



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

ELAINE CARDIM DE LIMA

**A SINGULARIDADE VOCAL NA COMPOSIÇÃO DA ATRIZ:
NOTAÇÕES SOBRE UM PERCURSO**

Salvador
2011

ELAINE CARDIM DE LIMA

**A SINGULARIDADE VOCAL NA COMPOSIÇÃO DA ATRIZ:
NOTAÇÕES SOBRE UM PERCURSO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientação: Prof.^a Dr.^a Hebe Alves da Silva

Salvador
2011

Escola de Teatro - UFBA

Lima, Elaine Cardim de.

A singularidade vocal na composição da atriz: notações sobre um percurso / Elaine Cardim de Lima. - 2011.
90 f.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Hebe Alves da Silva.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação, 2011.

Artes cênicas. 2. Ator. 3. Performance (Arte) – Atores e atrizes de teatro. 4. Desempenho (Arte). 5. Voz. II. Título.

CDD 792

ATA DA DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE
MESTRADO DA ALUNA ELAINE CARDIM DE
LIMA NO PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO
EM ARTES CÊNICAS - MESTRADO e
DOUTORADO - DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA
BAHIA

Aos cinco dias do mês de novembro de 2011, a partir das 14:00, reuniu-se no Teatro Martim Gonçalves, Escola de Teatro da UFBA, a Comissão Examinadora, composta pelos professores doutores, Denise Coutinho (PPGAC/UFBA), Antonio Luiz Dias Januzelli (USP) e Hebe Alves da Silva (Orientadora e presidente da sessão), para julgar o trabalho intitulado "A SINGULARIDADE VOCAL NA COMPOSIÇÃO DA ATRIZ: NOTAÇÕES SOBRE UM PERCURSO". Após argüição e discussão, a banca avaliou o referido trabalho, chegando à conclusão de que este é considerado APROVADO. Nada mais havendo a ser tratado, foi encerrada a reunião da qual lavrei a presente Ata, que, após lida e achada conforme, foi assinada pelos presentes e encerrada por mim.

Salvador, 5 de novembro de 2011

Pedro Aragão

Denise Coutinho

Antonio Luiz Dias Januzelli

Hebe Alves da Silva

Denise Coutinho

Fernando Pitômi

Rafael Roman
Maíra V. de Jesus

Fernando Pitômi

Laura Sarpa

Fernando Pitômi

Rafael de Souza

Maíra V. de Jesus

Fernanda Beltrão

Fernanda Beltrão

Hebe Alves da Silva

Santiago Hornos

Fernanda Beltrão

Pedro Aragão

Costumeiro

Maíra V. de Jesus

Aos meus pais, que me ensinaram sobre amor.

Às minhas avós, que ensinaram aos meus pais.

Aos meus avôs, que não conheci.

Aos meus irmãos, meus eternos companheiros.

AGRADECIMENTOS

Aos professores e colegas do Mestrado, pela troca de ideias e pelo estímulo.

A Denise Coutinho, pela generosidade e provocação afetuosa.

A Antônio Januzelli, pelo aceite do convite e por suas palavras.

A Daniela Guimarães e Felícia de Castro, porque tê-las foi mais divertido.

A Rino Carvalho pela confiança e sensibilidade na construção do nosso encontro artístico.

A Tatiana de Lima, pelas traduções, vinhos e papos.

A Viviane Jacó, pelo apoio e admiração compartilhados.

A Meran Vargens e Harildo Deda, por completarem o meu Triângulo de Ceres.

A Hebe Alves, porque será eterno.

Aos meus amigos, que partem e permanecem.

