estruturação do enunciado e à concatenação das ideias” (OLIVEIRA, 2005, p. 70).

Eis a voz, apresentada sob seu aspecto de oralidade, veículo semântico que, no entanto, não pode prescindir de seu aspecto de vocalidade para concretizar-se; realidade corpórea, como é abordada nos escritos de Zumthor (2007).

Assim, encontramos o enunciado da voz como corpo em todos os escritos das três publicações em questão, inclusive naqueles trabalhos e autores que se dedicaram com maior prioridade aos aspectos linguísticos da voz, em detrimento dos aspectos corpóreos.

3.2 A VOZ É CORPO COM ÓRGÃOS E FUNÇÕES

Dizer que a voz é corpo também pôde ser igual a falar sobre a sua origem no corpo. Tomada num sentido em que reconhecemos sua origem no aparato vocal, órgãos do corpo, respiração e reverberação dos órgãos do corpo – sua origem fisiológica. Esse sentido apareceu nos escritos de Oliveira, por exemplo, em *Voz em cena I e II*. No primeiro volume, o autor aborda essa origem fisiológica da voz em enunciações como, “a voz nasce na laringe, daí irradiando-se para todas as regiões e espaços do corpo” (OLIVEIRA, 2004, p. 5), ou quando propõe exercícios

[...] que objetivam o aproveitamento máximo do mecanismo ressonador-articulador necessário à voz de longo alcance – laringe, faringe, rinofaringe, base do crânio, caixa craniana, boca e lábios – com a associação de movimentos corporais (fisionomia e gesto) (OLIVEIRA, 2004, p. 7).

No volume seguinte, no qual o citado autor e Jane Guberfain escreveram em conjunto sobre as técnicas vocais que cada um desenvolveu, o enunciado se fez visível quando se diz: “a construção da técnica só foi possível a partir da compreensão sobre o funcionamento dos mecanismos fisiológicos responsáveis pela produção da voz humana” (OLIVEIRA e GUBERFAIN, 2005, p. 140).

O enunciado apareceu de forma semelhante nas observações de Guberfain, Bittencourt e Fiche, sobre exercícios de aquecimento vocal:

[...] os exercícios de ressonância nasal propiciam uma boa projeção e uma boa colocação. [...] os exercícios de vibração sonorizada da língua vão proporcionar um aumento da amplitude vibratória das pregas vocais, além de soltura da língua. [...] exercícios de vibração sonorizada de lábios, por sua vez, propiciam uma massagem nas mucosas das pregas vocais e ajudam a produzir percepções vibratórias na face (GUBERFAIN, BITTENCOURT e FICHE, 2005, p. 5).

E, de uma forma mais indireta, na prescrição de Valéria Leal de Oliveira, que diz que

[...] de acordo com Boone (1989), o melhor modo de produzir voz em forte intensidade é aumentando o fluxo aéreo que, segundo Pinho, (2002) deve ser realizado contraindo-se a musculatura abdominal sincronizada com o fechamento das pregas vocais (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 56).

Ainda pensando sobre o sentido *de origem corporal* que pode ser dado ao enunciado *a voz é corpo*, mas citando os casos em que essa origem apareceu em seu aspecto neurológico, temos o caso em que Aline Cabral se refere às diferenças de produção da voz falada e voz cantada:

[...] a voz falada não admite esquemas mentais prévios por possuir um caminho neurológico especial que permite a adaptação a cada momento, reafirmando assim a individualidade expressa na voz falada em contraste com a voz cantada, que já possui um esquema prévio. Neurologicamente, explicam que o controle da voz cantada é cortical, e que o da voz falada é diencefalo-bulbar (CABRAL, 2005, p. 110).

Ainda falando sobre os aspectos neurológicos possíveis de serem relacionados, ao se enunciar que *a voz é corpo*, temos o exemplo dado por Natália Fiche em sua primeira participação no livro *Voz em cena* em 2004, em que discute a

aplicação de elementos da terapia do Movimento da Voz à preparação vocal dos atores, e afirma que

[...] pela reeducação dos músculos envolvidos direta ou indiretamente na vocalização, é possível reeducar o cérebro a realizar a fonação pela ativação de menos unidades motoras e, conseqüentemente, pela contração de menos fibras musculares (FICHE, 2004, p. 52).

Nos trabalhos em que os autores atribuíram certo lugar de origem para a voz – em órgãos e sistemas do corpo como a laringe ou o sistema neurológico, por exemplo –, notei que essa afirmação veio sempre acompanhada de um tipo especial de observação e até de advertência: constatação de que esses órgãos e sistemas constituem-se com certa fragilidade e podem não funcionar adequada e equilibradamente, às vezes, e em determinadas circunstâncias, necessitando de cuidados. Guberfain, Bittencourt e Fiche nos apontam um exemplo: “optou-se por exemplificar com exercícios de emissão suave, a fim de não haver prejuízo para os órgãos do sistema fonatório” (GUBERFAIN, BITTENCOURT e FICHE, 2005, p. 15). Cabral nos dá outro exemplo ao referir-se à profilaxia vocal: “é importante estar atento para pequenas alterações persistentes que podem se tornar grandes alterações” (CABRAL, 2005, p. 113). Marly Santoro de Brito complementa:

[...] a observação sobre as alterações vocais, e a conseqüente abordagem clínica preventiva, minimizam o desgaste da voz do profissional das artes cênicas, que deve ser capaz de reconhecer suas limitações vocais e de manter o binômio **intensidade da voz e altura vocal** equilibrado (BRITO, 2004, p. 34).

Esse tipo de abordagem levou esses autores a concluir que é necessário um tipo específico de cuidado com os componentes corporais em questão, e que é justificável isso ser feito por um profissional com conhecimentos específicos sobre esses aparatos corporais. Nesse sentido é que Ridan Pires e Guberfain nos advertem, em seu capítulo sobre canto: “aconselha-se que antes de um trabalho vocal, o ator faça uma avaliação com os seguintes profissionais: otorrinolaringologista, fonoaudiólogo e professor de canto, a fim de conhecer as suas potencialidades e limitações vocais” (PIRES e GUBERFAIN, 2005, p. 93).

A observação dessa singularidade envolvida no enunciado da voz como corpo foi importante para entender a derivação que esse primeiro enunciado fez no

segundo, aquele que diz: *a voz necessita de cuidados*, e que também foi analisado, como veremos mais adiante.

3.3 A VOZ É [DO] CORPO

Também podemos tomar a origem corporal da voz no sentido de ser a expressão sonora de algo que vive no corpo. Impulsos, energias, sensações, memórias e emoções.

Pode-se perceber a voz como expressão sonora do impulso/energia que nasce no corpo, como no texto em que Nara Keiserman diz que “[...] tudo, som e movimento, é resposta a um impulso. [...] os dois são uma manifestação exteriorizada no espaço de alguma coisa que vem antes [...]” (KEISERMAN, 2005, p. 18).

Essa acepção da voz está presente no livro de Fernando Aleixo. Nos exercícios que relata, há sempre a busca por evitar e por liberar as “[...] tensões desnecessárias na produção e expansão da voz” (ALEIXO, 2007, p. 60), uma vez que essas tensões impedem a livre manifestação dos impulsos.

A voz pode ser percebida como expressão sonora e poética do sensível do corpo. Percepção presente no texto de Aleixo, em que nos diz: “estabelecer condições corporais favoráveis para a manifestação plena da voz é, para o ator, mergulhar em um território pessoal e reconhecer o potencial que representa seu material sensível [emoção e memória]” (ALEIXO, 2007, p. 41).

E a voz pode ser percebida como expressão sonora da emoção que vive no corpo, como na seguinte afirmação de Rose Gonçalves: “é impossível falar de voz sem falar em emoção” (GONÇALVES, 2004, p. 61); ou na conclusão de Brito, de que “cada emoção tem sua respiração própria e sua voz própria. O ator precisa encontrar a emoção na respiração” (BRITO, 2004, p. 43).

Outro exemplo dessa visão da voz como expressão sonora da emoção que vive no corpo, nos é dado de uma forma bem particular por Aleixo, ao afirmar:

[...] a voz, como emanção do corpo, assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória ou, como poetiza Santo Agostinho, do ‘palácio da memória’ [...] (ALEIXO, 2007, p. 41).

A afirmação de Aleixo sobre a voz como emanção do corpo e, portanto, reveladora de seu conteúdo subjetivo, emoção e memória, foi visível em outros autores e levou-me a perceber a existência de outro enunciado, ao qual dirigi também a análise. O enunciado em que se diz: *a voz revela a verdade do ser*.

3.4 A VOZ É CORPO-SER, CORPO-EM-VIDA⁴

Dizer que *a voz é corpo* pôde englobar todos esses conceitos analisados e tomar um sentido ainda mais amplo, em que *corpo* referiu-se ao ser como um todo. Janaína Martins diz que “na contemporaneidade a relação entre corpo-voz está sendo percebida como uma teia interconexa biopsicossocial que o envolve em todas suas dimensões físico-emocional-mental-energética” (MARTINS, 2005, p. 50). Fiche fala nesse sentido ao propor “[...] que o fonoaudiólogo tenha uma visão mais holística do seu trabalho” (FICHE, 2004, p. 58). Aleixo se expressa de modo semelhante quando fala como deve ser trabalhada a voz do ator, “[...] respeitando o indivíduo e suas características determinantes, e buscando a integração das esferas afetivas, sociais, psíquicas, históricas [...]” (ALEIXO, 2007, p. 37).

Essa foi uma acepção mais abrangente do que pode significar *a voz é corpo*, e envolve conceitos e discussões a respeito de *quem* e *como* somos, podendo abdicar da visão do corpo como oposto à alma e aproximar-se de um pensamento em que ambos são dimensões específicas de uma mesma coisa. Semelhante ao conceito trazido por Barba para o entendimento do que seja corpo:

[...] quando digo corpo, entendo essa parte da alma que pode ser percebida por nossos cinco sentidos, a respiração vital, o *pneuma* e o *ruach*, o eu total, o mistério das potencialidades da vida que eu encarno (BARBA, 1991, p. 92).

Concepções dessa amplitude, em que “[...] a voz não é [...] um instrumento disponível para o ator: ela é o próprio ator, seu corpo e movimento” (ALEIXO, 2007, p. 13), fizeram do enunciado mais do que uma simples constatação da materialidade da voz, de seu caráter físico; fizeram-no a afirmação de um conceito sobre a voz e

⁴ *Corpo-em-vida*, conceito utilizado por Eugenio Barba para falar do corpo-mente do ator quando em situação de representação organizada. (BARBA, 1991).

sobre onde e como devemos buscar os elementos que a trabalhem no sentido de uma eficiência cênica ou uma excelência de atuação.

Afirmar a corporeidade da voz num sentido em que o corpo é o ser, e não apenas o conjunto de fragmentos fisiológicos palpáveis dissociados entre si e das implicações subjetivas, foi negá-la como corpo-mecânico e tratá-la como corpo-em-vida, como voz possível de ser trabalhada pelo ator por intermédio dos mecanismos da técnica, que devem ser incorporados para abarcar suas dimensões biopsicossociais num caminho de construção pessoal, pois

[...] é possível desvendar o fluxo destas instâncias do corpo e, apropriando-se de suas esferas sensoriais, redimensionar as características próprias em impulsos e ações, movimento e expressão, voz e musicalidade; permitindo ressoar, no corpo, a voz do corpo [...] (ALEIXO, 2007, p. 41).

Ao afirmar a corporeidade da voz nesse enfoque, nos constituímos como atores cujo investimento de trabalho deve se dirigir: (a) às dinâmicas do corpo, pois é esse corpo-ser a matéria prima concreta do ator; (b) ao encontro da organicidade da sensibilidade, pois no corpo-ser está contida toda matéria prima subjetiva do ator; (c) à busca por caminhos e descobertas pessoais, pois o corpo-ser é único; (d) à busca por uma autonomia de trabalho que pode ser entendida como um compromisso com nosso percurso pessoal de aprendizagem, e conosco, pois o aprendizado do corpo-ser não é apenas um saber-fazer, mas é um saber-ser; (e) e ao intercâmbio permanente com os outros atores, os outros artistas e outros profissionais que possam estar ligados ao teatro, e com o espectador, pois o corpo-ser é biopsicossocial e não vive sem trocas.

Afirmar a corporeidade da voz dessa forma nos constitui, sobretudo como sujeitos dos discursos da integralidade do ser, da abordagem holística, da interdisciplinaridade, da sabedoria do corpo, da autoria, da alteridade, e da superação das dicotomias entre corpo-voz-mente-espírito.

A afirmação de que voz é corpo, tratada no sentido exposto acima, também me fez ver aquele enunciado que diz: a voz revela a verdade do ser.

Mas pode ser diferente, se tomarmos do enunciado sua concepção mais mecânica, mais relacionada à *máquina* corporal. Se nos concentrarmos estritamente nos aspectos mais fisiológicos da voz, sem considerarmos que “[...] a voz humana é produto de fatores psicológicos, culturais e sociais relacionados com a história

peçoal de cada indivíduo” (FICHE, 2004, p. 45), teremos uma atuação mecanizada, sem organicidade.

Como disse Martins, ao falar sobre a integração corpo-voz, “[...] flexionar os músculos vocais não basta para a arte de interpretar vocalmente” (MARTINS, 2005, p. 35), uma vez que “sem conexão com a totalidade físico-metal-emocional-energética que engloba o movimento corpóreo-vocal interior e exterior, a preparação e a criação [vocais] seriam apenas superficiais” (GUBERFAIN, 2005, p. 51).

Pensar que podemos conceber a voz como corpo, sem considerá-lo uma totalidade biopsicossocial, me fez perguntar se estaríamos superando a dicotomia de uma visão mecanicista por não separarmos a voz do corpo, ou se apenas estaríamos deslocando-a para outros binômios: corpo e mente, corpo e emoção. Nesse caso, estaríamos nos constituindo como atores cujo investimento de trabalho deveria dirigir-se por um lado ao aperfeiçoamento do corpo-voz e, separadamente, ao desenvolvimento do intelecto? Por um lado, as ações e, por outro, seu entendimento? Não estaríamos nos empenhando na afirmação de um corpo-mecânico e que, portanto, não nos conduziria à presença plena no *aqui-e-agora* de nosso trabalho?

Pergunto-me: ao concebermos a voz como corpo, porém não como processo mental, emocional, espiritual e social, não ficamos sujeitos aos discursos da educação compartimentada em disciplinas, da busca pela especialização? Não nos tornamos sujeitos dos discursos da racionalidade, do corpo como instrumento da mente, da voz como instrumento, da supremacia da técnica, do virtuosismo artístico?

3.5 COMO É POSSÍVEL A VOZ SER CORPO?

Afirmar que *a voz é corpo*, com qualquer uma das concepções que se possa dar à expressão corpo, só é possível hoje para nós devido a algumas circunstâncias. Vou elencar as duas que percebo com grande intensidade: o processo de ruptura com a ideia de separação entre as artes da voz e do corpo, em que ao ator é dado se aprimorar na arte de falar, ao cantor é dado aprimorar-se nas artes da voz musical, e ao bailarino é dado cultivar as artes do corpo; e uma valorização cada vez maior do corpo na nossa sociedade (SANT’ANNA, 2000).

Martins nos traz suas observações sobre os conceitos de atuação teatral e voz, que circulavam no ocidente durante o séc. XIX. A autora afirma que:

[...] durante o século XIX, na arte teatral, a voz do ator era dissociada do corpo, tanto na preparação, quanto na criação. Estava relegada ao dizer bem as palavras do texto – o intérprete deveria declamar e recitar as palavras do autor, sem nenhuma pesquisa sobre a gestualidade da personagem (MARTINS, 2005, p. 34).

Alguns encenadores rompem com esses conceitos no séc. XX, impulsionados pelo descontentamento com a atuação profissional e pessoal dos atores, como Stanislavski (1994), ou com as formas tradicionais de encenação, como Craig, Appia e Meyerhold (CRAIG, 1987). Outros também rompem com tais idéias sobre atuação, impulsionados pelo contato com a arte da representação no Oriente (China, Japão, Índia, Bali), como Brecht e Artaud, onde se pode observar a existência de artistas para os quais o aprimoramento conjunto da voz e do corpo era possibilidade e também, exigência de ofício. Observação que fez Barba perguntar-se:

[...] por que ao contrário do que sucede em outros lugares, nosso ator-cantor se especializou separando-se do ator-bailarino e, por sua vez este último do ator... Como chamá-lo? Aquele que fala? Ator de prosa? Intérprete de textos? (BARBA apud BURNIER, 2001, p. 22).

Barba e, antes dele, Grotowski (2007), responderam a essas questões não apenas teoricamente, mas na prática de uma transformação do teatro.

Descontentamento e novas perspectivas aliaram-se, em alguns casos, com a necessidade de retirar o texto dramaturgicamente do centro gravitacional do teatro, para nele colocar o encontro, no espaço e tempo presentes, entre os atores e os espectadores; para fazer do ator o condutor desse encontro cujo caráter anda sempre às voltas com o ritual. Esse foi o caso do teatro de Grotowski, assim descrito por seu colaborador Ludwik Flaszen:

[...] o que acontece no Teatro das 13 filas tem pouco em comum com o teatro assim chamado literário [...] O texto constitui aqui só um – se bem que de nenhum modo subestimado – dos elementos do teatro (FLASZEN apud GROTOWSKI, 2007, p. 73).

Colocar a arte do ator no centro do teatro, a despeito da arte do escritor, diminuiu o valor do texto e da fala atrelada a ele. A intenção de romper com a ideia de ator-falante gerou uma necessidade imperiosa de se dar atenção e de se falar do corpo do ator, de dar ao corpo um lugar privilegiado na atuação, que permanece nos nossos dias (LEHMANN, 2003)

Ao lado dessa necessidade gerada por fatos próprios da história do teatro, está a valorização cada vez maior do corpo na sociedade ocidental contemporânea. Segundo Denise Sant’Anna, em seu artigo *Descobrir o corpo: uma história sem fim* (2000), a preocupação discursiva com o corpo não é apenas uma questão contemporânea; ele é descoberto e redescoberto sistematicamente em muitos lugares e tempos. No entanto,

[...] depois dos movimentos de liberação da década de 60, houve uma preocupação cada vez mais assídua e insistente para com a saúde e o bem-estar corporal. [...] valorizava-se o corpo cada vez mais amplamente, como se ele tivesse sido descoberto pela primeira vez e se se torna tão importante como outrora havia sido a alma (SANT’ANNA, 2000, p. 51).

Podemos constatar a valorização dos cuidados com o corpo na proliferação de academias de *fitness*, dentro de *shoppings centers*, nas ruas dos bairros, em escolas particulares do ensino fundamental e médio, e nas opções de esporte e lazer dos prédios residenciais dos novos empreendimentos imobiliários; na proliferação de revistas exclusivas sobre o corpo, cujas práticas discursivas tratam da saúde, do visual, ou boa-forma do corpo; no uso e aceitação de programas de computador para correção de imagens de corpos humanos nas revistas; na visibilidade dada à anorexia e à bulimia nas mídias; no surgimento de grupos como os Vigilantes do Peso e os Comedores Compulsivos Anônimos; na proliferação da Ginástica de Pausa ou Ginástica Laboral⁵, citada como proposição bastante eficaz para a melhoria da Qualidade de Vida no Trabalho – QVT⁶ (FREITAS, 2005); na prescrição médica da prática de exercícios regulares, com sua reverberação nas mídias; na existência de inúmeras terapias corporais, holísticas ou não; na discussão de leis que proíbem castigos físicos, como o projeto de lei⁷ conhecido como lei da palmada, que estabelece “o direito da criança e do adolescente a não serem submetidos a qualquer forma de punição corporal, mediante a adoção de

⁵ “[...] segundo fontes (2001), a ginástica Laboral é uma atividade física diária, realizada no local de trabalho, incluindo exercícios de compensação para movimentos repetidos, para a ausência e para posturas incorretas no local de trabalho” (FREITAS, 2005, p. 2).