*Debaixo d'água tudo era mais bonito
mais azul, mais colorido
só faltava respirar*

Mas tinha que respirar

*Debaixo d'água se formando como um feto
sereno, confortável, amado, completo
sem chão, sem teto, sem contato com o ar*

Mas tinha que respirar

*Todo dia.
Todo dia, todo dia.
Todo dia.
Todo dia, todo dia.
Todo dia.*

*Debaixo d'água por encanto, sem sorriso e sem pranto
sem lamento e sem saber o quanto
esse momento poderia durar*

Mas tinha que respirar

*Debaixo d'água ficaria para sempre, ficaria contente
longe de toda gente para sempre
no fundo do mar*

Mas tinha que respirar

*Todo dia.
Todo dia, todo dia.
todo dia.
Todo dia, todo dia.
Todo dia.*

*Debaixo d'água protegido, salvo, fora de perigo
aliviado, sem perdão e sem pecado
sem fome, sem frio, sem medo, sem vontade de voltar*

Mas tinha que respirar

*Debaixo d'água tudo era mais bonito
mais azul, mais colorido
só faltava respirar*

Mas tinha que respirar

*Todo dia.
Todo dia, todo dia.
Todo dia.
Todo dia, todo dia.
Todo dia.*

Debaixo d'água
(Arnaldo Antunes)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem por objeto uma investigação de natureza teórico-prática sobre a expressão vocal do intérprete com o intuito de observar a revelação de sua singularidade vocal, determinada por qualidades sonoras não usuais, particulares e universais. A partir do registro de uma trajetória acadêmica e profissional, como atriz e pesquisadora – explicitando a condição de sujeito e objeto desta pesquisa –, observo a apropriação dos princípios da arte do ator e suas potencialidades com o intuito de desenvolver e registrar um processo pessoal de desempenho vocal. Este estudo busca apoio nos pressupostos dos pesquisadores teatrais Stanislávski, Meyerhold, Artaud e Grotowski, apresentados aqui por meio de uma construção ficcional na qual uma atriz encontra seus mestres e procede a uma revisão de princípios pertinentes à da prática teatral, sustentando o propósito de elaboração e ampliação de uma pesquisa pessoal desenvolvida ao longo de sua trajetória artística. Estabeleço como ponto de partida a observação de dois fatores identificados como inibidores de uma expressão vocal plena: a existência de padrões vocais impostos em várias instâncias do fazer artístico e o discurso que divide e identifica a expressão do ator, principalmente entre corpo e voz, racional e orgânico. Tendo por princípio que o ator é uno e existe em relação; e que a elaboração do desempenho é resultado do trabalho do artista na solução dos problemas de atuação enfrentados ao longo de um processo de composição cênica, verifico a possibilidade de quebra de automatismos limitadores da expressão cênica. A aplicação prática da pesquisa se dá por intermédio do registro do processo criativo de realização de um experimento cênico produzido a partir do conto “O ovo e a galinha”, de Clarisse Lispector. O trabalho foi orientado de modo a fornecer os elementos de uma reflexão sobre o exercício vocal cênico integrado aos reflexos corpóreos-imagéticos-emocionais do ator experimentados ao longo do processo.

Palavras-chave: Artes Cênicas. Singularidade vocal. Unicidade do ator. Composição do desempenho. Princípios da atuação.

ABSTRACT

This Master's thesis aims at an investigation of a theoretical and practical nature of the vocal expression of the actor, in order to observe the revelation of their vocal singularity, determined by unusual, particular and universal sound-related qualities. Starting from the record of an academic and professional career as an actor and researcher – thus making my condition of subject and object of this research explicit – I look at the acquisition of the principles of the actor's art and its potentialities so as to develop and register a personal process of vocal performance. This study seeks support on the assumptions of the theatrical researchers Stanislávski, Meyerhold, Artaud and Grotowski, here presented by means of a fictional construction in which an actor meets their masters and carries out a review of principles concerning the theatrical practice, which supports the purpose of preparing and expanding a personal research that has been developed throughout their artistic career. As a starting point, I established the observation of two factors that have been identified as inhibitors of a full vocal expression: the existence of vocal patterns that are imposed on multiple instances of the artistic practice, and the discourse that divides and identifies the expression of the actor, especially between body and voice, rational and organic. Having in principle that the actor is one and exists in relation, and that the elaboration of the performance is the result of the artist's work for solving the acting problems that are faced throughout a scenic composition process, I verify the possibility of breaking the automatisms that limit scenic expression. The practical application of this research is done through the record of the creative process of a scenic experiment based on the short story "The egg and the chicken", by Clarice Lispector. The work was directed in such a way as to provide the elements for a reflection on the scenic vocal exercise that is integrated with the actor's bodily-imagetical-emotional reflections which are experienced throughout the process.

Key words: Performing Arts. Vocal singularity. Uniqueness of the actor. Performance composition. Principles of acting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A VOZ DE QUEM FALA: PERCURSOS DA ATRIZ NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS	15
1.1 A VOZ EM CENA	211
1.2 O LUGAR DO ATOR NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS	266
2 ENTRE A INVENÇÃO E O SONHO: NOTAÇÕES DA ATRIZ	32
2.1 A ATRIZ E STANISLÁVSKI	32
2.2 A ATRIZ E MEYERHOLD	40
2.3 A ATRIZ E ARTAUD	44
2.4 A ATRIZ E GROTOWSKI	50
2.5 NOTAÇÕES	54
3 A SINGULARIDADE VOCAL	62
3.1 O LUGAR DA SINGULARIDADE NA EXPRESSÃO VOCAL DO ATOR	62
3.2 INQUIETAÇÕES	666
3.3 NOTAÇÕES SOBRE O INDIZÍVEL	69
3.4 DESCOBERTAS SOB(RE) PERCURSO	70
3.4.1 Prática individual	71
3.4.2 Prática em conjunto com o diretor	73
3.4.3 Composição do ator e criação do experimento cênico	74
3.4.4 Primeira apresentação	77
3.4.5 Adaptações	78

3.4.6 Segunda apresentação	79
3.5 FRAGMENTOS	80
3.5.1 Fragmentos da prática sobre a singularidade vocal.....	80
3.5.2 Fragmentos do ovo e da galinha.....	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

O terreno da pesquisa teatral propicia o acesso a uma amplitude de materiais de investigação, como também pode se constituir em um lugar de exposição e vulnerabilidade, em razão do pouco suporte oferecido ao ator para o registro de seus próprios processos. Mas, como poderia o ator contribuir para a ampliação dos conhecimentos sobre o seu ofício? As suas experiências seriam relevantes para outrem?

Atualmente, através de um maior investimento sobre a pesquisa do fazer teatral, é possível, principalmente no âmbito acadêmico, que também o intérprete registre os seus procedimentos artísticos. Assim sendo, abre-se o espaço para a reflexão sobre a arte do ator, realizada através de suas próprias indagações, inquietações e construções de sua experiência. O ator escreve com suas próprias mãos, possibilitando também respostas para as indagações colocadas acima.

Este é o lugar de onde escrevo. Sou aqui como instrumento musical que ressoa e, ao mesmo tempo, as mãos que o tocam. Coloco-me nessa função de maestro-orquestra (ROUBINE, 1987, p.11) cujo instrumento de trabalho é o meu próprio corpo. Como Chekhov (1986, p. XIV), penso que:

Quando se é pianista, conta-se com um instrumento exterior que se pode aprender a dominar através do trabalho dos dedos e de exercícios árduos, e com isso o artista criativo pode executar e expressar sua arte. Nós, porém, como atores, temos que trabalhar com o instrumento mais difícil de dominar, isto é, o nosso próprio eu [...].

Aqui, a atriz se assume pesquisadora de si mesma, de sua técnica, de seu papel; representante de sua condição composta por duas realidades indissociáveis: a de sujeito e objeto. Alia-se a este trabalho o entendimento de pesquisa como realidade construída. O sujeito-atriz, ao tempo em que constrói o seu objeto-arte, reelabora-se como objeto-atriz. Esta é uma equação circular. Na tentativa de melhor explicá-la, demonstro-a através da tríade que continuamente se reelabora, como ilustrado a seguir (Figura 1).

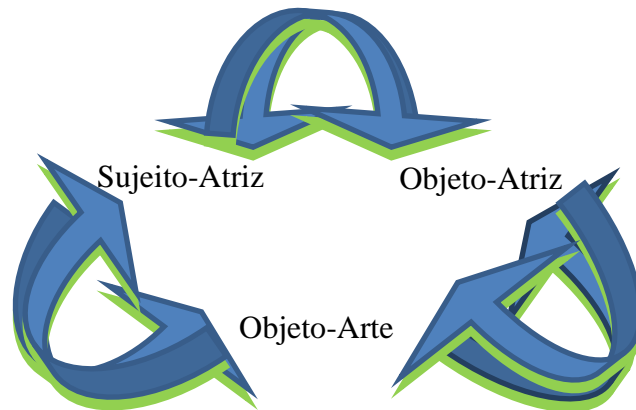


Figura 1: Ilustração da tríade formada a partir das relações entre sujeito, objeto, ator e obra de arte.
Fonte: Autor.