⁶ Qualidade de Vida no Trabalho é um conceito do campo dos estudos da segurança e saúde no trabalho; trata-se de uma “gestão dinâmica e contingencial de fatores físicos, tecnológicos e sócio-psicológicos que afetam a cultura e renovam o clima organizacional, refletindo-se no bem-estar do trabalhador e na produtividade das empresas” (FERNANDES apud FREITAS, 2005, p. 1)

⁷ Projeto de Lei nº 2654/2003, que dispõe sobre a alteração da Lei 8069, de 13/07/1990, o Estatuto de Criança e do Adolescente, e da Lei 10406, de 10/01/2002, o Novo Código Civil. Aprovado pelo Congresso nacional, atualmente depende de sanção presidencial para entrar em vigor.

castigos moderados ou imoderados, sob a alegação de quaisquer propósitos, ainda que pedagógicos [...]” (BRASIL, 2003), percebendo as agressões ao corpo como agressões ao ser humano.

Ao afirmarmos que *a voz é corpo*, também nos tornamos sujeitos do discurso que dá valor e visibilidade aos cuidados com o corpo e, às vezes, mas não necessariamente, ao ser.

3.6 VISIBILIDADES DA VOZ COMO CORPO

O enunciado da voz como corpo talvez tenha sido tão visível na análise desta dissertação, também pelo fato – que nesta pesquisa percebi e tomei consciência de uma forma mais substancial – de ser sujeito desse discurso. Reconheci em minha própria prática discursiva, em âmbito artístico e pedagógico, a presença de enunciados da voz como corpo, inclusive nos diversos aspectos que analisei neste capítulo.

Reconheci a presença desse enunciado em outros materiais próprios ao campo da pedagogia vocal do ator. Vejamos, como exemplo, a presença da voz como corpo nos currículos de alguns cursos universitários de formação de atores e professores de teatro.

Na grade curricular do Curso de Teatro – Licenciatura e Bacharelado da Universidade do Estado de Santa Catarina – (UDESC, 2010) há quatro disciplinas de voz: *Voz I, II, III e IV*, distribuídas nos quatro primeiros semestres do curso. Nas ementas, encontrei os seguintes tópicos de estudo: “Bases anatômicas e fisiológicas para o uso da voz profissional [...]. Conscientização da relação corpo-mente-voz [*Voz I*]. Memória muscular de articulação de um texto [*Voz II*]. Ação vocal: corpo e voz na construção do personagem [*voz III*]” (UDESC, 2010). *Voz IV* trata da voz no âmbito escolar; em sua ementa não há referências à voz como corpo.

O Curso de Artes cênicas da Universidade Estadual de Londrina é organizado de forma diferente, pois a seriação é anual (2010a). No currículo da habilitação em interpretação teatral pensei ter encontrado disciplinas de voz com nomenclatura diferenciada, pois junto às disciplinas de *Expressão Corporal I, II e III* estavam as disciplinas de *Expressão Sonora I, II e III*, que pertenciam, respectivamente, às primeira, segunda e terceira séries do curso. No entanto, pude constatar que *Expressão Sonora I* é dedicada a aspectos musicais de percepção, experimentação

e criação com diversos materiais, sem abordar o conteúdo vocal. O conteúdo de trabalho da voz está contemplado em *Expressão Corporal I*, em cuja ementa pode-se ler: “anatomia e fisiologia relacionada à corporalidade: Movimento e voz. Percepção da imagem corporal/vocal” (UEL, 2010b, p. 1).

Ao observar o segundo ano letivo pode-se ver, na ementa de *Expressão Corporal II*, que a presença de tópicos de voz relacionados ao corpo continua a aparecer: “o corpo sonoro: voz, fala, sonoridade, partitura corpo/voz” (UEL, 2010b, p. 2), ainda que *Expressão Sonora II* seja inteiramente dedicada à voz, com tópicos que a tratam a partir da corporeidade: “anatomia e fisiologia da fonação. [...] Construção do gesto vocal; conscientização do aparelho fonador e diversas possibilidades de postura vocal. [...] Relação voz-corpo” (UEL, 2010b, p. 2).

Ao analisar a grade curricular do Curso de Artes Cênicas – bacharelado – habilitação em Interpretação Teatral da Universidade de São Paulo – USP (2010a), pude ver que o currículo consiste em diversas disciplinas distribuídas em oito períodos semestrais.

Existe uma disciplina dedicada à voz – *Poéticas da Voz* – presente em seis semestres consecutivos. Na ementa de *Poéticas da Voz I*, consta como um dos objetivos “proporcionar experiências da voz entendida como pulsão corporal no espaço e no tempo” (USP, 2010b). Esse conceito da voz como corpo aparece também no desenvolvimento dos demais semestres, em pontos do programa das disciplinas, como os pontos “ação do corpo-voz no campo do jogo dramático. [...] improvisos do corpo-voz: silêncio e ruído, som e sentido, palavra. [...] ações do corpo-voz. Gesto e Gestus” (USP, 2010b), em *Poéticas da Voz III*, *IV* e *VI*, respectivamente.

O enunciado da voz sendo corpo se desdobra também, no caso desse curso da USP, na presença de outras disciplinas em sua grade curricular, a saber: na presença de disciplinas intituladas *Poéticas do Corpo e da Voz I* e *Poética do Corpo e da Voz II*, em que fica evidente o intuito de se trabalhar voz e corpo de forma conjunta; e na disciplina de *Corpo e Movimento IV*, na qual se encontra o objetivo de estudar a “relação entre som e movimento, entre palavra e gesto” (USP, 2010b).

Diversos enfoques e posturas diante de um mesmo enunciado. O enunciado tomando formas diferentes, e até divergentes, nas várias instituições de ensino. Multiplicidade que demonstra a dinâmica e forte presença do enunciado no campo da pedagogia teatral. Constatação também visível nas pesquisas acadêmicas

relacionadas ao campo da pedagogia teatral, em que a questão da voz como corpo está presente e, às vezes, é discussão central. A tese de doutorado de Janaína Träsel Martins (2008) e as dissertações de mestrado de Moacir de Carvalho Filho (2002), de Fernando Aleixo (2004), de Cecília Borges (2004), de Tereza Margarida Vine (2005), de Moira Stein (2006) e de Silvana Ávila (2010) são exemplos de pesquisas que contêm a idéia da voz como corpo.

Todos os elementos citados anteriormente circulam na internet – os currículos, as ementas e os trabalhos acadêmicos. Além deles, outras páginas da internet também dão visibilidade ao enunciado da voz como corpo, sem necessariamente pertencerem ao campo da pedagogia teatral.

Ao analisar as páginas dedicadas à divulgação de cursos de oratória, encontramos diversos exemplos: no programa desses cursos há tópicos sobre as “funções do aparelho fonador [...]” (FACULDADES SENAC, 2010) e sobre “a respiração correta para melhorar seu potencial de voz [...]” (MARCON, 2008). E nos textos disponibilizados nas apostilas desses cursos, podemos ler que “cada pessoa é um ‘som’. Tem a voz tão peculiar quanto a fisionomia ou impressão digital” (PEREIRA, 2010).

Outro campo discursivo em que esse enunciado da voz como corpo está presente é o dos estudos literários. Isso é visível, por exemplo, nos escritos de Paul Zumthor (2007), nos quais a voz é percebida pelo autor como vocalidade, por sua condição de *fato físico-psíquico*. Essa percepção possibilitou que ele nos dissesse: “[...] sempre experimentei um interesse afetuoso e, às vezes, uma paixão pela voz humana, ou mais, pelas vozes, porque elas são por natureza particulares e concretas” (ZUMTHOR, 2007, p. 13).

3.7 DUAS DERIVAÇÕES

Ao pensar nas questões sobre a voz e sua relação com o corpo, não pude deixar de me fazer algumas perguntas acerca das proposições que tangenciam essa enorme necessidade de se dizer da voz como corpo. Algumas perguntas que poderiam parecer sem nexos dentro desse contexto, mas que se impuseram quando resolvi pensar nas improbabilidades do enunciado, foram: que outra coisa nós diríamos que a voz é, se não disséssemos que ela é corpo? O que seria o contrário, ou o dessemelhante a corpo? Diríamos que a voz é a alma, dissociando-a do corpo?

E indo mais além, no ponto em que temos a necessidade de dizer que o corpo é indispensável para a voz, que o trabalho e a atenção às questões corporais são imprescindíveis ao trabalho vocal dos atores, o que estamos dizendo sobre o que não é voz? Acaso o corpo é imprescindível *apenas* ao trabalho vocal? Existe alguma atividade humana que possa prescindir do corpo para que o ser humano a realize?

Mas se o corpo é condição humana primeira de existência, por que falar tanto disso em relação à voz dos atores? Estaremos querendo dizer vida quando dizemos corpo? Essa vida já pôde estar ausente da voz dos atores? A nossa necessidade de dizer do corpo, quando tratamos do aspecto vocal, é uma necessidade de fomentar a vitalidade na voz poética dos atores? Fomentar o seu (nosso) fluxo vital? Trata-se da necessidade de viabilizar esse fluxo de vida na arte do ator, sobre a qual já trabalharam Stanislavski (1997), Grotowski (2007) e outros depois deles?

Deixei essas questões em suspenso para observar, nos livros analisados, que esse enunciado assumiu duas posturas diferentes:

- Uma postura que viu na voz como corpo sua dimensão corpo-fisiologia e levou ao enunciado de que *a voz necessita de cuidados*; que nos convoca a sermos atores que se ocupam dos cuidados com a voz, e atores que se fazem acompanhar pela orientação dada por profissionais com conhecimentos específicos sobre os cuidados em saúde vocal no uso artístico da voz.
- E outra postura, que viu a dimensão corpo-bio-psico-social da voz e sua propriedade de revelar essas instâncias ao emanar do ser, e levou ao enunciado de que *a voz revela a verdade do ser*, que nos convoca a sermos atores cuja atitude revele quem somos verdadeiramente, e que implica em buscar o autoconhecimento, a responsabilidade sobre nossas atitudes, e uma autonomia pessoal e de trabalho.

4. A VOZ NECESSITA DE CUIDADOS

Pensar a voz como corpo fisiológico tornou possível aos autores das publicações estudadas pensarem a voz a partir do discurso da saúde. Enunciar a voz como decorrência da fisiologia de aparatos e sistemas do corpo é uma das práticas presentes no campo da pedagogia teatral, que trouxe a possibilidade de esses autores e seus leitores enunciarem a voz como solicitadora dos cuidados propostos pelos profissionais de saúde.

Nas enunciações, tais cuidados são justificados a partir de afirmações nas quais o bom funcionamento do corpo e, por consequência, da voz, caracteriza-se pelo equilíbrio entre suas partes constituintes e pela normalidade de suas funções. Esse equilíbrio e correta funcionalidade seria gerado pelo uso adequado dos aparatos corporais. Isso é visível na fala de Brito, que afirma:

[...] não podemos esquecer que a voz será sempre a resultante de uma postura adequada, do controle eficiente da respiração, da otimização desta respiração e do controle das emoções para que ela saia clara, equilibrada (BRITO, 2004, p. 41).

Para entender a presença do enunciado da saúde vocal no campo do saber teatral, não pensei em uma causalidade simples, de que o enunciado se tornaria visível porque dez dos quinze autores, cujas práticas discursivas encontram-se nos livros analisados nesta pesquisa, são fonoaudiólogos e, portanto, profissionais da área da saúde, que estudam e desenvolvem trabalhos no âmbito clínico, sendo natural que falem em saúde vocal.

Essa compreensão através das causalidades não auxiliaria a entender o modo como os atores e estudantes de teatro se tornam sujeitos do discurso da saúde vocal, tal qual acontece no depoimento em que a atriz Nara Keiserman fala de sua experiência, dizendo que

[...] há situações de cena em que se está em posição que desfavorece a emissão vocal [...] [em que, por exemplo] o som sai abafado, constrangido pelo tensionamento da laringe. Tive que me adaptar. [...] é um serviço de adequação que cabe ao ator: sem trair o impulso para a realização de determinado movimento, ser capaz de modificá-lo na medida do conforto necessário para manter uma potência vocal forte (KEISERMAN, 2005, p. 19).

Do mesmo modo, tal compreensão não daria conta das indagações sobre a presença desse enunciado nas práticas discursivas de outros profissionais que também se dedicam à pedagogia vocal dos atores – professores de canto, atores, diretores e professores de teatro. Presença visível, por exemplo, no livro de Aleixo, em que conceitos da saúde vocal aparecem, embora de forma sutil, quando fala do respeito aos limites do corpo como um dos objetivos a serem alcançados, pela prática vocal proposta em sua pesquisa:

[...] que o ator adquira as seguintes conquistas: [...] b) Consciência das suas particularidades corporais e respeito pelos limites que estas estabelecem no modo de vivenciar sensivelmente os elementos da prática vocal (ALEIXO, 2007, p. 49).

Explicações calcadas em simples causalidade também não responderiam suficientemente sobre essa convocação aos atores para cuidarem da voz, nas práticas discursivas veiculadas nas mídias eletrônicas e televisivas, tal qual exponho mais adiante.

Ao abandonar uma perspectiva causal, não pretendi negar os efeitos da presença dos fonoaudiólogos no campo da pedagogia vocal do ator; ao contrário, quis analisar essa presença buscando compreender como tal condição possibilita que o discurso da saúde vocal, que constitui esses profissionais, possa penetrar no campo do saber teatral e relacionar-se ao seu discurso, passando a constituir também os sujeitos que integram esse campo discursivo.

Para estudar esse enunciado e sua presença nas práticas discursivas das publicações circunscritas a esta pesquisa, escolhi trazer à visibilidade as formas de enunciação dessa convocação ao ator para cuidarem da voz, relacioná-las a conceitos que circulam no campo do saber da saúde e no campo do saber teatral.

Escolhi, também, evidenciar a presença do enunciado que convoca os atores a cuidarem da voz em algumas outras instâncias que não os livros abordados, tanto em materialidades próprias ao campo da pedagogia teatral, como os currículos dos cursos superiores de artes cênicas, quanto em materialidade da vida cotidiana, como as práticas discursivas veiculadas pelos meios de comunicação de massa.

4.1 SAÚDE VOCAL DO ATOR

A validade de qualquer conceito de saúde pode ser objeto de discussão, pois

há variações nas culturas de diferentes lugares e épocas, e o conceito de saúde será relacionado de forma diferente em cada uma.

No entanto, ao tomarmos o conceito de saúde a partir do enfoque da verdade nos escritos de Foucault e de seus comentadores, podemos ir mais além e dizer que esse conceito não é simplesmente relativo, mas é provisório em cada agrupamento social (VEYNE, 2004). Para um mesmo grupo de pessoas, de uma determinada sociedade, o conceito de saúde e sua própria condição de existência serão passíveis de mudança. Como coisas condicionadas ao uso e ao desuso, a verdade dos conceitos não só são relativas, são provisórias e dinâmicas.

Nas enunciações dos livros analisados, percebi a presença do conceito de *saúde como ausência de doença*. Segundo Scliar (2007), o conceito de saúde foi postulado nesses termos por Christofer Boorse, em 1977; implica em classificar os indivíduos como saudáveis ou doentes, e implica em ações de combate às doenças para que os indivíduos possam manter ou retornar ao estado prévio de saúde.

Tal conceito se desdobra nessas publicações, no sentido de que saúde vocal seria a situação normal e prévia de funcionamento do sistema fonatório, intimamente ligada à situação geral do organismo, uma vez que “[...] padrões musculares errôneos e doenças, em geral – todos afetam a maneira através da qual nós soamos” (FICHE, 2004, p. 45); e o termo doença se aplicaria a toda irregularidade e prejuízo do padrão correto e adequado das funções corpóreo-vocais, todo rompimento com o estado primeiro de equilíbrio.

Esse conceito de saúde dá destaque à noção de doença ao propor combatê-la, e ao contrapor os estados saudável e patológico. A presença da ideia de doença é constante nos textos estudados; aparece como distúrbios e alterações que colocam em risco a saúde vocal do ator e sua atividade profissional, fazendo a voz ser percebida em uma condição de fragilidade. Trago aqui exemplos colhidos nos textos de Cabral e Guberfain.

Cabral fala sobre as alterações fisiológicas que percebeu como prejudiciais à emissão vocal e cita o refluxo gastrointestinal como “um dos principais causadores destas alterações e que pode se manifestar como sensação de corpo estranho na hipofaringe, pigarro, tosse ou disfonia” (CABRAL, 2005, p. 111), além de alertar aos atores “que pessoas que apresentam alergias costumam possuir maior tendência a apresentar alterações vocais, como edemas nas mucosas do trato respiratório, incluindo as pregas vocais” (CABRAL, 2005, p. 113). Guberfain aconselha a “não

fumar, já que o fumo tem um efeito devastador no sistema fonatório, podendo causar irritação, pigarro, edema, tosse e aumento da secreção e infecções (BEHLAU; PONTES apud GUBERFAIN, 2005, p. 129).

Com exceção do artigo que trata da voz na perspectiva do teatro de Artaud, todos os demais autores utilizaram conceitos associados à noção de saúde-doença em seus textos, alguns de forma bastante enfática e outros mais sutilmente. Tais conceitos foram ligados ao estado patológico: distúrbio, anormalidade, alteração e prejuízo; ou ao estado saudável: equilíbrio, adequação, funcionalidade e benefício, em afirmações como a Brito sobre o ator, que “[...] deve ser capaz de reconhecer suas limitações vocais e de manter o binômio **intensidade da voz e altura vocal equilibrado**” (BRITO, 2004, p. 34).

Além disso, nessas mesmas práticas discursivas, os autores empregaram as ideias de cuidado, prevenção, tratamento e higiene, em recomendações que buscam atender às necessidades de manutenção do estado saudável frente ao risco de doença, e de combate à doença como meio de retornar àquele estado. Essas necessidades estão implicadas na noção de saúde anteriormente citada.

Como exemplo, cito trechos de artigos de três autores, que por seu conteúdo poderiam fazer parte de um único escrito: “a observação sobre as alterações vocais, e a conseqüente abordagem clínica preventiva, minimizam o desgaste da voz do profissional de artes cênicas [...]” (BRITO, 2004, p. 33); “é importante estar atento para pequenas alterações persistentes que podem se tornar grandes alterações. [...] a adequada hidratação é considerada como uma das mais importantes medidas de higiene vocal, tanto na prevenção como no tratamento dos distúrbios da voz [...]” (CABRAL, 2005, p. 113); “[...] o ator precisa ser conscientizado da necessidade de adotar medidas profiláticas que possam preservar sua saúde vocal” (OLIVEIRA, 2004, p. 15).

No entanto, essas afirmações e outras similares que puderam ser encontradas nos livros em questão, não são enunciadas apenas numa perspectiva clínica, de um cuidado clínico que se tornou urgente ou necessário, mas na perspectiva de uma pedagogia vocal do ator, intrinsecamente ligada à pedagogia teatral como um todo, uma vez que também designam formas de atuar no teatro.

Guberfain dá um exemplo disso quando diz: “o ator deve comunicar os sentimentos mais intensos sem prejuízo para seu organismo como um todo e, em

especial, para o seu sistema de produção vocal” (GUBERFAIN, 2004, p. 72). Leal de Oliveira dá outro exemplo quando comenta sobre sua atuação junto a uma atriz:

[...] a cena revista e a ação vocal modificada [permitiram] à atriz sentir-se confortável durante a interpretação, segura de sua conduta garantindo a expressão sem o receio de se ‘machucar’ durante a cena, o que causaria um colapso da sua voz durante a temporada (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 59).

O trânsito por afirmações, indicações e convocações do enunciado do cuidado vocal que se apoia no binômio saúde-doença possibilita aos atores tornarem-se sujeitos atentos à sua fragilidade vocal, e constituírem-se como saudáveis ou como doentes, vocalmente.

Ainda que alguns estudiosos, como Scliar, apontem que tal classificação dos indivíduos (em saudáveis ou doentes) “seria uma questão objetiva, relacionada ao grau de eficiência das funções biológicas, sem necessidade de juízos de valor” (SCLIAR, 2007, p. 37), foi preciso duvidar, com o auxílio Foucault e de outros autores, e perguntar: no enunciado *saúde é ausência de doença*, determinar o que é doença equivale a determinar o que não é saúde. Pode isso ser feito sem juízo de valores? Doença é um conceito universal e transcendental, que faz a humanidade reconhecer, de imediato e para sempre, aquilo que não é patológico, ou seja, o estado saudável?