Apesar de autoral, esta escrita não é individual. Reflete um aprendizado composto por vários modos de construção teatral, transmitidos por alguns mestres que tive ao longo do caminho. Esses mestres também refletem outros fazeres e modos teatrais, visto que também eles dialogaram em seu percurso com outros mestres; e assim se faz o teatro?

Recentemente, Roberto Lucio¹ em sua dissertação “O Triângulo de Ceres: Metodologias Fundamentais para Formação de Atores em Salvador” (2010) refletiu sobre as metodologias dos professores Harildo Deda², Hebe Alves³ e Meran Vargens⁴. Como aluna desses mestres⁵, tive a oportunidade de participar deste *Triângulo de Ceres*. Observo que o exercício do ator – diante de diferentes estéticas, técnicas e modos de condução particulares a cada professor-diretor – reverte-se em conquistas e desenvolvimento do próprio intérprete, possibilitando o armazenamento de provisões para os desafios futuros.

O desempenho do ator exige dele o desenvolvimento de habilidades específicas que envolvem tanto seu preparo intelectual, quanto a ampliação de suas possibilidades expressivas e, sobretudo, autocontrole. Assim, posso falar de vários aspectos de seu ofício, ou seja, é inevitável que se faça uma escolha do ângulo de abordagem. Então, embora aborde, em linhas gerais, os processos formativos e criativos do ator, este trabalho se detém sobre questões do

¹ Diretor, professor e mestre em Artes Cênicas.

² Ator, diretor e professor (aposentado) da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Ensinou durante 39 anos na Escola de Teatro, onde atuou principalmente com a formação de atores, nas disciplinas de interpretação (realismo-naturalismo e tragédia).

³ Diretora Teatral, professora da Escola de Teatro da UFBA. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

⁴ Atriz, diretora e professora da Escola de Teatro da UFBA. Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

⁵ Na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia – UFBA (1995-2000).

trabalho vocal do intérprete. Esta escolha se dá pelos desafios percebidos em meu trabalho vocal e que são vistos aqui como pontos propulsores de reflexões quanto ao meu desempenho como intérprete. Acredito, desse modo, poder realizar esta pesquisa vocal sem precisar, contudo, separá-la das outras habilidades específicas do ator, por acreditar que suas relações estão intrínsecas no trabalho de interpretação teatral; e que, as vendo dessa forma, o intérprete poderá compreender seu funcionamento e desenvolver seu desempenho como um todo.

Como atriz, o trabalho contínuo – sobre a dicção, articulação, respiração, projeção, caixas de ressonância e, ainda, considerando todas as referências sobre os aspectos expressivos do ator – refletiu em um amadurecimento que repercutiu em possibilidades de quebra do meu padrão vocal. Porém, apesar do crescimento de meu desempenho, durante minha graduação, a cada desafio, diante de um novo papel, mais uma vez confrontava-me com uma expressão corporal aparentemente mais vigorosa do que a que desejava em relação à vocal.

Nesse percurso, e ainda após a graduação, criei associações, a partir da observação de dois pontos, como possíveis obstáculos da expressão vocal: a existência de padrões vocais e o discurso que divide e identifica a expressão do ator, principalmente entre corpo e voz, racional e orgânico.

As inquietações surgidas e elaboradas a partir das proposições escritas acima foram substanciais na elaboração da pesquisa sobre a singularidade vocal. Realizei com o trabalho presente uma passagem em direção à descoberta de um modo próprio de desempenho vocal, de dizer o que desejo e de como desejo dizer. Deste modo, esta investigação está ligada à exploração de características sonoras não-usuais, particulares e universais – a comunicação se estabelece, também, para além do sentido da palavra dita. Ao mesmo tempo, cria-se aqui um espaço de reflexão sobre uma nova alternativa de olhar o trabalho de composição como intérprete e pesquisadora.