Se respondermos que não, estaremos dizendo, na perspectiva de Foucault, que para estabelecer o que é saudável e o que é patológico temos de colocar ambos num jogo de verdade que é sempre mutável, por isso, provisório. Esse caráter provisório do que é ou não saudável pode ser visto, por exemplo, em alguns comportamentos que já foram considerados enfermidade, como o desejo de fuga e recusa ao trabalho por parte dos escravos, e a masturbação.

Em 1851, nos Estados Unidos, médicos consideravam que o escravo obstinado em fugir ou em não trabalhar forçadamente padecia de doença mental (SCLIAR, 2007). No caso do desejo de fugir, era a drapetomania; na recusa ao trabalho forçado, era a disestesia etiópica. Para ambos os casos, o tratamento era o açoite.

Scliar também nos diz que “houve época em que a masturbação era considerada uma conduta patológica capaz de resultar em desnutrição (por perda da proteína contida no esperma) e em distúrbios mentais” (SCLIAR, 2007, p. 30), e o

tratamento proposto incluía desde a imobilização, o eletro choque, até a retirada do pênis.

Foucault apresenta um exemplo diferente quando fala dos gregos do período clássico (FOUCAULT, 2007), em que a masturbação não é alvo constante dos regimes médicos: “quando aparece, o que é bastante raro, é sob uma forma positiva: um gesto de desprendimento natural que tem valor ao mesmo tempo de lição filosófica e de remédio necessário” (FOUCAULT, 2007, p. 142).

No sentido de compreender o caráter provisório das verdades sobre saúde e doença, foi esclarecedor acompanhar o pensamento de Vera Portocarrero (2004), no artigo em que aborda as reflexões de Foucault e Georges Canguilhem sobre normatividade. Canguilhem (2002 apud PORTOCARRERO, 2004, p. 176) afirma que desde o século XIX, o estado de saúde orgânica é designado pelo termo normal, sendo que a normalidade é caracterizada pela estabilidade da norma e pela imutabilidade e constância de seus valores; e o desvio, a alteração, a infração à normalidade, seriam considerados doença. Esse caráter normativo da saúde é verificável nas práticas discursivas que foram analisadas, na medida em que convocam ao retorno ou manutenção de um estado prévio de equilíbrio (estável) e à observação e correção de toda alteração (ausência de constância).

Normatizar algo implica operar um juízo de valor, uma vez que devemos decidir o que pode ou não pertencer à norma (ao normal). Classificar algo, a partir de normatizações estabelecidas, implica aceitar de antemão o julgamento que estabeleceu tais normas. Assim, classificar o estado vocal dos atores em saudável ou patológico, dentro da perspectiva saúde *versus* doença – verificando seu enquadramento ou não nas normas da saúde –, se não implica efetuar juízos de valores, implica aceitá-los previamente, o que equivale igualmente a entrar nos jogos entre o de verdadeiro e o falso.

Como resolvi falar em normatização, ao tratar da pedagogia vocal dos atores, decidi observar novamente os currículos dos cursos de teatro de algumas universidades. Encontrei os mesmos termos – higiene, prevenção e cuidado – nas ementas das disciplinas que abordam o trabalho vocal. Nos tópicos dessas ementas, vemos: “higiene vocal” (UEL, 2010b); “praticar uma higiene vocal adequada” (USP, 2010b); “profilaxia vocal” (UFC, 2009); e “conscientização e orientação sobre saúde vocal, ênfase na prevenção primária e secundária” (UFAL, 2006). Além do termo geral: “saúde vocal” (USP, 2010b; FURB, 2005).

Os jogos de verdade entre saúde e doença aparecem nessas práticas discursivas por meio do enquadramento dos padrões de conduta em comportamentos considerados errôneos ou ideais. Tal julgamento apareceu em prescrições diretas aos atores, como na indicação: “a **higiene do nariz** deve ser feita todos os dias com o intuito de manter livre a ventilação retronasal” (OLIVEIRA, 2004, p. 16); na advertência: “alguns hábitos não são recomendados para profissionais da voz como: exercícios físicos violentos [...]” (CABRAL, 2005, p. 113); e na recomendação: “deve-se manter os níveis de hidratação adequados ao seu corpo. Recomenda-se a ingestão de, em média, oito copos de água por dia, de acordo com as necessidades hídricas de cada corpo” (GUBERFAIN, 2005, p. 128).

Esses jogos de verdade apareceram também em prescrições indiretas, como na explicação de Pires e Guberfain: “esta imagem [proposta no exercício] facilita um posicionamento ideal da postura e uma respiração mais natural” (PIRES e GUBERFAIN, 2005, p. 97).

A valoração dos comportamentos dos atores em errôneos ou ideais a partir da perspectiva da saúde e tomados *a priori*, trouxe uma tensão entre a saúde vocal e a arte do ator para dentro das práticas discursivas e não discursivas do campo da pedagogia vocal dos atores. Antes de abordar essa tensão, que é o foco da análise nas próximas páginas, é preciso fazer algumas considerações.

A discussão sobre os jogos de verdade da saúde e doença foi trazida para esta pesquisa não para afirmar que nada é doentio ou que, ao contrário, ninguém é realmente saudável. Nem pretendi colocar tudo dentro de um grande relativismo subjetivo, em que os estados orgânicos podem ou não ser saudáveis, dependendo de cada um. Não pretendo colocar assim a discussão sobre a saúde vocal dos atores, nem qualquer outra. O que tentei, foi pensar o conceito de saúde que está presente no campo da pedagogia vocal dos atores e reconhecer sua posição em relação a outras perspectivas existentes. Analisar, por exemplo, o que Portocarrero observou a partir de Canguilhem, e pensar que se, talvez,

[...] a normalidade consiste na capacidade de adaptação, de variação do organismo às mudanças circunstanciais do meio externo ou interno, que, por sua vez, é variável, [...] o que caracteriza a saúde é, portanto, a possibilidade de transcender a norma que define a normalidade momentânea; é a possibilidade de tolerar as infrações da norma habitual e instituir novas normas em situações novas (PORTOCARRERO, 2004, p. 177).

4.2 SAÚDE VOCAL E ARTE DO ATOR

Nos parágrafos anteriores, expus algumas práticas discursivas próprias ao campo do saber da saúde, que aparecem nas práticas discursivas da pedagogia vocal dos atores, aqui analisadas. A partir de pontos de vista do discurso da saúde, os autores conceberam a preparação, o treinamento, o aquecimento físico-vocal e a própria atuação teatral. Observemos uma das conclusões de Martins sobre as concepções de Barba para o trabalho do ator:

[...] as técnicas corpóreo-vocais para o teatro têm, então, como objetivo trabalhar a forma com que o ator concretiza no seu corpo o que seu imaginário elaborou sobre as ações da personagem, tendo em vista a sua saúde fisiológica (MARTINS, 2005, p. 44).

A presença dessa convocação aos atores sobre sua saúde vocal me fez enxergar o campo da pedagogia vocal do ator em uma nova perspectiva. O que antes pôde ser um campo exclusivo da arte teatral – ou, quando muito, aliado à arte musical, pela presença dos profissionais e dos saberes do canto –, hoje é possível como um terreno de cruzamento dos saberes artísticos e dos saberes da saúde. O que pôde ser visto como uma exclusiva necessidade estético-poética, agora pode ser visto também como uma solicitação de cuidados com a saúde: “é muito salutar o hábito de exercitar a voz (aquecê-la) antes de um ensaio ou de uma *performance* teatral [...]” (OLIVEIRA, 2004, p. 18).

Além disso, novas propostas podem ser dadas a ver como necessárias ao ator nessa nova configuração multidisciplinar do campo da pedagogia vocal do ator: “cabe ressaltar que além do aquecimento deve-se dar igual importância ao desaquecimento vocal, pois é necessário que haja uma readaptação das funções fonatórias após o uso profissional ou o uso por um longo período” (CABRAL, 2005, p. 120).

Em alguns dos escritos, esse atravessamento entre o campo da arte do ator e o campo da saúde é visto como um diálogo entre arte e ciência. É o caso do texto de Maria Helena Kropf, em que explicitamente diz: “percebemos que o elo Ciência-Arte vai-se tornando cada vez mais reconhecido e valorizado, tanto em disfunções de voz e fala, quanto na estética vocal do ator [...]” (KROPF, 2004, p. 23).

Essa visão de diálogo nos diz mais do que uma aproximação entre os saberes científicos e os saberes artísticos; ela pode nos falar sobre o acúmulo de

diversos saberes em um determinado campo, pode nos falar da troca mútua entre os saberes, em que ambos se transformam, e pode falar da hierarquia entre os saberes, na qual somos chamados a escolher um ou outro como mais apropriado em algum momento. Em todos os casos, estamos falando do atravessamento entre poderes, das relações dinâmicas que essas forças apresentam na constituição dos sujeitos no teatro.

Analisei, por exemplo, o trabalho de Fernando Aleixo e percebi que ele parece apoiar seu trabalho, entre outras referências, nos saberes teatrais de Grotowski. Esse referencial é explicitado no ponto em que Aleixo define as práticas para o trabalho sobre a respiração dos atores, e nos conta que “pareceram-nos mais apropriadas para o trabalho de respiração, que busca a sensibilização do ator, as experiências apontadas por Grotowski” (ALEIXO, 2007, p. 56).

Em outros pontos de seu trabalho, Aleixo também faz uso das experiências de Grotowski, como por exemplo, ao utilizar-se dos *ressonadores* corporais no trabalho vocal. No entanto, falando dos princípios do trabalho que realiza com os *ressonadores*, ele responde a um possível questionamento trazido pela presença dos saberes da saúde vocal no campo da arte do ator, ao afirmar que

[...] embora não existam comprovações científicas sobre o fenômeno da ressonância subglótica (cavidades torácica e traqueal abaixo da glote), o ator deve, no uso da imaginação, desenvolver a capacidade de produzir vozes a partir de diferentes regiões do corpo (ALEIXO, 2007, p. 60).

A partir das configurações das relações de força entre os diversos saberes, foi preciso perguntar outra coisa: se estamos falando de entrecruzamento, de relações de poderes entre o saber artístico e o saber científico, estamos afirmando uma dicotomia entre ambos e dizendo que o saber artístico não é científico? Quais noções de ciência isso implica? Ao invés de tentar responder de forma taxativa a essas questões, achei melhor perguntar como aparece a relação entre saúde e atuação, entre ciência e arte, nas práticas discursivas apresentadas nessa pesquisa.

Nos escritos se afirma a necessidade de atenção à saúde vocal por parte dos atores e preparadores vocais, e seus autores percebem a atuação teatral como uma prática artística que possui exigências próprias. Brito percebe que “a voz utilizada nas artes cênicas é multidirecionada e precisa se adequar de forma correta e não patológica às diferentes solicitações dos diretores [...]” (BRITO, 2004, p. 33). Oliveira

e Guberfain definem no que implica o processo de preparação vocal: “envolve a técnica desenvolvida para o ator e a proposta cênica, isto é, a demanda vocal exigida e as condições de saúde vocal requeridas” (OLIVEIRA e GUBERFAIN, 2005, p. 140).

Algumas vezes, essa possível dupla solicitação ao ator é vista como uma tensão, um antagonismo. É assim o relato de Leal de Oliveira sobre o trabalho que fez junto a uma atriz: “a necessidade da personagem em materializar a dor, o desejo da atriz em se doar em cena e a manutenção da saúde vocal a princípio pareciam desejos incompatíveis” (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 57-58).

A partir dessa visão, algumas vezes os autores falam de adequação e ajuste entre as duas demandas, de uma dicotomia a ser superada por parte dos atores e preparadores vocais, constituindo-se em um desafio a ser enfrentado e superado: “o desafio, portanto, era aliar a demanda estética e cênica da personagem à preservação da saúde vocal” (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 57).

Mas por que essa necessidade de adequação? O trabalho de atuação não se coaduna com os cuidados que levam a uma voz salutar? Quais exigências o trabalho do ator tem, hoje, que possam ser vistas como insalubres?

Precisamos lembrar que o conceito de saúde que nos é posto nesses escritos é um conceito normativo. Há um padrão correto, adequado e normal a ser observado para que se utilize o termo *saudável*. Tudo o que não é normal é patológico e deve ser reconduzido à normalidade o quanto antes. A voz é avaliada nesse sentido e corrigida.

Assim aparecem algumas das propostas feitas aos atores. Normatiza-se, por exemplo, como deve a postura corporal ser dimensionada em relação aos tipos de produção vocal que se pretende. Leal de Oliveira chama a atenção para os perigos de um modo inadequado de posicionamento corporal, pois

[...] nas emissões de forte intensidade, como o grito, se a região cervical estiver em posição lateralizada, ou seja, assimétrica, anteriorizada ou excessivamente elevada, pode modificar as estruturas da laringe e o seu funcionamento (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 57).

Desde os hábitos de alimentação e de respiração até a intensidade com que se realizam os movimentos corporais, tudo se torna passível de regulação, tendo em vista um padrão de normalidade. Oliveira adverte os atores sobre o inadequado

hábito de respirar pela boca, no qual

[...] os dentes ficarão sem seu escudo natural (lábios cerrados, mandíbula relaxada, musculatura facial com tónus equilibrado) que, quando presente, facilita o adequado funcionamento da arcada, da língua e da mandíbula [...] alterando, por extensão, o sistema efector da fala [...] (OLIVEIRA, 2004, p. 11).

Além de indicar uma atitude imprópria quanto ao uso das energias físicas *violentas*, como citei anteriormente, Cabral aponta uma regra originalmente dirigida aos cantores, mas da qual os atores devem também estar cientes: “[...] não se alimente exageradamente de comidas pesadas e condimentadas para evitar o refluxo gastresofágico [...]” (CABRAL, 2005, p. 114).

A obediência a normas e regras seria então o ponto de tensão entre saúde e arte? Não necessariamente, se pensarmos que desde Stanislavski (1994) até Grotowski (2007), o saber teatral propõe ao ator disciplinar o seu trabalho arduamente. Por isso, me pareceu melhor formular outras questões: quais atitudes frente ao conceito de normalidade estão em jogo? Como tais atitudes se desdobraram nessas práticas discursivas que decompus?

Para responder essas questões, achei necessário abrir um parêntese para falar sobre um aspecto do trabalho do ator, considerando-o em suas dimensões de aprendizado, treinamento e *performance*: o seu estado orgânico quando em trabalho. Muito pode ser investigado e dito a esse respeito, o que não foi o objetivo desta dissertação, mas é importante tecer algumas considerações para podermos pensar sobre os estados orgânicos do ator em trabalho e no cotidiano, e como estes estados podem relacionar-se ao conceito de normalidade.

Aqueles que substituíram a noção de *interpretação* – identificação psíquica e emotiva do ator com o personagem, implicando uma noção de personagem como algo que existe *a priori* e ao qual o ator deve moldar-se para poder interpretá-lo – pela noção de *representação* – construção de um equivalente ao personagem, por intermédio das ações físicas do ator (BURNIER, 2001) – falam de estados orgânicos. E dizem que os estados orgânicos do ator e sua presença no tempo e espaço, quando em trabalho, não são iguais aos seus estados e presença quando realiza tarefas no dia-a-dia.

Eugenio Barba fala dessa condição quando explica a Antropologia Teatral⁸, nas seguintes palavras:

[...] em uma situação de representação organizada, a presença física e mental do ator/bailarino é modelada segundo princípios diferentes daqueles aplicados à vida cotidiana. Esta utilização extra-cotidiana do corpo-mente é aquilo que se chama técnica (BARBA, SAVARESE, TAVIANE et alii, 1994, p. 15).

Ao modelar sua presença e ampliá-la no espaço/tempo, pela aplicação dos princípios extracotidianos ao seu corpo em fatores como o equilíbrio, a distribuição do peso e o uso da coluna vertebral, alterando-lhe o ritmo, a intensidade e qualidade energética, e a consciência (ICLE, 2006), o ator produz as tensões físicas pré-expressivas necessárias para, “[...] antes de transmitir qualquer mensagem [...] um antes lógico, não cronológico” (BARBA, SAVARESE, TAVIANE et alii, 1994, p. 15), capturar a atenção do espectador/ouvinte.

Alguns dos princípios extracotidianos encontrados no comportamento pré-expressivo do ator e estudados pela Antropologia Teatral, são a precariedade do equilíbrio (instabilidade) e as oposições (BURNIER, 2001).

Os estados extracotidianos (BARBA, 1991), propiciadores da plena presença cênica do ator, se caracterizam por uma qualidade extracotidiana de energia, ação e consciência: a tensão pré-expressiva. São estados de alteração orgânica, se comparados aos estados cotidianos da vida. Assim, a presença cênica é enfocada a partir das alterações orgânicas do ator.

Mesmo sem terem sido utilizados os conceitos de representação, extracotidianidade ou pré-expressividade em muitas das práticas discursivas em análise, mas ao contrário, terem apresentado o conceito de interpretação teatral, os textos referiram diferenças inelutáveis entre os estados do corpo do ator no cotidiano e na prática artística. Uma das diferenças à qual foi dada bastante visibilidade foi quanto à intensidade emocional, pois, como já foi citado, “o ator deve comunicar os sentimentos mais intensos [...]” (GUBERFAIN, 2004, p. 72).

Então, a tensão entre saúde e atuação se deu porque, hoje, as exigências do trabalho do ator se dirigem às alterações dos estados orgânicos do corpo? Por que a

⁸ “[...] a Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis, e das tradições pessoais ou coletivas” (BARBA, SAVARESE, TAVIANI et alii, 1994, p. 15).

atual convocação ao corpo do ator é uma convocação para extrapolar os estados tidos como normal? A resposta depende de como o conceito de normalidade e de saúde foram utilizados.

Nos trechos em que os autores estudados foram fiéis ao conceito de saúde exposto em parágrafos anteriores, em que saúde é algo que se opõe às alterações orgânicas que transformam os estados previamente tidos como equilibrados, a resposta foi sim, mesmo que parcialmente. E a ação proposta veio no sentido de que o ator deve cuidar para que sua voz esteja sempre em seu estado de normalidade, prevenindo ou corrigindo alterações.

Percebi tal proposta se dando de duas maneiras: uma maneira mais intensa e direta, em que se buscou suprimir aquilo de patológico (prejudicial) que foi visto como passível de ser suprimido, no todo ou em parte, ou adiado; e outra maneira, mais branda, em que se buscou adaptar o ator e o seu trabalho, ajustando as atitudes prejudiciais a modos mais adequados, para superar as dicotomias.

A indicação mais exemplar, no sentido de se eliminar provisoriamente uma atitude advinda de um saber teatral – nesse caso, o uso de imagens mentais em todas as fases do trabalho vocal, principalmente com os ressonadores –, foi dada por Oliveira, quando diz que

[...] a correta fisiologia da voz [...] não pode ser confundida com fantasias. [...] pensar que a voz ‘sai’ dos joelhos, dos pés, do umbigo poderá ser muito positivo quando realmente ajuda o ator a modificar, isto é, a aproveitar ao máximo as partes móveis da principal região de ressonância da voz, o pavilhão laringofaríngeal (OLIVEIRA, 2004, p. 6).

Esse autor defende o uso de imagens na prática vocal, mas considera que os cuidados técnicos, o condicionamento não patológico da voz, devem vir antes, e conclui mais adiante: “uma vez imbuídos da boa técnica, nada impede a utilização de imagens em favor da relação CORPO-VOZ-ENCENAÇÃO” (OLIVEIRA, 2004, p. 18).

Exemplos de propostas feitas no sentido de prevenir ou corrigir alterações vistas como prejudiciais, ou no sentido de adequar-se às exigências artísticas que não podem ser suprimidas, são mais numerosas. Brito observou as solicitações do trabalho do ator e refere que, “em muitos casos, essas exigências recaem sobre atores disfônicos, com patologias de pregas vocais, e a ajuda fonoaudiológica

[possibilita ao ator] manter o seu lugar no espetáculo teatral ou televisivo” (BRITO, 2004, p. 31).