Para melhor compreensão e exposição desta pesquisa, a seguir identifico as etapas construídas e os procedimentos executados para o avanço do estudo ao longo de sua estruturação. A ordenação em etapas não corresponde, necessariamente, a uma linearidade em sua execução, visto que interagiram durante todo o percurso.

A primeira etapa envolveu a confrontação dos princípios iniciais desta pesquisa, objetivando elucidar o sujeito-objeto. Além da apresentação do anteprojeto nas atividades obrigatórias⁶ do Programa de Pós-Graduação, destaco o contato direto com os alunos do Módulo I da Escola de Teatro da UFBA através de discussões e aplicação prática de exercícios experimentais⁷. Esses procedimentos possibilitaram, além de adaptações do projeto, a formulação inicial da prática sobre a singularidade vocal e a reflexão para a eleição dos seguintes princípios: o ator é uno e existe em relação; e a composição de um papel é resultado do trabalho do ator em relação consigo mesmo.

A segunda etapa, correspondente à sistematização de minha trajetória acadêmica, permitiu registrar e refletir sobre como alguns estudos acerca da expressão vocal e da composição do ator foram incorporados ao meu trabalho. Pude identificar, também, desejos, inquietações e dúvidas sobre a singularidade vocal. Aqui, utilizei principalmente a memória e o arquivo de relatórios pessoais.

O ponto de partida da etapa de experimentação prática foi o uso do meu material imagético-emocional-corporal na composição de um trabalho. A aplicação sistemática desta pesquisa objetivou a investigação de exercícios que me possibilitaram acessar qualidades sonoras não-usuais e desconhecidas. Desta forma, procurei responder também à indagação: como aplicar a pesquisa acerca da singularidade vocal na composição de um papel? Essa etapa abrangeu ensaios e apresentações do experimento cênico inspirado em um fragmento do conto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector (1998). Esse momento foi construído juntamente com o diretor teatral⁸ a partir da definição de: objetivos, cronograma de trabalho, estudo do texto e características específicas da pesquisa prática em relação às possíveis estéticas cênicas.

A coleta de dados, considerando a condição de sujeito-objeto desta pesquisa, ocorreu a partir de pelo menos três modos imbricados, que identifiquei da seguinte forma: produção-coleta de

⁶ Seminário de Pesquisa em Andamento (SPA).

⁷ Entre 2009.2 e 2010.2 fui professora substituta da Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz e interpretação. As atividades desenvolvidas na disciplina Técnica Vocal I, com os alunos do Módulo I de Interpretação Teatral, foram fundamentais para a construção desta etapa. Com estes exercícios, também obtive dos alunos uma rica produção de relatórios e depoimentos. As trajetórias e experiências particulares aos atores contribuíram para a ampliação de meu horizonte de expectativa sobre a investigação. Através dessa atividade, propus o estudo e discussão de alguns pontos selecionados no anteprojeto da pesquisa: a fala como um fenômeno biopsicossocioeconômico (QUINTEIRO, 2007); o *ato total* (GROTOWSKI, 1971); liberação da voz e das caixas de ressonância (LOPES, 2003) e uso dos termos *dimensão interior* e *subconsciente* no trabalho do ator (STANISLÁVSKI, 1976).

⁸ Para este trabalho, convidei o diretor teatral Rino Carvalho.

dados, o sujeito-objeto no instante em que produz também coleta os dados produzidos; interlocução-coleta de dados, obtida na relação entre o sujeito-objeto e o diretor teatral; e a audição-coleta de dados, resultante da escuta de depoimentos do público diante da exposição do trabalho artístico. Em todos os casos foram utilizados diário de bordo e recursos de gravação de voz e de audiovisual.

Antes de orientar o leitor quanto à organização desta escrita, necessito dizer ainda que, assim como o ator está em constante formação, este trabalho fala continuamente sob(re) construção e se abre no sentido do desconhecido. Também fazem parte desta elaboração dúvidas e contradições que a todo o momento são verificadas e vistas aqui como trampolim para o voo: quanto maiores, mais altos serão seus impulsos, proporcionando maior campo de visão.