Ao comentar sobre a eficácia de uma intervenção, Leal de Oliveira nos conta que após o trabalho junto à atriz, percebeu-a “segura de sua conduta garantindo a expressão sem o receio de se ‘machucar’ durante a cena, o que causaria um colapso da sua voz durante a temporada” (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 59).

Essa tensão entre o cuidado quanto à normalidade ideal de saúde e as exigências estéticas e éticas do trabalho do ator é dinâmica. Algumas vezes, a normalidade apareceu como conceito imperativo no uso vocal, no qual as exigências estéticas possivelmente devem ter de adaptar-se, como no texto em que Jane Guberfain se refere aos *tipos de voz* que mais se aplicaram a sua pesquisa, e nos diz que entre esses muitos tipos encontramos a “[...] ‘normal ou adaptada’, em que a vocalização é produzida sem tensão desnecessária e com conforto, identificando a faixa etária e o sexo do indivíduo [...]” (GUBERFAIN, 2004, p. 80).

Outras vezes, os conceitos próprios à saúde, como o *ideal*, são tratados de modo bastante flexíveis e, de certa forma, criticados, como em outro trecho do mesmo texto de Guberfain: “Maria Laura Wey Martz alerta que, muitas vezes, o fonoaudiólogo, na busca de uma respiração ideal para a voz do ator, desconsidera a enorme variabilidade respiratória, limitando-o” (GUBERFAIN, 2004, p. 88).

A dinâmica dessa tensão traz efeitos para a constituição do ator e, também, do preparador vocal. O ator constitui-se como tal, atravessado por vários discursos de vários campos do saber. Entre eles, os saberes do corpo e da saúde. Os profissionais que atuam junto aos atores no âmbito pedagógico ou artístico também são atravessados por esses discursos. Ou seja, os profissionais da área da saúde, que praticam seus saberes nos lugares próprios à prática teatral, são atravessados pelos discursos que ali circulam.

Foi nesse sentido que percebi o espanto de Cabral, ao concluir que no trabalho dos atores-dubladores

[...] a qualidade vocal nem sempre é, por incrível que possa parecer, a ‘viga-mestra’, pois a variedade de personagens é imensa e podemos encontrar personagens que são roucos ou que têm a voz mais abafada, sem muita projeção. Portanto, a matéria-prima principal do ator na dublagem é, sem dúvida, a interpretação (CABRAL, 2005, p. 110).

E percebi a presença dos discursos do campo da arte do ator nas conclusões de Martins, em que agrega os conceitos de Eugenio Barba e da Antropologia Teatral aos conceitos de sua formação em fonoaudiologia, e afirma que “na vida cotidiana, portanto, o ideal é um corpo ereto, porém, na arte teatral, os corpos fictícios criados pelo intérprete implicam em posturas corporais que apresentam o *equilíbrio precário*” (MARTINS, 2005, p. 42).

A tensão entre a arte do ator e a saúde vocal possibilita a presença de uma convocação que também diz respeito a jogos dinâmicos de forças: a convocação aos fonoaudiólogos e outros profissionais da saúde a se fazerem atuantes na pedagogia vocal dos atores. Perceptível nas falas de todos os autores, com exceção de Fernando Aleixo, que fala do saber sensível do corpo e, também, de Maria Cristina Brito, que fala sobre a voz no teatro de Artaud.

Nesse sentido, algumas falas são bastante claras e se complementam: “No caso do ator, seria louvável um acompanhamento fonoaudiológico para reestruturá-lo em seu trabalho de emissão” (KROPF, 2004, p. 23); “a orientação vocal do fonoaudiólogo, com os conhecimentos de anatomia e fisiologia do aparato vocal, é imprescindível para ajudá-lo a prevenir os problemas vocais e orientá-lo quanto à forma de emitir sadiamente a voz” (BRITO, 2004, p. 42).

Não se trata apenas do chamado aos atores para que se dirijam aos cuidados clínicos, como fazem os autores quando indicam: “é importante lembrar que o ator deve respeitar as suas limitações e ao detectar qualquer disfunção no seu corpo ou na sua voz, procurar a ajuda de um especialista” (GUBERFAIN, FICHE e BITTENCOURT, 2005, p. 15); ou quando alertam: “recomenda-se fazer uma avaliação com um otorrinolaringologista, fonoaudiólogo e preparador corporal, antes da realização desses exercícios” (GUBERFAIN, FICHE e BITTENCOURT, 2005, p. 15). Tampouco se trata de um chamado aos profissionais da saúde para abrirem seus saberes e espaços de trabalho aos atores.

É um chamado para que esses profissionais se façam presentes nos espaços da pedagogia vocal do ator, nas salas de aula e nos ensaios, como professores e preparadores vocais. Assim os convoca Jane Guberfain:

[...] o fonoaudiólogo deve ter uma participação efetiva na montagem de um espetáculo [...], além disso, é imprescindível que ele conte com a assistência de um médico otorrinolaringologista para diagnosticar e orientar eventuais problemas orgânicos relacionados à voz do ator (GUBERFAIN, 2004, p. 114-115).

Cabral faz a mesma convocação: “cabe ao fonoaudiólogo aproximar-se deste universo [da dublagem] procurando um maior contato com a dinâmica de trabalho dos dubladores [...]” (CABRAL, 2005, p. 121).

Verifiquei que quanto mais percebidas as exigências da atuação teatral e, portanto, maior a inferência de uma resistência ou dificuldade em relação aos cuidados propostos nas práticas discursivas da saúde, maior é também a noção de desafio na superação dessa tensão, bem como é maior a presença do chamado aos profissionais das práticas de saúde vocal. Uma convocação que se deu de várias formas.

Às vezes, é uma convocação direta: “cabe ao preparador vocal proporcionar as condições técnicas necessárias à emissão de grande intensidade ou explosivas [...]” (OLIVEIRA e GUBERFAIN, 2005, p. 142). Em alguns casos, trata-se de uma convocação na qual se inclui explicitamente o ator: “cabe ao fonoaudiólogo e ao ator a construção dessa ponte de sensibilidade e intuição aliadas ao conhecimento científico em nome da arte e a favor da nossa emoção” (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 60). Outras vezes, aparece na forma indireta de um comentário: “alguns atores, mais estudiosos, procuram por conta própria esses profissionais no sentido de aprimorarem seu trabalho na televisão” (MENDES, 2005, p. 30-31), como nos fala Leila Mendes sobre vários profissionais que podem ser chamados para dar assistência ao ator televisivo; entre eles está o fonoaudiólogo.

Uma das formas de convocação aos profissionais da saúde vocal para atuarem diretamente no campo da pedagogia teatral que mais me chamou a atenção foi aquela em que se faz uma dupla convocação a esses profissionais. Por um lado, devem ter o conhecimento científico da saúde, uma vez que: “arrisca-se o ator que usa recursos empíricos ou famosas receitas caseiras para superar as dificuldades vocais e artísticas [...]” (OLIVEIRA e GUBERFAIN, 2005, p. 137); mas isso não basta, pois também devem possuir os conhecimentos próprios da encenação teatral.

Assim, os dois autores acima citados convocam um profissional com dupla competência: “É tarefa do fonoaudiólogo, especialista em voz e com conhecimento da Arte Teatral, propiciar as ferramentas necessárias ao manuseio da voz profissional de longo alcance [...]”, pois “[...] não são suficientes os conhecimentos fonoaudiológicos no âmbito de fisiopatologia; é preciso uma maior intimidade com a carpintaria teatral [...]” (OLIVEIRA e GUBERFAIN, 2005, p. 138).

Guberfain especifica um pouco mais qual deve ser o conhecimento artístico necessário ao fonoaudiólogo que pretende atuar junto aos atores:

[...] o trabalho realizado com as atrizes comprovou que o fonoaudiólogo preparador vocal deve ter conhecimentos substanciais relativos às artes cênicas e, em especial, à arte interpretativa, para que possa orientar o ator de forma ideal, aliando a técnica vocal à atuação (GUBERFAIN, 2004, p. 114).

Para finalizar a análise de como se deu a relação entre a saúde vocal e a arte do ator, precisei fazer algumas perguntas, pela estranheza que percebi nessa convocação aos profissionais da saúde.

Apesar de ser dito em vários momentos que “[...] padrões musculares errôneos e doenças em geral – todos afetam a maneira através da qual nós soamos” (GUBERFAIN, 2004, p. 45), e de se ressaltar inúmeras alterações que afetam a produção vocal, desde as gastrointestinais e as pulmonares até as odontológicas e musculares em geral, os profissionais da saúde citados nominalmente em tais convocações foram apenas os fonoaudiólogos e os otorrinolaringologistas.

Ao postular-se como imperiosa a necessidade de outros profissionais para auxiliar o ator no cuidado vocal, sendo que “a saúde geral é imprescindível à realização de trabalhos que envolvam a voz e o corpo” (OLIVEIRA e GUBERFAIN, 2005, p. 147), não deveria aparecer também a convocação aos clínicos generalistas e/ou aos demais especialistas – fisiatras, dentistas, pneumologistas e outros – nas práticas discursivas estudadas? Isso não ocorre, mesmo quando se fala em diagnosticar previamente qualquer tipo de alteração.

Também surge a curiosidade em saber se no campo da preparação corporal é feito algum tipo semelhante de convocação. Aconselha-se, por exemplo, que os preparadores corporais tenham um ortopedista ou um fisiatra para lhes auxiliar em sua tarefa? Recomenda-se aos atores que façam algum tipo de avaliação com esses ou outros profissionais da saúde, antes de se dedicarem aos exercícios corporais? A voz é frágil, mas o corpo não?

Não encontrei quaisquer termos relacionados à saúde nas ementas das disciplinas dirigidas apenas ao corpo ou à atuação e que não abordam o trabalho vocal, por exemplo. O único caso em que se fala em saúde, além da vocal, é na ementa da disciplina *Poéticas do corpo e da voz I*, do Curso de Artes Cênicas da USP (2010a), em que aparece: “saúde do corpo e da voz” (USP, 2010b). Mesmo não

tendo levantado os dados de todos os cursos universitários de teatro, creio que essa amostra já é suficiente para instigar questionamentos

Não pretendi responder essas questões. Deixei-as em suspenso como um ponto de interrogação e alerta. E penso que o seu desdobrar pode vir a suscitar outras pesquisas.

4.3 OS SUJEITOS DO DISCURSO DO CUIDADO VOCAL

No campo da pedagogia teatral, as práticas discursivas da saúde produzem atores sujeitos ao discurso do cuidado vocal: com a higiene, com o comportamento direcionado a hábitos equilibrados, com a normalidade, no uso adequado da voz, na tensão entre uso saudável e uso expressivo da voz na criação artística, com os limites e contradições entre arte e saúde, e na necessidade de especialistas da ciência.

Os atores são chamados a responder a essas questões no âmbito profissional e pessoal, nas práticas artísticas e nas práticas cotidianas. Independente do fato de os atores responderem de forma positiva ou negativa a essas questões, aceitando ou recusando as prescrições do discurso da saúde vocal, eles se tornam sujeitos desse discurso.

Vivemos em uma sociedade em que a mídia nos convoca diariamente a cuidar da saúde, ter uma vida saudável, plantar e comer comida saudável, acordar, trabalhar, amar, lutar, sorrir e dormir de forma saudável. E esse *saudável* é quase sempre referido à normalidade, aos padrões de normalidade.

Para compreendermos a extensão dessa convocação no nosso cotidiano, podemos lembrar os programas televisivos que são dedicados exclusivamente ao tema, como é o caso dos programas *Vida e saúde*⁹ da RBS TV, *Programa Abraão Winogron*¹⁰ e *Exame Médico*¹¹ da Bandeirantes (RS); e também os cadernos de jornal dedicados a matérias e reportagens sobre saúde, como o *Vida*¹², encartado no

⁹ Programa semanal que vai ao ar nos sábados, às 8h5min. É reprisado na TVCom em diversos horários.

¹⁰ Programa semanal que vai ao ar nos sábados, às 11h30min. É reprisado aos domingos, às 10h.

¹¹ Programa semanal que vai ao ar nos domingos, às 7h30min.

¹² O caderno *Vida* é encartado no jornal *Zero Hora* aos sábados. Publicado em Porto Alegre.

jornal *Zero Hora*, o *Equilíbrio e saúde*¹³, do jornal Folha de São Paulo, e o *Saúde*¹⁴, do Jornal do Brasil.

Também temos exemplos da sistemática presença da temática da saúde e da convocação ao seu cuidado, em outras duas situações: nos programas televisivos de temas variados, como acontece com o Globo Repórter¹⁵ da Rede Globo de Televisão, em que grande parte das edições é dedicada a matérias sobre alimentação, lugares e hábitos de vida saudáveis; e nas matérias sobre saúde publicadas em colunas de jornais cuja temática específica é outra.

Em uma sociedade na qual proliferam restaurantes naturais, farmácias e clínicas de implantes dentários – quer tenhamos ou não acesso a eles, quer queiramos ou não ter acesso a eles –, somos sujeitados ao discurso da vida saudável.

A proliferação do discurso da vida saudável entrelaçada com a proliferação do discurso do corpo, que expus no capítulo anterior, sustenta a presença do discurso da saúde vocal no interior do campo da pedagogia vocal do ator e torna possível aos atores, diretores, estudantes e professores de teatro serem sujeitos do discurso do cuidado vocal.

Não trouxe esse enunciado para combater a busca pela saúde vocal, muito menos o coloquei aqui para afirmar que saúde e arte são incompatíveis e que os atores deveriam fazer uma escolha. No entanto, acreditei que é preciso perguntar: quais as implicações de nos sujeitarmos ao discurso do cuidado vocal?

Quando se falou em uso saudável da voz, falou-se em uso adequado e uso correto; então precisei perguntar: adequado a quê? Quais os parâmetros de correção e de normalidade? E as perguntas indicaram que estamos falando de um uso *modelar* da voz. Estamos falando de uma voz ideal, de um corpo ideal. Uma voz que funciona com uma regularidade ideal. Então, não se trata apenas de ser sujeito do discurso da saúde, mas de modelos ideais de saúde.

Falar de um uso adequado e correto da voz é falar de seu uso segundo um determinado modelo vocal, não de um suposto uso ‘natural’. Mas então, é essa

¹³ O caderno *Equilíbrio e saúde* é encartado na *Folha de São Paulo* às terças-feiras. Publicado em São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/>>.

¹⁴ Saúde é uma das seções do Jornal do Brasil, que circulava em papel no Rio de Janeiro, e agora só é possível de ser lido em sua versão para internet, em < <http://www.jornaldobrasil.com.br>>.

¹⁵ Vai ao ar todas as sextas-feiras às 22h5min.

artificialidade do modelo que constitui o perigo? Não, mas é o quê se produz a partir de um modelo. O caráter de padronização, de séries homogêneas de produção.

O conseqüente enquadramento da voz em modelos padronizados, por intermédio do discurso da saúde, tornou-se mais problematizável quando percebi a contradição entre esse tipo de implicação e as falas assertivas como a de Cabral, ao dizer: “o valor único e individualizado da voz e de sua expressão [...] no caso dos dubladores, acaba por se mostrar mais evidente, pois por maior que seja sua versatilidade, o dublador terá sua própria marca [...]” (CABRAL, 2005, p. 109). A autora fala da voz como uma expressão da identidade pessoal, do corpo que é particular e inigualável, pois “cada pessoa é um ‘som’. Tem a voz tão peculiar quanto a fisionomia ou impressão digital” (PEREIRA, 2010, p. 1).

Fala-se em organicidade, em respeito pelas características pessoais, na voz como impressão digital, única e identificável e, ao mesmo tempo, busca-se uma padronização modelar que garante a uniformização da voz, suprimindo toda *anormalidade*, aparando as arestas dissonantes.

Outra implicação do assujeitamento ao enunciado é a possibilidade da constituição daqueles que se tornam seus sujeitos a partir de um discurso que fala serem os cuidados a garantia da saúde, e que esses cuidados são de responsabilidade pessoal. Um discurso que afirma: se somos cuidadosos conosco, nossa saúde está garantida, devemos estar atentos e no controle das nossas alterações.

Esse é o discurso que fez Deborah Lupton (2000) perguntar: “até que ponto os discursos oficiais da manutenção da saúde e de responsabilidade pessoal são aceitos e assumidos pelos indivíduos na construção da subjetividade e nas práticas da vida cotidiana?” (LUPTON, 2000, p. 23). Não pretendo responder aqui esse questionamento, mas evidenciar que aqueles que se tornam sujeitos dos cuidados da voz, tal qual se configura nas práticas discursivas que analisei, também são chamados a aceitar ou rejeitar o discurso da responsabilidade pessoal sobre esse cuidado.

Assim, podemos nos constituir sujeitos do discurso da autonomia, em que a ajuda externa de outros profissionais ao nosso trabalho, quando existe, está sob nossa responsabilidade; porém, mais do que nos defrontarmos com uma responsabilidade pessoal, somos pressionados por uma fortíssima convocação a nos tornarmos atores com vozes saudáveis. Tal chamamento não nos permite

abdicarmos de cuidados para com a voz, tais como o aquecimento vocal, a hidratação, nem que solicitemos um grande esforço na produção vocal sem justificarmos-nos perante nós mesmos.

Além disso, se por um lado existe certa delegação de responsabilidade ao indivíduo, a especialização dos saberes científicos requeridos para lidarmos com a voz, como nos é dito nesses escritos, exige a presença de um especialista que nos oriente nos cuidados com a saúde da nossa voz.

Da maneira como é enfatizada a necessidade de cuidados e os saberes neles implicados, se restringe quem pode ou não cuidar da voz dos atores, a despeito de toda e qualquer responsabilidade desses em relação à saúde de suas vozes. Os fonoaudiólogos, a partir desses ditos, são vistos como profissionais privilegiados no trato da saúde vocal dos atores, especialmente se acumularem algum saber teatral aos saberes em saúde.

Assim, o campo da pedagogia vocal dos atores não se configura apenas como um campo de saber, mas como um campo de trabalho, de tarefas remuneradas de uma atividade profissional. A convocação aos fonoaudiólogos para se fazerem presentes na pedagogia vocal dos atores, feita por esses mesmos fonoaudiólogos, pode também ser percebida como estratégia para a conquista e manutenção de espaços profissionais, de nichos de trabalho, em que o uso e propagação de um vocabulário técnico, uma nomenclatura, aparece como ação demarcatória de uma vontade de um determinado grupo de profissionais em estabelecer condições favoráveis para sua estratégia de conquista de mercado de trabalho.

5. A VOZ REVELA... – “*Minha voz, minha vida...*”

No início, percebi estar enunciado que *a voz é corpo*. Em seguida, que havia uma derivação desse enunciado que consistia em dizer: como a voz é corpo, ela necessita de cuidados. Assim, constatei a presença de um enunciado relativo à saúde e que aparecia, sobretudo, nas práticas discursivas em que o corpo era tomado pelo seu caráter mais fisiológico, às vezes quase mecânico.

Curiosa em relação a outras possibilidades de derivação, olhei novamente aquelas práticas discursivas em que também se enunciava que *a voz é corpo*, mas em que o corpo equivalia à totalidade do ser. Percebi a possibilidade de uma segunda derivação, em que se dizia: como a voz emana do corpo, ela pode ser capaz de revelar algo a partir dele, algo escondido nele.

Essa possibilidade era visível em várias etapas do livro de Fernando Aleixo. Por exemplo, na exposição de um referencial teórico a ser abordado em sua proposta de prática vocal, Aleixo traz o entendimento de voz, segundo Barba, no qual “a voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é prolongamento do corpo [...]” (BARBA, 191, p. 56). Seguindo essa concepção, ele nos diz que a voz, como manifestação do corpo no espaço, revela os processos e conteúdos da interioridade desse corpo.

Ao analisar mais detidamente essas falas, percebi um instigante movimento nas formulações feitas por Aleixo. Esse autor enuncia que a voz é capaz de revelar o corpo, em visibilidades como esta, em que fala do encontro ator/espectador: “no contato íntimo, no rito sagrado desta comunicação, o corpo/voz se revelou [...]” (ALEIXO, 2007, p. 66). Contudo, não se restringe a isso, pois a voz revela o corpo e outra coisa: “ouviu-se o desejo, que impulsionou o corpo, que criou a voz revelando o corpo e seu desejo” (ALEIXO, 2007, p. 61). Essa outra coisa que a voz pode revelar não é apenas o desejo, mas é tudo que está no íntimo; é isso que Aleixo nos diz quando fala: “a voz é um prolongamento do corpo que o projeta no espaço e revela seus conteúdos mais íntimos” (ALEIXO, 2007, p. 51).

Ainda não via claramente o enunciado que se configurou a partir dessa observação em que a voz por ser corpo, pode revelar o corpo e seu íntimo. Precisei responder algumas perguntas antes: o que significa dizer que a voz pode *revelar*? O

que significa dizer *o corpo e seu íntimo*? A voz revela o quê? Para quem a voz revela o seu corpo e conteúdo?

Primeiro tentei entender o significado que *revelar* poderia ter nesses escritos.

Ao mesmo tempo em que se diz que a voz revela, diz-se que ela expressa, exprime. Mas revelar e exprimir não são a mesma coisa. Expressar é exprimir, e exprimir é “[...] v. t. 1. Dar a entender, a conhecer; expressar. 2. Enunciar por palavras ou gestos [...]” (FERREIRA, 1977, p. 211). Trata-se de expressões que se ligam, antes de tudo, ao uso da voz na fala, em que a voz é dita como veículo das palavras. Expressões ligadas à faceta linguística da voz.

Se revelar não é o mesmo que expressar ou exprimir, é o que? Segundo os dicionários, revelar é “patentear; denunciar; fazer conhecer; manifestar; descobrir” (BUENO, 1992, p. 591), “tirar o véu a; desvelar [...] fazer conhecer sobrenaturalmente [...]” (FERREIRA, 1977, p. 419). A revelação, ao qual o termo revelar está ligado, é tida como “inspiração divina para se conhecerem certas coisas; descoberta sensacional de um fato, ou de uma qualidade ou vocação numa pessoa [...]” (BUENO, 1992, p. 591).

Essa relação entre revelação e extraordinário também está presente na definição dada por Ferreira, em que revelação é, “entre os cristãos, ação divina que comunica aos homens os desígnios de Deus e a verdade que estes envolvem” (FERREIRA, 1977, p. 419). Além dos conceitos envolvidos no termo *expressar*, revelar tem um sentido de *trazer à luz, de uma forma incomum, o que está oculto tornando-o possível de ser visto*. Talvez por isso, os termos revelar e revelação tenham sido aplicados à fotografia, pois revelar aparece também como “tornar visível a imagem latente numa chapa fotográfica impressionada” (FERREIRA, 1977, p. 419).

Assim, seja o que for que a voz pôde ser dita como capaz de revelar, esses conceitos estavam implicados. Se a voz revela, ela tira o véu, denuncia e faz conhecer algo que a princípio está oculto, em segredo e não manifesto, mas que é verdadeiro e, por isso, precisa ser revelado. Assim, dizer que a voz revela o corpo e seu íntimo é dizer que desvela o corpo e seu íntimo, porque estão ocultos e são verdadeiros.

Na tentativa de compreender o enunciado, fiquei com mais dúvidas. O que significava dizer que a voz revela *o corpo e seu conteúdo*, ao mesmo tempo em que revelar é desvelar algo oculto e verdadeiro? Como pode ser o corpo percebido como oculto? O que se está dizendo quando se diz corpo? Precisei rever como era visto o

corpo nas práticas discursivas em análise. Iniciei por aquelas em que havia percebido o enunciado da voz reveladora.

5.1 A VOZ REVELA A VERDADE

Nas práticas discursivas em que primeiro percebi estar sendo dita a possibilidade de a voz revelar, o corpo não é somente fisicalidade, é a totalidade do ser em manifestação palpável. Nessas práticas em que *voz é corpo-ser*, estão implicadas diversas dimensões para o corpo além da fisiológica, como as dimensões psíquica, emocional, espiritual, social, e política; enfim, todas as dimensões que possamos utilizar como ponto de referência para abordarmos a nossa existência. Em tais escritos, não se tratou apenas de reconhecer as partes que formam o todo da existência, mas ao contrário, de afirmar o ser humano como uma rede interconexa dessas diversas partes, configuradas em grande complexidade.

Essa visão está explícita, por exemplo, no capítulo em que Aleixo cita *O sentido dos sentidos*, de João Francisco Duarte Júnior, para falar da sabedoria do corpo. Ele diz que

[...] somos, na verdade, um emaranhado de processos altamente organizados e interdependentes que manifestam maneiras próprias de sabedoria e de conhecimento em todos os níveis, desde a ordem das substâncias bioquímicas que carregam informações genéticas, nos cromossomos, até os mais específicos raciocínios de uma dada modalidade científica ou filosófica. Cada porção ou estrato de nosso organismo exhibe sua forma peculiar de conhecimento, articulada a esse todo corporal que nos define enquanto existência (DUARTE JR. apud ALEIXO, 2007, p. 49).

Pelo fato de essas práticas discursivas conceberem o corpo como uma complexidade biopsicossocial, elas afirmam que somos um *emaranhado de processos* cujas dimensões se articulam *a um todo corporal*. A dimensão social do ser, por exemplo, aparece como ligada ao corpo, que é visto como corpo-ser ou biopsicossocial. Para o mesmo autor

[...] a voz carrega a marca da vida social do indivíduo e, observando sua dimensão sensível, reconhecemos as ações destas marcas. [pois] Quando presente, a voz revela as características que a determinam ou, como aponta Paul Zumthor, *um corpo que fala está aí representado pela voz que dele emana, a parte mais suave deste corpo e a menos limitada* [...] (ALEIXO, 2007, p. 38).

Essa relação entre as dimensões do ser articuladas em uma totalidade corporal, fez com que eu tenha optado por referir-me ao corpo como corpo-ser nas vezes em que falo sobre essas práticas, para não haver confusão com o sentido restrito de materialidade que às vezes lhe é dado. Além disso, o uso das expressões *emaranhado de processos* e *todo corporal*, nessas práticas discursivas, implica uma noção de dimensões palpáveis e impalpáveis para a definição do ser.

O trajeto em que o enunciado da voz como corpo deságua num possível enunciado da voz reveladora do corpo e seu íntimo poderia ser descrito assim: uma vez que a voz nasce nas dimensões impalpáveis do corpo vivente e parte para o espaço externo como sua dimensão palpável, ela carrega nessa materialidade palpável as condições impalpáveis envolvidas na sua produção, revelando-se e revelando-as. Aleixo utiliza estas palavras:

[...] a voz, como emanção do corpo, assume diferentes qualidades, revela o conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória ou, como poetiza Santo Agostinho, do 'palácio da memória' (ALEIXO, 2007, p. 41).

Quando se diz que a voz revela o corpo e seu íntimo, está se dizendo que a voz revela todas as dimensões do ser, revela o ser por inteiro. Mas por que não se diz apenas isso: que a voz revela o ser, ou que a voz revela o corpo-ser, ou simplesmente que a voz revela o corpo, já que o corpo está significando a totalidade do ser? Por que foi necessário falar do seu íntimo, ou dimensão impalpável, de forma destacada? O que há, no íntimo, nessa dimensão impalpável do ser?

Não se falou do íntimo para enunciar que a voz revela o ser, porque como está sendo dito de forma sistemática que não há divisão entre suas dimensões, não seria necessário dizer que a voz revela o íntimo para dizer que ela revela o ser, bastaria dizer que ela revela o corpo-ser. Então, fui observar o que é dito sobre o íntimo e seu conteúdo.

O uso do termo *íntimo* aparece nas considerações finais do livro de Fernando Aleixo para falar sobre o aprendizado corpóreo da voz como possibilidade de autoconhecimento. Ele cita *Sidarta*, de Hermann Hesse: “[...] o sentido e a essência não se encontram em algum lugar atrás das coisas, senão em seu interior, no íntimo de todas elas” (HESSE apud ALEIXO, 2007, p. 66).

Ao dizer que o sentido e a essência das coisas estão no seu íntimo, se está dizendo que o sentido e a essência do corpo-ser estão em seu íntimo. O sentido é o

porquê de existência; nesse, caso existência humana. Essência constitui a natureza do ser, seu perfume (BUENO, 1992), natureza impalpável e indispensável do ser, porque essencial é tudo o que é indispensável, necessário e importante (BUENO, 1992). Assim, o porquê e a natureza indispensável do ser, sua primeira e mais importante definição, ocultos em seu íntimo, são o que há de verdadeiro para a voz revelar. Está se dizendo que a voz pode revelar o que o ser verdadeiramente é e isso implica uma visão da verdade como essência, como algo que já está dado e que nos cabe buscar conhecer.

Então pude perceber que o enunciado era que *a voz revela a verdade do ser*, ou a voz revela quem realmente nós somos.

A derivação do enunciado *a voz é corpo* em *a voz revela a verdade do ser* foi possível porque, nas concepções apresentadas, a voz dá-se a ouvir materialmente, tocando os ouvidos de quem a ouve, e em sua materialidade, ela carrega os sentidos e a essência que estavam ocultos no íntimo em que se produziu.

A relação entre a voz e a revelação da verdade também aparece em outros autores, como na citação do livro *Técnica Vocal para Coros*, de Helena Coelho, que Guberfain coloca no início de seu capítulo, *Voz em cena: uma ponte entre a técnica e a expressão do ator*. Para as autoras,

[...] a voz é também um código de expressão da alma, pois revela nossas impressões mais profundas através de seu timbre, seu volume, sua forma de emissão, enfim. Quando trabalhamos com a voz de alguém, colocamos em jogo o seu esquema de valores, toda a sua filosofia de vida e toda a sua cosmovisão (COELHO apud GUBERFAIN, 2004, p. 72).

Se o que está na alma para ser revelado pela voz refere-se aos *esquemas de valores*, às *filosofias de vida* e às *cosmovisões*, podemos dizer, com o auxílio de Foucault, que o que está sendo dito como possível de ser revelado pela voz são os posicionamentos do indivíduo nos jogos de verdade, são as suas verdades.

Esse enunciado ganha visibilidade também em outras práticas discursivas, nas quais o termo verdade é diretamente utilizado. Como no texto de Brito: “nas artes cênicas, a busca da voz de um personagem será sempre de dentro para fora [...] para que a inflexão dada corresponda à verdade [...]” (BRITO, 2004, p. 41); e no prefácio do primeiro volume de *Voz em cena*, em que Beuttenmüller diz: “[...] desobstruindo-se os canais sensoriais e com o reconhecimento do espaço, obtém-

se a clareza da voz e a verdade e generosidade da comunicação” (BEUTTENMÜLLER, 2004, prefácio).

Dei-me conta de que podia reconhecer esse enunciado em vários outros lugares e materiais: em todos os escritos sobre voz, manuais ou não, que já tinha lido; nos escritos próprios ao teatro, como os de Stanislavski, Grotowski, e Barba; e também em outras materialidades e campos discursivos, dos quais falo mais adiante.

Meu primeiro espanto foi não ter percebido conscientemente a presença desse enunciado anteriormente, nem ter me dado conta de o quanto ele se faz verdadeiro na vida dos atores, apesar de ele ser tão recorrente e tão presente no cotidiano.

O outro espanto foi perceber o quanto sua verdade é aceita e propagada por nós sem questionamento, em práticas que não pensamos como *pedagógicas da voz* nem como relacionadas ao teatro e que, no entanto, nos conduzem no uso da voz em cena e fora dela, nos ensinam quando e como falar ou calar.

É curioso o espanto: momento de suspensão em que a boca se abre para ouvir e ver. Passado o suspense, dediquei-me a destamar as formas materiais que o enunciado tomou nos livros e noutros escritos, para entender como ele se fez possível em nós, atores e professores de teatro. Fechei a boca e abri os dedos para ‘falar’ sobre ele a vocês.

Depois de perceber o enunciado da voz reveladora da verdade do ser, perguntei-me se seria possível que aparecesse em outras enunciações ainda. Seria possível encontrar o enunciado da voz reveladora da verdade do ser em outras enunciações?

Como seria enunciado, por exemplo, naquelas práticas discursivas em que não se fala do corpo como uma totalidade complexa e multidimensional? Será que a percepção do ser humano como sendo dividido em partes distintas gerava enunciados diversos? Nesses escritos apareceria, por exemplo, que a voz revela a verdade da alma? Que a voz revela a verdade da mente? Que a voz revela a verdade do corpo fisiológico? Seriam novos enunciados ou uma diferente repetição dos ditos já encontrados?

5.2 A VERDADE DO SER

Reli os textos em busca de visibilidades da voz como reveladora da verdade.

Ao reler os textos, primeiro pensei ter encontrado mais três enunciados diferentes. Seriam: a voz revela a verdade da alma, revela a verdade da mente, e a verdade do corpo. Depois, me dei conta de que se tratava de diferentes enunciações do mesmo enunciado, aquele já percebido, de que a voz revela a verdade do ser.

Vejamos, então, como se desenrolou a análise dos escritos e que questões foram implicadas na percepção e definição desse enunciado.

Nas práticas discursivas em que o corpo é visto privilegiadamente por sua condição fisiológica, sua materialidade em movimento, ele é percebido como um canal para as manifestações produzidas pelas outras partes do ser humano. Canal concreto para manifestações abstratas.

A emoção e o pensamento, por exemplo, *passam através dele*, como na afirmação: “a interpretação na ação cênica é também um movimento do interior da alma do ator para o exterior através do seu corpo [...]” (MENDES, 2005, p. 31).

Nessas mesmas práticas discursivas, a voz também é vista como corpo; assim, também é canal concreto para manifestar o que se passa na alma. Por isso, pensei perceber inicialmente outros dois enunciados: a voz reveladora da verdade da mente e a voz reveladora da verdade da alma. Percebia-os como diferentes do enunciado da voz reveladora a verdade do ser. Ao dizer que a voz revela a verdade do ser, está se dizendo que a voz revela o que realmente nós somos; ao dizer que a voz revela a mente ou a alma, me parecia estar se dizendo que a voz revela determinados aspectos do ser.

Os escritos que me fizeram perceber a possibilidade de a voz estar sendo dita como reveladora da verdade da mente foram encontrados no texto de Leal de Oliveira. Esse aspecto aparece, por exemplo, no caso em que ela fala na relação entre características vocais e transtornos da personalidade, referindo-se mais especificamente àquelas associadas à esquizofrenia. Ela diz que

[...] as peculiaridades vocais encontradas nas desordens específicas de personalidade sugerem que a voz pode denunciar aspectos relevantes do estado mental do indivíduo [...] em relação ao uso divergente de registros, com alternância de peito e cabeça ou uso simultâneo, o autor [MOSES, 1954] ressalta a marca do caráter masculino e feminino na voz materializando a intenção da fusão dos

dois sexos na personalidade esquizofrênica (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 61).

Mas como a voz também é dita como corpo, os aspectos que aparecem ligados à fisiologia, como o registro vocal, e apresentados como possibilidades de a voz revelar a verdade da mente, não podem ser inteiramente dissociados da possibilidade de se estar dizendo, também, que a voz revela a verdade do corpo.

Neste ponto começaram as dúvidas: haveria mesmo mais de um enunciado, haveria outros além daquele que fala da voz reveladora da verdade do ser?

Afirmar que haveria mais de um enunciado da voz como reveladora da verdade ficou ainda mais difícil diante de afirmações mais abrangentes, como esta: “a qualidade vocal que um indivíduo apresenta guarda íntima relação acerca das atitudes, estados mentais, emocionais e características da personalidade” (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 61).

Essa abrangência que aparece ao relacionar a voz a aspectos como os estados mentais, emocionais e físicos se evidencia no trecho em que Leal de Oliveira conta sobre os acordos feitos com a atriz que estava orientando:

[...] optamos por utilizar o uso divergente de registros com o intuito de conferir à personagem descontrole emocional e flexibilidade vocal [...] o registro de peito representaria o poder da rainha que se alterna com o registro de cabeça, correspondendo ao caráter histérico e dramático da personagem (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 64).

Pensava: ou são diversos enunciados que se relacionam de forma muito próxima, ou são o mesmo em formas diferentes.

Ao observar o capítulo no qual Fiche fala sobre a Terapia do Movimento da Voz, em que a voz não é apenas vista como necessitando de cuidados, mas oferecendo possibilidades de gerar saúde, as dúvidas aumentaram.

Em seu trabalho, Fiche fala sobre uma terapia que se realiza através da voz e que foi criada por Alfred Wolfsohn¹⁶, a partir de uma busca pessoal para curar as feridas psíquicas que o atormentavam desde o período em que serviu como médico na linha de frente, durante a Primeira Guerra Mundial. A autora fala sobre esse

¹⁶ Alfred Wolfsohn foi pioneiro na pesquisa sobre os timbres vocais e suas relações com os elementos da psicologia junguiana, sendo o precursor da Terapia do Movimento da Voz, posteriormente sistematizada por Paul Newhan, discípulo de Roy Hart, fundador do Roy Hart Theater e colaborador de Wolfsohn até a morte deste.

aspecto de cura pessoal: “Wolfsohn convenceu-se que, se pudesse cantar os sons que o devoravam, tornar-se-ia apto a fazê-los parar” (FICHE, 2004, p. 46). Assim, não só parecia dizer que a voz revela a verdade da mente, como dizer que a voz cura a mente.

Mais adiante, na etapa do trabalho em que a referida autora expõe a utilização dos princípios dessa terapia na pedagogia vocal do ator, a voz aparece como capaz de revelar a verdade da mente, os arquétipos do inconsciente coletivo¹⁷, mas também da alma e do corpo, por relacionar-se às emoções e aos pontos de ressonância corporal: “a voz de violino é colocada quase que totalmente na parte alta da cabeça. [...] pode expressar qualidades infantis afiadas, tais como a birra e teimosia. [...] como personagens arquetípicos pode-se citar: a bruxa, a velha, a histérica e o diabo” (FICHE, 2004, p. 54).

No trecho citado, pode-se depreender que ao escutarmos a voz de violino, nos será revelado a que parte do corpo e a qual arquétipo essa voz pertence, e qual emoção da alma ela revela.

Fiche nos dá vários outros exemplos. Exponho aqui um deles:

[...] a voz de saxofone [focada no baixo abdômen] é mais apropriada para expressar emoções de natureza melosa e de blues. [...] tanto pode ser o reflexo de imagens arquetípicas masculinas. [...] o gigante gentil, o bobo, o coitado e o infeliz [...] [ou] imagens arquetípicas femininas, como a mãe, a mãe devoradora [...] (FICHE, 2004, p. 55).

Essa autora, ao relatar os resultados do uso dos princípios apontados por Wolfsohn na pedagogia vocal dos atores, conclui: “a Terapia do Movimento da voz vem contribuindo para que o fonoaudiólogo tenha uma visão mais holística do seu trabalho”. Quanto aos efeitos sobre os atores-alunos, ela afirma: “surge uma relação mais balanceada e plena entre a alma, o coração, a mente e o corpo [...]” (FICHE, 2004, p. 58).

Essa busca, dirigida a uma relação mais balanceada e a uma visão mais holística, me fez ver que a autora falava de uma busca pelo ser integralizado, por superar a fragmentação corpo-mente-alma, e que provavelmente não estaria

¹⁷ “[JUNG. Fundamentos de psicologia analítica. v.VII, 1972] o inconsciente coletivo é formado pelo conjunto dos arquétipos existentes no universo. [...] os arquétipos são gravações na psique. [...] sistemas distintos de predisposição a pensar, sentir e agir inerentes a todos os seres humanos” (FICHE, 2004, p. 51).

enunciando que a voz revelava esta ou aquela segmentação do ser. Estaria, então, enunciando que a voz revela a verdade do ser, como no texto de Fernando Aleixo? Talvez.

Nesse ponto da análise, percebia os enunciados da voz reveladora como muito semelhantes. A multiplicidade de enunciados e a semelhança entre eles, que estava podendo perceber naquele momento, não satisfiziam minhas dúvidas. Eu supunha que essas múltiplas possibilidades de revelação da verdade pela voz talvez fossem facetas de um único e mesmo enunciado, mas não conseguia entender como isso se dava.

Se, dizer que a voz revela a verdade da alma é só uma outra forma de dizer que a voz revela a verdade do ser, é porque está se dizendo, também, que a alma é o ser. Mas nesse caso, o que se está dizendo? Se a alma é o ser, o corpo não é? Ou a alma seria a totalidade do ser, algo como alma-corpo?

Essa última hipótese me parecia bastante improvável, pois não havia percebido nenhum dito nessa direção. Havia percebido, sim, uma valorização do corpo que o levava a ser dito como corpo-ser. Então, precisei fazer uma pergunta, para que a análise pudesse avançar: o que significa, nas práticas discursivas em que isto está inserido, dizer que a voz revela a verdade de *parte do ser*?

Duas dessas porções do ser, a alma e a mente, são apresentadas sempre em ligação com o corpo como parcela física do ser, ao qual a alma ou a mente se ligam, dependendo de qual aspecto do ser é dito como possível tendo verdades a revelar.

Já havia analisado as práticas discursivas que relacionavam a voz à mente. Para tentar encontrar uma resposta à pergunta mais recente, passei a investigar o enunciado nos textos em que se relacionava a voz à alma.

Nesses textos, há duas formas de referir-se à alma: uma em que ela é diretamente nominada, e outra, em que foi referida como *interior da pessoa, lado de dentro, universo íntimo*, ou simplesmente, *o interior*. Essa maneira indireta faz supor, às vezes, que se está falando das duas porções imateriais, alma e mente. Essa maneira indireta de referir-se à voz, trazendo a questão da interioridade, teve desdobramentos nesta análise, que estão apresentados adiante.

Na citação de Helena Coelho, feita por Jane Guberfain e que já mencionei para falar da relação entre a voz e a revelação da verdade, a alma é referida diretamente; seu conteúdo íntimo é ligado à verdade, e à voz é dada a possibilidade de revelar esse conteúdo, pois:

[...] a voz é também um código de expressão da alma, pois revela nossas impressões mais profundas através de seu timbre, seu volume, sua forma de emissão, enfim. Quando trabalhamos com a voz de alguém, colocamos em jogo o seu esquema de valores, toda a sua filosofia de vida e toda a sua cosmovisão (COELHO apud GUBERFAIN, 2004, p. 72).

O que está sendo dito é que a voz revela a verdade da alma. Isso, já havia sido dito por Glorinha Beuttenmüller e Nelly Laport, em seu livro destinado à pedagogia vocal e corporal do ator, em que demonstram que na antiguidade grega também concederam à voz o papel de reveladora dos conteúdos da alma, ao citarem o matemático e filósofo Pitágoras: “a voz é o eco da alma” (PITÁGORAS apud BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974, p. 30).

Mendes se utiliza das duas formas, direta e indireta, para referir-se à alma. A forma direta já foi vista no trecho trazido no início deste subcapítulo, em que fala da atuação como “[...] um movimento do interior da alma do ator para o exterior [...]” (MENDES, 2005, p. 31); a forma indireta, na qual é referida uma interioridade do ser, aparece na frase em que conclui: “para contar uma história com sucesso, ela deverá vir do interior da pessoa” (MENDES, 2005, p. 31). Foi nesse ponto que pude perceber que, talvez, o que esteja sendo dito é que a voz revela a verdade da alma e da mente, ou seja, das porções imateriais do ser.

Mas isso ainda não responde o que significa, nas práticas discursivas em que isso está inserido, dizer que a voz revela a verdade de *parte do ser*? Precisei olhar outros exemplos.

Leal de Oliveira também traz a noção de interioridade. Como no trecho já descrito, em que afirma que a qualidade vocal de uma pessoa “guarda íntima relação acerca das atitudes, estados mentais, emocionais e características da personalidade” (LEAL DE OLIVEIRA, 2005, p. 61).

Ficava cada vez mais clara a noção de que ao se falar das verdades da alma, ou da mente, enfim, das verdades das partes consideradas como *interiores no ser*, se estaria falando daquilo que o ser é *de verdade*. Decidi olhar com mais atenção as outras práticas discursivas em que também aparecia essa noção da interioridade do ser, para confirmar ou afastar a hipótese de que: nos textos em que o ser aparece partido em corpo-mente-alma, ao se dizer que a voz revela a verdade de parte do ser, a parte interior, está se dizendo que a voz revela a verdade do ser.

Em tais práticas discursivas, é dito que a voz revela algo que está na alma e

na mente, ou seja: dentro das partes *interiores* do ser estão as suas *impressões mais profundas e verdadeiras*. Dessa forma, fica mais claro que não se trata de uma simples divisão do ser humano em partes, mas da hierarquização dessas partes, conforme a qual aquelas mais abstratas são superiores – porque contêm a verdade – em relação às mais concretas. Está sendo dito que a alma e a mente são mais importantes que o corpo, porque nelas encontramos as nossas verdades, nossos aspectos essenciais; e o corpo está sendo dito como instrumento de ambas.

Essa divisão hierárquica que percebi na separação entre corpo e alma-mente ajudou-me a responder o que significa, nas práticas discursivas em que isto está inserido, dizer que a voz revela a verdade de *partes do ser*. Constatei que em todos os textos nos quais se apresenta a voz como capaz de revelar algo *do interior do ser*, tratou-se de um único enunciado: a voz revela a verdade do ser.

Mas restava uma dúvida. E quanto à porção *exterior* do ser? Nas práticas discursivas em questão, é dito que a voz revela verdades do corpo, mesmo quando não se trata do corpo-ser, e sim, do corpo-fisiologia? E se isso acontece, trata-se de outro enunciado, ou trata-se ainda da voz como reveladora da verdade do ser?

Novamente o enunciado em suspensão. Refiz a análise das práticas discursivas, buscando maior entendimento.

As práticas discursivas em que se afirma o corpo apenas como fisiologia, como materialidade, são aquelas mesmas práticas em que se fala que a voz necessita de cuidados. São aquelas relacionadas ao discurso da saúde. Nelas, está sendo dito que a voz revela a verdade do corpo. Nelas, a capacidade reveladora da voz está sendo dita como se referindo à saúde da voz e do corpo, ou seja, sua verdadeira condição física.

Trago aqui dois exemplos do texto de Cabral sobre os problemas vocais e a necessidade da fonoaudiologia na dublagem, em que a voz aparece como sendo capaz de revelar a verdade do corpo, relacionando-a à condição física: “como muitas vezes o dublador passa horas gravando, de pé e na mesma posição, isso pode acarretar um enorme cansaço físico, que acaba se refletindo na voz” (CABRAL, 2005, p. 112). A afirmação é corroborada por Fiche, ao dizer: “a condição física do corpo é também refletida na vitalidade da expressão vocal [...]” (FICHE, 2004, p. 45).

Por fim, um exemplo do texto de Oliveira, em que ele se refere à voz como capaz de revelar a verdade do corpo, relacionada à saúde da fala:

[...] chiados, sibilos em excesso, alterações fonéticas, comprometimento de dicção e protrusão lingual são alguns dos principais sintomas decorrentes das alterações estomatognáticas¹⁸ no que diz respeito à fala (OLIVEIRA, 2004, p. 12).

Percebido que existem falas em que se diz que a voz revela verdades do corpo-fisiologia, o que isto significa? Apresentam-se dois enunciados de revelação nessas publicações – a voz revela a verdade do ser e a voz revela a verdade do corpo, que é seu instrumento? Ou temos outra forma de enunciar que a voz revela a verdade do ser, mas agora essa verdade não está nas porções interiores, e sim, na concretude do corpo?

Percebi que o que está sendo dito como verdade do corpo é sua condição de saúde, o estado geral de saúde do organismo. Nesses escritos, a verdade do corpo é a saúde do ser. E a saúde é vista como a condição de equilíbrio prévio e inerente ao ser, que pode ser abalada por elementos externos que venham a alterar o funcionamento de seus órgãos e sistemas. No capítulo anterior, falei inclusive do insistente chamado para que prestemos atenção a cada pequena alteração, porque ela pode significar doença.

A saúde, vista sob a ótica que está implicada nos escritos analisados em que aparece, é vista como uma condição *sine qua non* para a vida. Condição essencial, importante, necessária, portanto verdadeira. Nos escritos dos cuidados vocais, a saúde é a verdade do corpo, e também é apresentada como a verdade do ser, pois a vida é tida como estando verdadeiramente nos órgãos e sistemas do corpo.

Assim, o enunciado que estava suspenso pôde ser confirmado. Sejam quais forem as noções sobre o ser, o corpo, a alma, a mente, e suas interrelações – que estão implicadas nos livros analisados –, quando é dito que a voz revela algo, está sendo enunciado, em variados ditos e nas suas repetições, que *a voz revela a verdade do ser*.

Gostaria de fazer uma última pergunta relacionada à configuração do enunciado, que não o invalida, e que pode melhorar a compreensão de sua abrangência. Ao reformular um pouco o questionamento do início do capítulo, pergunto: *para quem a voz revela a verdade do ser que a emite?*

¹⁸ Referente ao sistema estomatognático, conjunto de estruturas da boca (ossos, nervos, músculos, mucosas, glândulas e articulações) que desenvolvem funções comuns.

Dizer que a voz revela, implica a presença de um sujeito e de uma alteridade, pois quando alguém revela, revela alguma coisa para outro; há um emitir e um ouvir a voz. Nos textos que foram analisados, já é dado quem revela através da voz – é o ator. É ele quem faz uso de sua voz, emitindo-a. É ele quem revela seu corpo-ser-voz. Mas faz isso num encontro com o outro. Encontro que pode ser percebido tal qual o percebe Aleixo: “no contato íntimo, no rito sagrado desta comunicação, o corpo/voz se revelou, se alimentou, se rendeu ao saboroso gosto de viver e criar poesia” (ALEIXO, 2007, p. 66).

Mas e esse outro que ouve a voz do ator, quem é? Quem faz uso da voz do ator ouvindo-a? A resposta, que parece ser óbvia – o espectador/ouvinte – não é tão óbvia assim. Será o espectador/ouvinte o único a ter ouvidos para a voz do ator? O único a perceber o ser que é revelado por ela? O único outro que se faz presente nesse encontro?

Há escritos em que seus autores se abrem para outra possibilidade, em que a alteridade é vivida pelo próprio ator que, ao revelar algo para o espectador/ouvinte, também revela algo para si próprio. O ato de revelar o que está guardado em si através da própria voz, possibilita ao ator mover-se entre o lugar de sujeito e o lugar de objeto (o outro), suavizando as fronteiras entre as duas funções. No ato de revelar algo de seu para si próprio, está implicada uma noção de autoconhecimento, que fez Fernando Aleixo dizer que

[...] a voz, como aprendizado corpóreo, poderá ser desenvolvida conforme as especificidades pessoais e, neste processo, quanto maior o conhecimento sobre a própria voz, maior a descoberta sobre si mesmo; percebendo que *o sentido e a essência não se encontram em algum lugar atrás das coisas, senão em seu interior, no íntimo de todas elas* (ALEIXO, 2007, p. 66).

5.3 COMO É POSSÍVEL A VOZ REVELAR A VERDADE DO SER?

Entre as várias noções implicadas no enunciado da voz reveladora da verdade do ser, existe uma que me chamou bastante a atenção e cuja presença no enunciado o tornou possível de ser dito: a noção do oculto que está ligada, aqui, à noção de revelação e de verdade.

A ligação entre o oculto e a verdade nos remete ao discurso da separação entre superfície e profundidade, centro e periferia, em que o superficial é inferior ao

profundo e o central é superior ao periférico.

Usa-se esse conceito quando se diz expressões, tais como sentimentos profundos, opiniões profundas, questão central, e valorizamos os substantivos dessas expressões porque estão ligados à profundidade ou à centralidade. E também nos tornamos sujeito desse discurso quando empregamos expressões como pensamento superficial, pessoa superficial, temática periférica, depreciando todo substantivo que se relaciona com o superficial e o periférico

Pode-se mesmo dizer *isso é profundo*, para falar do valor de algo, e *isso é superficial*, para desvalorizar. O valor de que se está falando é um valor de verdade, pois a profundidade é referida como um valor porque se crê que quanto mais interno, mais verdadeiro, mais próprio ao objeto e menos *maculado* pelas exterioridades. Relação semelhante é possível de ser feita quanto às outras duas noções, centro e periferia.

Está em jogo a crença de que na exterioridade e periferia, como lugar da relação com o outro, a subjetividade é ameaçada; o *um* se confunde com o *outro* e se torna mais difícil perceber os limites entre eles. Assim, baseados nessa crença, tornamo-nos atentos às possibilidades de efeito da interioridade, buscando reconhecer vestígios do que seja central e profundamente verdadeiro. Quanto mais profundo e central, mais verdadeiro, mas também, mais oculto.

Subjetivados por essa crença, podemos perceber como natural a verdade do ser estar oculta nele. Ao romper com ela, podemos pensar que, se a voz liga-se à verdade do ser, não é por meio da revelação, mas por colocar-se na superfície do audível, na periferia do corpo que possibilita o encontro com o outro. Porque a voz de um só completa seu sentido na escuta do outro. Na pele do outro. No tímpano do outro. Tímpano que também é pele. Nós sentimos na pele. Mas não é apenas tato, é também audição.

A pele, que é tida como o que temos de mais periférico e superficial no corpo que podemos ser, é órgão que não percebemos como órgão por ser exterioridade. Mas nós tateamos com a pele, vemos pela pele-cristalino, pele-retina, provamos os sabores na pele da língua, cheiramos na pele das narinas e ouvimos pela vibração da pele do tímpano. Percebemos e nos relacionamos com o mundo pelas peles.

Ao ver desse modo, podemos nos perceber quase que condenados a conhecermos o mundo e qualquer de suas possíveis verdades na superfície da pele. Pela possibilidade de *con-tato* com o outro. Desse modo, não podemos reconhecer

as coisas como menos verdadeiras porque superficiais. Nem podemos privilegiar o que é centro em detrimento da periferia. E, talvez, não faça sentido buscar verdades ocultas ou revelações, mas apenas tatear as verdades uns nos outros, pois as verdades, nesse modo de ver, são construídas no e pelo contato entre o *um* e o *outro*.

E me ocorre perguntar, ao ver tais noções nesse outro modo: será que a alma ou as dimensões abstratas do ser, que são sempre referidas como interioridade, a partir da visão de que a verdade não está oculta no interior do ser, poderia ser pensada como a rodear a exterioridade do corpo, ampliando suas dimensões, dilatando-o e circundando-o como aura?

Seja qual puder ser a resposta, essa visão não está implicada nas práticas discursivas analisadas nesta pesquisa. É a noção de interioridade verdadeira que se faz presente e visível.

Sem remeter a uma história do termo interioridade atrelado à noção de verdade, nem à história do uso dessa acoplagem, quis tecer algumas considerações sobre a presença conjunta das noções de interioridade e verdade nos saberes teatrais, visto que essa presença também possibilitou que se diga que a voz revela a verdade do ser, no âmbito de pedagogia vocal do ator.

Essas noções se fazem presentes nos saberes que foram referência para o teatro e para a pedagogia teatral no ocidente no séc. XX, e que seguem sendo abordados, discutidos, reelaborados, seguidos e contestados, transformados, e de todo modo se mantêm presentes hoje.

Um desses saberes, que instaurou novas possibilidades para que se possa hoje falar em pedagogia, trabalho e ética do ator, foi o de Stanislavski. Em seus escritos e buscas, é visível a forte preocupação com a verdade da atuação, a sinceridade do ator em seu papel. Sinceridade e verdade que não se referem apenas às palavras que o ator diz, mas a toda sua atuação.

Barba fala sobre a presença e busca da verdade na visão e ação teatral de Stanislavski, e percebe essa busca, essa inquietação como uma herança para si e para todos que atuam no teatro ocidental. Sobre Stanislavski, Barba disse:

[...] sou seu filho. Todos somos seus filhos. Os homens do teatro ocidental não descendem do macaco, mas de Stanislavski [...]. Ele buscava a *verdade* no palco, como sinceridade total, como autêntica vitalidade. O ator não deve 'parecer' o personagem que representa.

O ator deve *ser* o que representa. [...] Seus resultados, a maneira de consegui-los constituem *sua* busca. A mim e a todos nós legou a pergunta: *Como se alcança essa concentração total de toda nossa natureza moral, espiritual e física? Mais ainda: Como ser, como converter-se em in-divíduo através e dentro do teatro?* (BARBA, 1991, p. 91).

Para Stanislavski, a verdade cênica do ator dependia que sua ação física não fosse meramente mecânica, mas contivesse uma ação interior, pois

[...] naturalmente, o elo entre o corpo e a alma é indissolúvel. A vida de um gera a da outra e vice-versa. Em *toda ação física*, a não ser quando é puramente mecânica, acha-se oculta alguma *ação interior*¹⁹, alguns sentimentos (STANISLAVSKI, 1990, p. 239).

A habilidade do ator em ser sincero era vista como algo vindo de seu interior (BURNIER, 2001) e, segundo Icle (2006), é no trabalho de Stanislavski que “[...] pela primeira vez, sistematiza-se e valoriza-se a necessidade de um contato entre um universo interior e um exterior no trabalho do ator, em detrimento da pura forma, exagerada e mecânica [...]” (ICLE, 2006, p. 6).

Seus posicionamentos sobre interioridade e sobre construção interior dos personagens, aliada à busca pela verdade cênica, foram amplamente veiculados no Brasil, antes mesmo do seu Método das Ações Físicas, em traduções americanas dos textos russos que tratavam da sua Psicotécnica.

Essas noções de interioridade e verdade no trabalho do ator que Stanislavski nos legou, e as variadas formas de relacioná-las desde então, foi uma das condições que possibilitou que se diga que *a voz revela a verdade do ser* no âmbito de pedagogia vocal do ator.

5.4 OUTRAS VISIBILIDADES DO ENUNCIADO

O primeiro tipo de materialidade que percebi contendo o enunciado foi em letras de canções. Seus compositores diziam que a voz revela a verdade do ser, em poesias que eram feitas canções na voz de cantoras e cantores.

¹⁹ Grifos do autor.

A primeira música que me veio à mente, quando percebi o enunciado nos livros, foi *Minha Voz, Minha Vida* de Caetano Veloso (1997). A canção começa assim:

Minha voz, minha vida
 Meu segredo e minha revelação
 Minha luz escondida
 Minha bússola e minha desorientação

Se o amor escraviza
 Mas é a única libertação
 Minha voz é precisa
 Vida que não é menos minha que da canção [...].

Entre outras canções que me ocorreram, também estava *Sangrando*, de Gonzaguinha (1980):

Quando eu soltar a minha voz, por favor, entenda
 Que palavra por palavra eis aqui uma pessoa se entregando
 Coração na boca, peito aberto, vou sangrando
 São as lutas dessa nossa vida que eu estou cantando [...].

Desde aquele instante, percebi uma grande proliferação desse enunciado em muitas canções, e também percebi sua visibilidade na mídia televisiva, como na reportagem sobre voz produzida pelo programa TVE Repórter²⁰, em 2009.

Nessa reportagem, que é basicamente sobre os cuidados com a voz, aparecem múltiplas formas de enunciar que a voz é capaz de revelar a verdade do ser. Uma dessas formas aparece ao dizer-se que “a voz pode ser considerada um reflexo da alma” (LACERDA, 2009). Essa fala é complementada pelo entrevistado Decápolis de Andrade, cantor e professor de canto, ao relatar: “eu costumo dizer que o som da nossa voz é o som do nosso espírito [...]” (ANDRADE, 2009). A reportagem também fala dessa capacidade da voz, ao relacioná-la ao aspecto cronológico dos indivíduos. Nesse sentido, a repórter Elizabete Lacerda comenta que “homem ou mulher, jovem ou mais velho, raramente descobrimos as razões, mas é possível descobrir a idade aproximada de uma pessoa quando conversamos com ela pela primeira vez ao telefone” (LACERDA, 2009).

²⁰ Programa semanal da TVE – Fundação Cultural Piratini, TV Educativa da Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Vai ao ar às 21h10min nas terças-feiras e reprise às 20h dos domingos.

Outras formas do enunciado aparecem também nos momentos em que se fala da saúde vocal, da relação entre as alterações de voz e as doenças. O Dr. Nédio Steffen, otorrinolaringologista, observa que

[...] uma criança, um recém nascido: o choro dessa criança tem que ser um choro que a gente sabe que é normal. Um choro diferente já diz: essa criança tem um problema de laringe ou de cordas vocais, ou problema neurológico (STEFFEN, 2009).

E mais adiante, referindo-se às alterações vocais, sobretudo a rouquidão, como único sintoma do câncer de laringe, adverte:

[...] se você, telespectador: for homem com mais de quarenta anos, tem o hábito do cigarro e do álcool diariamente, em grandes quantidades; se você apresentar alguma alteração de voz, que não melhore em quinze dias, procure seu otorrinolaringologista (STEFFEN, 2009).

Dessa forma, a voz aparece sendo dita como capaz de revelar o nosso verdadeiro estado de saúde, nossa verdadeira condição de vida.

Além da mídia televisiva e ainda em torno de práticas do campo da saúde, fiz outras observações. Dei-me conta, por exemplo, de que algumas práticas terapêuticas, como a anamnese, estão fortemente vinculadas ao discurso da revelação da verdade por intermédio da voz.

Sobre a anamnese, é interessante observar que mesmo com o tão referido avanço tecnológico da medicina, possibilitando o uso de inúmeros exames para a feita do diagnóstico, a anamnese continua sendo um dos principais recursos para a diagnose. Em sistemas públicos de saúde, é dita como constante a queixa sobre o pouco tempo que se dá a ela nas consultas e atendimentos. Isso é visto como desmerecimento ao paciente e desrespeito às condições de trabalho do médico.

Algumas práticas terapêuticas que vão desde os depoimentos nas reuniões de associações como os Alcoólicos Anônimos²¹ – cujo programa de doze passos contém indicações como: “[...] 4º passo: fizemos um minucioso e destemido inventário moral de nós mesmos. 5º passo: admitimos perante Deus, perante nós mesmos e perante outro ser humano, a natureza exata de nossas falhas. [...]”

²¹ Grupo de pessoas que se autodenominam “uma irmandade de homens e mulheres que compartilham suas experiências, forças e esperanças, a fim de resolver seu problema comum e ajudar outros a se recuperarem do alcoolismo” (ALCOÓLICOS ANÔNIMOS, 2011).

(ALCOÓLICOS ANÔNIMOS, 2011) – até a expressão total do grito na Terapia do Grito Primal²², nos dizem que a voz revela a verdade do ser, e algo mais, que essa revelação pode curá-lo.

Essa relação entre cura e revelação da verdade pela voz torna ainda mais interligada a relação desse enunciado com aquele da saúde vocal; a voz não só precisa ter saúde para poder revelar como, revelando, pode conferir saúde.

Essa percepção para o enunciado da voz reveladora da verdade do ser fez com que me desse conta de uma importante implicação desse discurso da revelação da voz aliado ao discurso da saúde: a instauração de uma nova discursividade, a psicanálise, que surgiu a partir dessa noção de que falando, e fazendo falar o ser, ele se revelaria na sua verdade interior e essa revelação tornar-se-ia instrumento de sua própria cura.

Talvez não haja imagem mais associada à psicanálise e à psicoterapia que aquela em que o paciente, deitado no divã, revela-se ao terapeuta, através de sua voz e fala.

Essa relação entre a capacidade reveladora da voz e a saúde já havia sido percebida quando foi analisado o capítulo sobre a Terapia do Movimento da Voz, e suscitou algumas inquietações. Abro aqui um parêntese para tecer considerações a respeito da relação dos enunciados da revelação e da saúde vocal.

As implicações de cada um desses enunciados às vezes se complementam, e outras, se contradizem, mas sempre apresentam maneiras de como nos tornamos sujeitos de seus discursos.

No sentido de se complementarem, pude perceber que se digo que a voz revela profundas verdades do ser, e digo que isso é necessário na atuação teatral, posso estar dizendo, também, que se deve estar com a voz em perfeitas condições para que ela flua, e posso estar dizendo, ainda, que se deve estar em condições normais e perfeitas para que a voz revele essa condição.

De forma contraditória, pude perceber que se digo que a voz deve revelar a verdade de um indivíduo, e percebo sua voz como rouca, disfônica, e que por isso digo *anormal*, posso estar dizendo que a sua verdade é a anormalidade.

²² A Terapia do Grito Primal, ou Terapia do Grito, como é mais conhecida, foi criada por Arthur Janov e divulgada a partir de seu livro *The primal scream* (1970). Essa terapia parte da premissa de que a neurose é causada pela repressão da dor do trauma de infância, e que para curá-la é preciso trazer à consciência o incidente traumático e, através do grito, expressar totalmente a dor repressada (WIKIPÉDIA, 2010).

Em ambos os casos, poderemos ser sujeitos de um discurso da saúde e de um discurso da verdade, no qual está implicado ser sujeito do discurso da normalidade. Esses casos exemplificam algumas das formas de ser sujeito que esses enunciados possibilitam, e aos quais penso que se deve estar atento.

Nas práticas religiosas também se observa o enunciado da voz reveladora do ser, não apenas porque revelação pode implicar em um sentido religioso por sua relação com a *verdade divina*, mas porque nelas encontramos a prática da confissão, em que revelando seus pecados o fiel liberta-se deles.

Em *História da Sexualidade 1 – A vontade de saber* (2009), Foucault debruça-se sobre o tema da confissão como um dos dois procedimentos que, historicamente, foram utilizados para produzir a verdade do sexo. Foucault nos fala da sistemática e constante incitação à confissão como um procedimento dos mais importantes na estratégia de sujeição dos indivíduos através da proliferação dos discursos sobre o sexo. Ele nos diz que

[...] a confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passado e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros (FOUCAULT, 2009, p. 67-68).

A análise de Foucault nos mostra que a confissão foi se desvinculando, a partir do sec. XVI, de seu caráter penitente e religioso, e difundiu-se na pedagogia, na medicina e psiquiatria, e ainda no campo jurídico.

Nas práticas jurídicas, encontramos procedimentos que decorrem da crença no discurso da voz como reveladora da verdade. Além da confissão de culpa e dos depoimentos que se faz de viva voz, e que são recolhidos pelo escrivão, existe o procedimento da delação premiada, ação em que um criminoso, suposto ou de fato, delata o crime de outro, em troca de um abrandamento em seu julgamento ou em sua sentença. Destaco que apesar de qualquer depoimento, confissão ou delação poder ser feito por escrito, utiliza-se prioritariamente a forma oral, percebida como doadora de maior veracidade.

Não estou dizendo que os profissionais do sistema judiciário e policial acreditem ou não no delator. Nem questiono, aqui, o quanto a premiação pode induzir à prática da delação. O que trago para ser observado, é a aceitação social de que a um criminoso julgado e condenado, se dê o papel de revelador da verdade, como se ao escutá-lo, pudéssemos perceber, em sua voz e fala, a ausência ou presença da verdade e, assim, de sua sinceridade e verdade.

Foi nesse ponto da análise, em que vi o enunciado presente nas práticas discursivas do campo jurídico, que observei também o que se diz sobre alguns requisitos para ser um bom advogado: capacidade de argumentar e persuadir através da voz e fala (LIMA, 2010; LIMA JÚNIOR, 2011), e capacidade de transparecer confiança e credibilidade (CENTRAL JURÍDICA, 2011).

Segundo Ari Lima (2010), a persuasão é de capital importância no setor jurídico, devendo ser tema de estudo daqueles que pretendem ser advogados de sucesso. É interessante observar que esse autor não iguala as capacidades de convencer e de persuadir, pois para ele, convencer é vencer pelos argumentos, e na persuasão “a pessoa persuadida age de acordo com a vontade do persuasor, mesmo que seu intelecto não esteja convencido da verdade [...]” (LIMA, 2010, p. 1).

Marlene Fortuna (2000) nos diz, ao estudar Aristóteles, que na persuasão estão implicadas a retórica, capacidade para bem argumentar ou “a arte de descobrir o que há de persuasivo em cada assunto” (ARISTÓTELES apud LIMA, 2010, p. 1), e a eloquência, capacidade de falar bem o que se argumenta. Percebo, nessa consideração, que o *argumentar* se liga aos significados da voz e fala, aquilo que pode ser interpretado, e a *eloquência*, às impressões que a performance vocal pode causar. Na eloquência implicada na capacidade de persuasão, podemos encontrar paralelos entre a *performance* do ator e a do advogado.

Quando se diz que o ator precisa convencer o espectador, não se trata de convencê-lo de que sua personagem está *certa*, de que a fala da personagem condiz com *a verdade*; não se trata de convencer o espectador dos argumentos da personagem. Trata-se, sim, de fazer o espectador acreditar na verdade da eloquência, na verdade da *performance* da atuação.

Essa necessidade do ator de realizar uma *performance* crível, como parte de sua relação com o espectador, é abordada por Icle (2006) no capítulo em que propõe configurar o *sujeito extracotidiano* que é o ator, como *sujeito de si*, uma vez que a atuação pode exigir do ator que, mesmo num estado diferenciado do

cotidiano, apresente um comportamento pelo qual possa revelar sua humanidade, sua paridade com o espectador, e na construção e realização desse comportamento está implicada a apropriação, pelo ator, dos elementos que constituem sua organicidade. A apropriação de si trará como efeito a credibilidade para a *performance*, ainda que as ações componham uma ficção. Assim, Icle nos diz que

[...] um sujeito de si é sempre um sujeito no qual o observador acreditará e o fará em função de um comportamento que é orgânico e, portanto, pertencente ao organismo, ou seja, pertencente a si mesmo – construído pelo indivíduo e por ele realizado na apropriação de elementos que não estão fora de si, [...] fazendo da ação extracotidiana sempre uma ação sobre si mesmo (ICLE, 2006, p. 31).

Se voltarmos a pensar no campo jurídico, podemos pensar que entre o advogado e aqueles que o veem e escutam como, por exemplo, o corpo de jurados, não há um acordo tácito sobre as possibilidades de ficção na performance do advogado. Acordo visto como imprescindível entre ator e espectador para que o teatro aconteça. Espera-se do advogado verdade na eloquência e na argumentação; espera-se que seu falar revele, verdadeiramente, a verdade do argumento.

Então, nos resta um mal-estar quanto à capacidade da voz em dizer a verdade. Se um advogado ou um ator podem manipular sua *performance* de modo a darem *impressão* de verdade à sua voz, se existem diversos cursos sobre oratória e dicção que ensinam a persuadir os ouvintes pela voz usada no falar, é porque a verdade que a voz revela pode ser construída.

Ao se falar em capacidade de persuasão, se está dizendo que a verdade revelada pela voz não é essência do ser, é construção. Podemos, então, considerar a verdade como uma construção, como algo que nasce, cresce e morre, e que, portanto, tem uma história, como nos disse Foucault (VEYNE, 2004). E isso não é apenas pela possibilidade de advogados nos persuadirem a acreditar em mentiras, mas também porque os atores podem modelar e construir verdades artísticas, que não são menos verdadeiras que as outras. Além disso, ao construir suas verdades artísticas, o ator constrói sua verdade profissional e pessoal.

Se não podemos construir a verdade revelada pela nossa voz, como seria possível nos constituirmos como atrizes e atores?

5.5 UMA VERDADE DESEJADA

Ter começado o percurso desta dissertação e sua aventura falando da necessidade de superar um posicionamento proclamador da verdade, que não é simplesmente o de falar uma verdade, mas de tentar fazer com que outros também a aceitem e propaguem; ter encontrado, nos referências teórico-práticos dos quais me utilizei, escritos que também falavam da verdade de maneiras variadas, mas sempre numa busca de seus autores por modos de relacionar-se com ela; e ter encontrado nesta pesquisa, que se debruçou sobre e tentou analisar o que está sendo dito aos atores sobre sua voz, um enunciado que fala da capacidade da voz em revelar a verdade do ser, me fez pensar sobre a necessidade da verdade em vários âmbitos e níveis.

Percebi que nesses livros em que pude analisar o que se diz sobre a voz, nos quais encontrei muitas vezes a voz sendo dita como reveladora da verdade do ser, está sendo escrito também uma grande necessidade de o ator dizer a sua verdade, de dizer verdadeiramente. Não só com as palavras, mas com elas também, e com seu corpo, com suas entranhas, sua alma, seu coração e mente, com todo o seu ser. Percebo essa necessidade presente nos escritos, os mais diversos, e em concepções tão diferentes que, por vezes, se contradizem e divergem.

Reconheço nessa necessidade percebida minha própria necessidade artística, que se amalgama à minha necessidade pessoal, e que impulsionou esta dissertação. A realização da pesquisa que se materializou nestas páginas, se configurou como uma experiência em que estive envolvida com tudo o que me constitui. Neste trabalho, se fez presente uma autoria que é, ao mesmo tempo, intelectual, artística e pessoal.

A necessidade de defrontar-me com a verdade e com os possíveis modos de abordá-la foi percebida na maneira com que busquei fazer a análise. Efetuando-a num processo de constante re-aproximação e re-afastamento, no intuito de refazê-la, e ao *re-constituí-la*, *re-constituir-me*. Movimento incessante, que se detém apenas para atender à outra necessidade, de tornar público o que se está dizendo.

Nesse sentido, é preciso que eu diga, para continuar nesse propósito de permanente re-feitura do pensamento, que duas presenças se fizeram dispositivos de atenção para com a verdade do meu falar.

Uma, é a ausência presente dos que agora me leem, e para quem eu escrevi.

Escrita que se deu sob o olhar, desejado e imaginado, do outro; em que pensamentos como *vou escrever de outra forma para ficar mais claro, ou, será que é isso mesmo que estou querendo dizer?*, evidenciaram a presença desse outro, como potência e como devir, e transformaram esse outro em dispositivo para falar verdadeiramente. Falo sobre a presença do *outro* durante a feitura do escrito, porque ela se dá como a minha própria, apenas em lugar e tempo distintos.

A outra presença que se fez dispositivo em favor de um falar verdadeiro foi a minha própria, porque esse verdadeiro de que falo, não é o da verdade *do que* falo, e o dispositivo não foi acionado para garantir que o que foi dito seja tomado como verdade e aceito como tal. O verdadeiro de que falo é o do dizer e ser, para o outro, mas também para mim mesma. Para que eu possa me constituir e perceber naquilo que faço, dizendo e escrevendo, e reconhecer-me.

Reconheço a sincronia entre essa necessidade pessoal para com o dizer e ser verdadeiro e uma necessidade semelhante em outros indivíduos, que também se fazem pertencer ao universo – que melhor seria dizer, diverso – do teatro. Percebo esses indivíduos como sujeitos de um discurso que fala dessa necessidade de ser verdadeiro ao atuar artística, pessoal e socialmente. Percebo a presença desse discurso e seus sujeitos nos processos artísticos e pedagógicos com os quais já me envolvi ou estive bem próxima, e os percebo, também, como presença longínqua no espaço-tempo geográfico; presença que não se desfez pela distância, mas que se refez pela aceitação e propagação do discurso da verdade no teatro.

Reconheço, nessa necessidade pessoal para com o dizer e ser verdadeiro, o discurso da necessidade da verdade percebido em Stanislavski, Grotowski e Barba. Reconheço, nessa necessidade, a herança teatral sobre a verdade. Herança da qual falei e que, através desta pesquisa, reconheci-me como herdeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença de uma necessidade de falar verdadeiramente não foi a única semelhança percebida entre o fazer teatral e a pesquisa aqui exposta. Falo mais precisamente das semelhanças entre os processos de criação que vivenciei no teatro e o processo de criação desta dissertação. Sim, encarei a realização desta pesquisa e seu escrito como um processo de criação, uma possibilidade de constituir algo diferente a partir de materiais já conhecidos e disponíveis, entendendo que do nada, nada se cria; e tanto para criar artisticamente quanto para elaborar esta dissertação, me utilizei de procedimentos que já conhecia, mas de uma forma diferente.

Foi diferente, neste escrito, o posicionamento frente à verdade, por exemplo. E se pude abordar o escrito da pesquisa como uma criação, como algo que em geral aplicamos o termo ficção, foi justamente para encarar as possíveis verdades ditas por mim aqui, não como verdades existentes *a priori*, as quais só me restaria o trabalho de procurar e evidenciar, mas como possibilidades do meu pensar e falar. Pensar e falar, que não são maneiras quaisquer de elaborar a ficção, mas aquilo que foi possível nos atravessamentos entre os diversos saberes e poderes que me constituem.

Assim, estabelecer uma equivalência entre o fazer artístico e a pesquisa foi uma estratégia para poder pensar e dizer de forma diferente, para atender a uma necessidade de mudança e de maior liberdade. Encarar o processo criativo, que comumente ligamos às artes, como um modo de engendrar um sentido ao que se faz, à pesquisa acadêmica inclusive. Um sentido particular, que talvez possa ser compartilhado, e que nos auxilia a não seguir simplesmente o fluxo do já feito e já vivido, ou o fluxo do *fazer assim porque é assim que se costuma fazer*.

Além de uma necessidade de falar verdadeiramente e de fazer sentido, outra semelhança percebida foi justamente o processo de ida e vinda da análise, a sua constante retomada e re-feitura, da qual falei ainda há pouco. Não reescrevi somente o primeiro capítulo, como me havia proposto no início desta dissertação. A dissertação como um todo foi reescrita diversas vezes na perspectiva de manter a

pertinência, vitalidade e visão crítica da análise. Inclusive, o primeiro capítulo escrito desdobrou-se nos dois primeiros que se pode ler agora.

Isso é semelhante ao processo de criação artística que desenvolvi no teatro, em que as cenas podem sempre ser retrabalhadas a partir de novas ações e ideias, ou pelos imprevistos que aparecem, ou pelas contingências das cenas que são criadas posteriormente.

O movimento da minha motivação, dentro de um processo de criação artística no teatro, na música ou na dança, nunca foi linear. Depois da excitação inicial diante das novas possibilidades e desafios, acontece um momento de dificuldade de manter a disciplina, de manter a dedicação e intensidade que o processo exige. Momento em que tudo o mais que não seja o trabalho na criação artística, clama: vida! E convoca para si o meu tempo e energia. Momento em que o trabalho parece ser o oposto da vida, parece ser o processo de esfriamento e paralisia da morte.

A insistência na disciplina – é só para isso que ela está aí – possibilita que o processo se revitalize, que a motivação se refaça e a excitação inicial retorne. Então, vivo o momento do mergulho, em que o trabalho da criação toma conta de mim. E tudo o mais que antes me chamava à vida, aparece como a sua ausência, como possibilidade incômoda de me tirar dessa vida pulsante em que o trabalho criativo se transformou.

Movimento e ciclo da pulsação dentro da criação artística, que me lembra uma frase de uma música de Gilberto Gil: “tem que morrer pra germinar...”.

A feitura da dissertação teve o mesmo tipo de movimento, o que representou um sentido de vida e um risco de morte para ela, pois esse movimento não tem garantias na sua realização; a qualquer tempo pode se estancar, e a criação não acontecer.

Mas se o processo de criação artística e o processo de criação da pesquisa têm semelhanças no meu fazer, também têm diferenças. O lapso de tempo e espaço entre as escolhas do quê e como se escreve, e as escolhas do quê e como se lê diferenciam a escrita do fazer teatral. O encontro na escrita e leitura é virtual, no teatro é condição material de existência. Tive e tenho vontade de burlar isso na escrita, mas não sei como, nem sei se é possível.

A performance do ator se dá ao mesmo tempo e espaço que a performance do espectador; e se hoje outros estão lendo esta dissertação, é porque minha performance de escritora já se encerrou, morreu; o que nasce agora do escrito é a

performance da leitura, o que renasce é o escrito. Quando o escritor renasce de seu escrito, o faz na ausência do leitor. Os processos de escrita e leitura se configuram na solidão. O *outro* é efeito de presença *durante* a escrita, mas e depois?

Quando puder experimentar as possibilidades do depois desta dissertação, já não poderei falar através dela.

Essa diferença entre os dois processos criativos se configurou, para mim, como fratura. O lapso foi doloroso. Foi sentido como ausência de troca, difícil de aceitar. Talvez porque, para alguns de nós, atores, vivenciar a morte no processo artístico é suportável, porque vivenciamos também o renascimento, e o vivenciamos com o outro.

Essa diferença entre os processos de criação artística e a escrita me fez sentir a necessidade desse encontro, que agora está suspenso. Como se o silêncio da voz precisasse ser rompido – o da minha e o da voz do outro. Silêncio que sempre me foi tão caro e necessário. E que agora percebo como refluxo na maré das energias e motivações artísticas. Um refluxo produtivo, que possibilita o fluxo. Um vazio que possibilita o preenchimento.

Permitam-me aqui citar Fernando Aleixo, falando dos seus procedimentos criativos:

[...] ouvir o silêncio é mergulhar nas sensações do corpo e ir ao encontro da fábula que circula nos órgãos buscando os movimentos para habitar o espaço e, por meio deste, outros corpos. É ouvir o eco do desejo. A vontade transbordante da intercorporeidade (ALEIXO, 2007, p. 61).

Esse silêncio é uma das ausências incômodas desta dissertação. Falei da voz, e calei sobre o silêncio; e, de certo modo, calei sobre a escuta. Talvez por imensa necessidade de falar, talvez porque sempre haverá fraturas, fendas, lacunas nas criações. De qualquer forma, é algo que aqui não dei conta e que, sem desmerecer o que foi produzido, se torna motivação e possibilidade para o futuro. Talvez em outra pesquisa, que gostaria que pudesse ser em outra materialidade. Talvez trocar a pesquisa nos livros pela pesquisa na poética do ator.

Esse desejo talvez venha da experiência de outra diferença entre os dois tipos de criação que percebi. A diferença no engajamento energético e dinâmico do corpo. Se por um lado, não posso dizer que no ato de escrever não existiu um estado de presença, um engajamento particular das energias e movimentos

corporais, pude, no entanto, perceber que esse engajamento é muito diferente daquele que posso efetuar na performance cênica.

No estado de presença que posso efetuar nas performances artísticas do encontro, do teatro, da dança ou do canto, as energias corporais se engajam em grande esforço, pontuadas por momentos de relativo menor esforço. Os movimentos ora dão vazão, ora contêm as energias, realizando uma variada dança de possibilidades. O resultado é cansaço e renovação. E depois, às vezes, uma *dor boa sobrevém*, porque me fez sentir viva.

Na configuração corporal que utilizei para escrever – não consegui outra – os movimentos corporais se reduziram, se limitaram àquilo que pode se dar quando escrevemos sentados diante de um computador. Houve momentos de excitação e grande fluxo de energia corporal, pouco canalizados no corpo, e num nível bem mais baixo que no caso das performances cênicas. O resultado é a sensação de energia estagnada, da pressão por um anestesiar do corpo. E depois, uma *dor ruim aparece*, porque remete à cristalização.

Essa diferença também foi percebida como fratura, pois o saber teatral que me constituiu, me fez aprender a pensar em ação, a colocar todo o meu ser nas ações e pensamentos, e realizá-los simultaneamente. Na escrita que pude realizar, as possibilidades da ação eram restritas e pouco mutáveis entre si; qualquer tentativa do contrário se mostrou contraproducente.

Será que, algum dia, poderemos escrever em situação diferente? Será que as novas interfaces interativas dos computadores chegarão às produções de texto? Será possível, por exemplo, escrever falando o texto, dando os comandos de formatação do documento ao acesso ao sistema através dos gestos, como se faz nos jogos virtuais? Quem sabe, 'escrever' dançando ou caminhando? Seria ótimo para mim. Sentir-me-ia melhor e mais viva, além do que, penso melhor em movimento. Não sei se escreveria melhor - são só conjecturas -, mas escreveria diferente. E, além disso, minha coluna vertebral e meus míopes olhos ficariam gratos.

Algumas dificuldades não se relacionaram aos possíveis engajamentos na escrita. Houve, por exemplo, uma dificuldade de explicitar os referenciais teóricos, não por não tê-los ou não reconhecer as fontes em que bebi (ainda que não possa dizer que sei quais são todos os discursos que me constituíram e me constituem, reconheço algumas paternidades na minha voz). Mas porque esses referenciais

estão incorporados, realmente me constituem. As tentativas de tornar explícitos os referenciais não aconteceram para provar a sua existência, como bem se pode esperar de um mestrando, mas foram para que, consciente de sua presença, eu pudesse tentar estranhá-los; olhá-los com certa desconfiança e, sobretudo, desdobrá-los com curiosidade e vontade de recriá-los na minha existência.

Outra dificuldade, mas dessa vez com as citações dos livros analisados, foi decidir nominar ou não cada um dos autores de cada capítulo dos livros organizados por Jane Celeste Guberfain. Não como uma necessidade ou obrigação de dizer quem disse isso ou aquilo e quando, uma vez que a nomeação dos autores não interfere na validade de se deixar visível a presença dos enunciados nas práticas discursivas da pedagogia vocal do ator. A opção de nominar cada um a cada momento não foi feita, tampouco, para me isentar do que estava sendo dito, já que nos limites da criação da dissertação, posso escolher o que cito ou não e, de certa forma, nos tornamos, eu e eles, co-autores.

Utilizei essa possibilidade como um recurso de linguagem, de escritura, como quem usa os recursos da linguagem teatral, pois mesmo sabendo pouco, tento usar dignamente o pouco que sei. O recurso de nominar os autores a cada citação dos livros *Voz em Cena* foi usado para deixar mais visível (não sei se consegui) que, apesar de serem tantos os autores, às vezes as falas podem ser de qualquer um deles, pela presença recorrente de um enunciado. Um enunciado. Diferentes formas de enunciar no mesmo autor. Uma única enunciação em vários deles.

Falar em autoria me remete à necessidade de reconhecer que, de certa forma, como atriz e como professora ligada à prática pedagógica vocal dos atores, sou herdeira das práticas discursivas dos autores que cito e dos autores dos quais aqueles que cito são herdeiros. Assim como, nos diz Barba, sermos herdeiros de Stanislavski e tantos outros.

Dizer que se aceita essas heranças, pode ser dizer que as seguimos fielmente, sem questionamentos, como se fossem verdades absolutas sobre como devemos trabalhar nossa voz no teatro. Mas também pode ser dizer – e esse é o meu caso – que reconhecemos os esforços, os empenhos e as batalhas na afirmação de um saber teatral que contenha os saberes vocais do ator. Dizer que reconhecemos a herança de suas práticas discursivas que se forjaram em ações dentro do campo do fazer teatral. Dizer que reconhecemos essas heranças como possibilidades da verdade construídas pelos sujeitos desse campo e, por isso,

aceitamos essa herança, não para simplesmente propagá-la, mas para reconhecer que ela é válida para que nos debruçemos sobre ela e a desdobremos em questionamentos e visibilidades que possam fazer com que, mantendo-se em movimento dentro dos discursos, permaneçam vivas e possam avançar. Avançar possibilitando respostas ao fazer e pensar a voz dos atores no teatro que queremos e podemos fazer hoje.

Em que medida eu aceito suas heranças ou as vejo como válidas? Isso importa pouco. Porque reconheço que se os autores que trouxe para esta dissertação fossem outros, ela também seria outra. Assim, reconheço sua herança também, por vê-los refletidos, de uma maneira ou outra, nesta dissertação; como parte da autoria e como parte da matéria prima que utilizei na sua criação, tateando-a, manuseando-a e transformando-a para criar meu próprio discurso.

É como homenagem que faço aqui o reconhecimento dessa herança e dos que a deixaram. Como homenagem e como agradecimento.

REFERÊNCIAS

ALCOÓLICOS ANÔNIMOS. **O que A. A. faz?** 2011. Disponível em: <<http://www.alcoolicosanonimos.org.br/modules.php?name=Conteudo&pid=4>>. Acesso em: 05 jan. 2011.

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz:** estudo da vocalidade poética. Campinas: UNICAMP, 2004. 83p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2004.

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz:** voz do ator. Campinas: Editora Komedi, 2007.

ANDRADE, Decápolis de. **VOZ. TVE Repórter.** Porto Alegre: TVE – Fundação Cultural Piratini, 2009. Programa de TV.

ÁVILA, Silvana Baggio. **A organicidade da palavra no processo criativo do ator.** Porto Alegre: PPGAC-UFRGS, 2010. 102f. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes.** Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo – Campinas: HUCITEC; Editora da Unicamp, 1991.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola; TAVIANI, Ferdinando; et alii. **A tradição da ISTA.** Por ocasião da 8ª sessão da ISTA. Tradução de Patrícia Alves Braga e Cláudia Tatinge. Londrina: FILO; UEL, 1994.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória; LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal.** Rio de Janeiro: Forense universitária, 1974.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória. Prefácio. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena.** V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004.

BORGES, Cecília de Almeida. **Dando corpo à palavra:** um exercício cênico sobre a voz. Campinas: UNICAMP, 2004, 98p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2004.

BRASIL. **Projeto de Lei 2654/2003**, 02 de dezembro de 2003. Estabelece o direito da criança e do adolescente a não serem submetidos a qualquer forma de punição corporal. Disponível em: <<http://www.fis.rf.gov.br/legislacao/leidapalmada.p>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

BRITO, Marly Santoro de. A aplicação do Método Espaço Direcional Beuttenmüller no trabalho com atores. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004, p. 29-43.

BUENO, Francisco da Silveira. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 6 ed. São Paulo: Editora Lisa, 1992.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte do ator**: da técnica à representação. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

CABRAL, Aline Rodrigues. A fonoaudiologia na dublagem. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, 107-121.

CARVALHO FILHO, Moacir Ferraz de. **A voz parte do corpo**. Campinas: UNICAMP, 2002. 120p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2002.

CENTRAL jurídica. **Manual do advogado de sucesso**. 2011. Disponível em: <http://centraljuridica.com/especial/4/caracteristicas_do_profissional_de_sucesso.html>. Acesso em: 06 jan. 2011.

CRAIG, Edward Gordon. **El arte del teatro**. Traduzido do inglês por Margherita Pavia. México: Grupo Editorial Gaceta, 1987.

FACULDADES SENAC. **Programa do curso de extensão**: Dicção, Desinibição e Oratória da Faculdade de Administração do Serviço Nacional do Comércio –RS. 2010. Disponível em: <<http://portal.senac.com.br/site/cursosDetalhe.asp/idCurso=12917>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 1. ed. 2 imp. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

FICHE, Natália Ribeiro. Movimento da voz. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004, p. 45-59.

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

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 2**: o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Ditos e Escritos V. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 264-287.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. **Ética, sexualidade e política**. Ditos e Escritos V. Tradução de Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, p. 288-293.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 3**: o cuidado de si. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. 9. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade 1**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FREITAS, Maria Édila Abreu et al. **A Qualidade de Vida no trabalho**: perspectivas além da ginástica laboral no HC/UFMG. 2005. Trabalho apresentado no 8º Encontro de extensão da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

FUNDAÇÃO Universidade Regional de Blumenau – FURB. **Grade Curricular do Curso de Artes 2005.1.133-3**. 2005. Disponível em: <http://www.furb.br/novo/arquivos/editor/files/Artes%20-%20Teatro%202005_1_133-3%20Segunda%20Versao.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2010.

GONÇALVES, Rose. Dinamismo da voz. GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004, p. 61-69.

GONZAGUINHA. Sangrando. Intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA. **De volta ao começo**. [S.I.]: EMI/Odeon, p1980. 1 CD. Faixa 8.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. **O teatro Laboratório de Jerzi Grotowski 1959-1969**: textos e materiais de Jerzi Grotowski e Ludvik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva; SESC. Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004.

GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005.

GUBERFAIN, Jane Celeste; BITTENCOURT, Elid Silva; FICHE, Natália Ribeiro. Aquecimento corporal-vocal do ator. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p.3-16.

GULLAR, Ferreira. **Poema Sujo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

KEISERMAN, Nara. Voz e movimento no corpo do ator: depoimento. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena.** V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p.17-22.

KROPF, Maria Helena. A fonoaudiologia, o ator e as artes cênicas. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena.** V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004, p. 21-28.

LACERDA, Elizabete. VOZ. **TVE Repórter.** Porto Alegre: TVE – Fundação Cultural Piratini, 2009. Programa de TV.

LEAL DE OLIVEIRA, Valéria. Os atores e suas necessidades vocais especiais em cena. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena.** V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p. 55-67.

LEHMANN, Hans-Thyes. **Teatro pós dramático e teatro político.** 2003. Depoimento apresentado no Seminário Internacional do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Tradução de Rachel Imanishi. São Paulo: ECA/USP, 2003, 11f. (texto digitado)

LIMA, Ari. **A importância da persuasão na advocacia.** 2010. Disponível em: <http://www.portaldomarketing.com.br/Artigos1/importancia_da_persuasao_na_advocacia.htm>. Acesso em: 06 jan. 2011.

LIMA JÚNIOR, José Arimatéia de. **Sete competências essenciais para o sucesso na advocacia.** 2011. Disponível em: <http://www.uj.com.br/publicacoes/doutrinas/5913/7_Competencias_Essenciais_para_o_Sucesso_na_Advocacia>. Acesso em: 05 jan. 2011.

LUPTON, Deborah. Corpos, prazeres e práticas do eu. **Educação & Realidade,** Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 49-58, jul./dez. 2000.

MAIA, Luciano. Apresentação. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena.** V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005.

MARCON, Leocliedes. **Programa do Curso de oratória para candidatos políticos.** 2008. Disponível em: <http://WWW.leocliedesmarcon.com.br/curso_orator_candits_politcs.htm>. Acesso em: 18 nov. 2010.

MARTINS, Janaína Träsel. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena.** V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p. 33-53.

MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator**, Salvador: UFBA, 2008. 196p. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

MENDES, Leila. O ator como um contador de histórias na televisão. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p. 25-31.

MENEZES, Neliana S. Antunes; MACHADO, Denise Selbach. (orgs.) **Orientações para elaboração de trabalhos acadêmicos**: dissertações, teses, TCC de pedagogia, TCC de especialização. Porto Alegre: UFRGS/FACED/BSE, 2008, 24f. (texto digitado)

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 1. Rio de Janeiro: REVINTER, 2004, p. 1-19.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Um estudo experimental da fala espontânea: pausas e fatos da entonação normalmente encontrados nos falares cotidiano e teatral. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p. 69-83.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de; GUBERFAIN, Jane Celeste. Voz em cena: a oralidade do ator contemporâneo. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p. 137-148.

PEREIRA, Flávio. **Oratória e voz**. 2010. Disponível em: <<http://www.blogflaviopereira.com.br/oratória-e-comunicacao/oratória-voz/>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

PIRES, Ridan e GUBERFAIN, Jane Celeste. Personalidade vocal. In: GUBERFAIN, Jane Celeste. (Org.). **Voz em cena**. V. 2. Rio de Janeiro: REVINTER, 2005, p. 93-105.

POL-DROIT, Roger; FOUCAULT, Michel. "Eu sou um pirotécnico". In: POL-DROIT, Roger. **Michel Foucault. Entrevistas**. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006, p. 67-100.

PORTOCARRERO, Vera. Instituição escolar e normalização em Foucault e Canguilhem. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n. 1, p. 169-185, jan./jun. 2004.

SANT'ANNA, Denise Barnuzzi de. Descobrir o corpo: uma história sem fim. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 49-58, jul./dez. 2000.

SCLIAR, Moacyr. História do conceito de saúde. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, p. 29-41, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/physis/v17n1/v17n1a03.pdf>>.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

STANISLAVSKI, Constantin. **Ética y disciplina/Método de acciones físicas: propedéutica del actor**. Traduzido do russo por Margherita Pavia e Ricardo Rodríguez. México: Escenologia, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. **El trabajo del actor sobre sí mismo**. El trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Traduzido do russo por Solomón Merecer. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1997.

STEFFEN, Nédio. VOZ. **TVE Repórter**. Porto Alegre: TVE – Fundação Cultural Piratini, 2009. Programa de TV.

STEIN, Moira Albornoz. **Corpo e palavra: organicidade e ritualização da fala em práticas formativas do ator contemporâneo**, Florianópolis: UDESC, 2006. 149p. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Artes, Universidade Estadual de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

UBERTI, Luciane. **Escola cidadã: dos perigos de sujeição à verdade**. Porto Alegre: PPGEDU-UFRGS, 2007. 210f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

UNIVERSIDADE de São Paulo – USP. **Grade curricular do Curso de Artes Cênicas** - Bacharelado – habilitação em Interpretação Teatral. 2010a. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/graduacao/cursos>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

UNIVERSIDADE de São Paulo – USP. **Descrição das disciplinas do Curso de Artes Cênicas** – Bacharelado – habilitação em Interpretação Teatral. 2010b. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/cac/disciplinas>>. Acesso em: 23 nov. 2010.

UNIVERSIDADE do Estado de Santa Catarina – UDESC. **Grade curricular e ementas das disciplinas do Curso de Teatro** (Bacharelado e Licenciatura). 2010. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/Graduacao/Cursos/Artes_Cenicas.php?dir1=Gradua %E7%E3o&dir2=Cursos&index=Artes%20C%EAnicas](http://www.ceart.udesc.br/Graduacao/Cursos/Artes_Cenicas.php?dir1=Gradua%20%E3o&dir2=Cursos&index=Artes%20C%C3%AAnicas)>. Acesso em: 23 nov. 2010.

UNIVERSIDADE Estadual de Londrina – UEL. **Organização curricular do Curso de Artes Cênicas 2010**. 2010a. Disponível em: <http://www.uel.br/prograd/catalogo-cursos/catalogo_2010/organizacao_curricular/artes_cenicas.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2010.

UNIVERSIDADE Estadual de Londrina – UEL. **Ementas do Curso de Artes Cênicas** – habilitação em interpretação Teatral. 2010b. Disponível em: <http://www.uel.br/prograd/catalogo-cursos/catalogo_2010/ementas/artes_cenicas.pdf>. Acesso em: 23 nov. 2010.

UNIVERSIDADE Federal de Alagoas – UFAL. **Projeto pedagógico do curso de artes cênicas**: licenciatura em teatro. 2006. Disponível em: <<http://www.ufal.edu.br/ufal/ensino/graduacao/cursos/campus-maceio/ppc-teatro-licenciatura.pdf/view>>. Acesso em: 23 nov. 2010

UNIVERSIDADE Federal do Ceará – UFC. **Curso de artes cênicas – Teatro**: Licenciatura em teatro. 2009. Disponível em: <http://www.prograd.ufc.br/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=154&tmpl=component&format=raw&Itemid=82>. Acesso em: 23 nov. 2010.

VELOSO, Caetano. *Minha voz, minha vida*. Intérprete: Caetano Veloso. In: VELOSO, Caetano. **Livro**. Rio de Janeiro: Polygram, 1997. 1 CD. Faixa 11.

VEYNE, Paul. Un arqueólogo escéptico. In: ERIBON, Didier (org). **El infrecuente Michel Foucault**. Renovación del pensamiento crítico. Traduzido para o espanhol por Graciela Graham e Marta Dubini. Buenos Aires: Letra Viva, 2004, p. 23-87.

VIALE, Cristina Sisca de (org.). **Antonio Machado, poesia y prosa**. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1992.

VINE, Tereza Margarida. **Dança vocal**: a voz do movimento, o movimento da voz. Campinas: UNICAMP, 2005. 148p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

WIKIPÉDIA Enciclopédia eletrônica. **Primal Therapy**. 2011. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Primal_therapy>. Acesso em: 06 jan. 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa P. Ferreira e Suely Fenerich. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2007.