No primeiro capítulo identifico alguns aspectos da expressão vocal e do teatro contemporâneo, observando que a produção do conhecimento teatral é tecida, principalmente, a partir da produção de diretores e seus modos de fazer e pensar teatro.

Em “Entre a invenção e o sonho: notações da atriz”, convido o leitor a, junto comigo, sentir-se na pele de uma atriz diante dos seus mestres: Stanislávski, Meyerhold, Artaud e Grotowski. As estratégias adotadas nesta escrita ficcional refletem, também, como na vida “real” me encontrei com os seus sistemas e de que forma posso, então, avaliá-los. Ao final do capítulo, a atriz reflete sobre sua trajetória e vislumbra o início de uma empreitada pessoal.

No último capítulo, apresento as inquietações que motivaram esta pesquisa, bem como seus possíveis obstáculos e modos de seu desenvolvimento prático no trabalho de composição do ator. Para tanto, registro a investigação acerca da singularidade vocal em relação com o conto “O ovo e a galinha”. Entre fracassos e contradições, na tentativa de me guiar nesse terreno desconhecido, descrevi as etapas (seus objetivos e procedimentos) arquitetadas para a construção do experimento cênico apresentado como um processo prático desta pesquisa. Quanto à cena, diante de sua efemeridade: apenas fragmentos que podem dar pistas à imaginação do leitor.

Convoco a memória composta pelos conhecimentos construídos conjuntamente por acreditar que o trabalho do ator “faz parte de um processo de criação coletiva: é por isso que as

gerações não param de se interpenetrar no teatro.” (ROUBINE, 1987, p. 9). Então, no presente, é preciso investigar os conhecimentos de uma memória passada, com pretensões a traçar, em direção ao futuro, diferentes reflexões e sentidos que serão melhor vistos em outra época, que não a atual.

Antes de finalizar, preciso falar que no papel destas páginas escrevi as palavras com a minha voz; e que esta dissertação só existe em relação com o leitor. Portanto, durante a escrita, dediquei-me a imaginá-lo tendo clareza sobre o que se lê e o prazer sobre o que se ouve lendo. “A você dedico a primeira vez.” (LISPECTOR, 1998, p. 52).

1 A VOZ DE QUEM FALA: PERCURSOS DA ATRIZ NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

Ao longo do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, enfrentei os desafios envolvidos na *descoberta da existência de uma voz própria*. Ao ingressar na Universidade, cursei as disciplinas⁹ de voz e interpretação de forma integrada e percorri caminhos distintos de assimilação de convenções e princípios do fazer teatral. Por intermédio de exercícios de preparação vocal adquiri a consciência de minha voz – meu timbre, ritmo, dicção, articulação etc. Lembro-me da sensação de estranheza, perplexidade e gozo ao “ouvir pela primeira vez”, depois de dezessete anos, a minha voz. Com isso, também iniciei o processo de identificação de algumas deficiências e limitações que precisavam ser trabalhadas.

Meran Vargens, minha primeira professora na disciplina de voz, sempre trabalhou a voz aliada à conscientização e expressão corporal, possibilitando meu entendimento prático e sensorial de que a voz é também corpo. Ambos são natureza de uma mesma orquestra composta de músculos, articulações, pulsões respiratórias, emoções, características psíquicas etc.

Os exercícios iniciais de exploração e descoberta de possibilidades vocais não cotidianas tiveram grande importância na conquista de uma expressão vocal ampliada, de forma a surpreender pela diversidade e qualidade sonoras descobertas em mim. Porém, em exercícios com a voz falada – improvisações e textos dramáticos –, apesar de corporalmente atender aos estímulos do papel, o que se via era a reprodução de uma espécie de padrão vocal, que resultava na expressão de uma voz muitas vezes homogênea. Obviamente meu percurso como atriz estava ainda se iniciando.

No primeiro semestre de 1998, observei que essa e outras inquietações pessoais reverberavam também na prática de diferentes alunos. Como monitora¹⁰ da professora Hebe Alves, pude

⁹ Fundamentos do Espetáculo, Fundamentos da Dicção e Fundamentos do Processo da Criação Cênica.

¹⁰ Iniciei meu trabalho no Projeto de Monitoria, em 1996, com a disciplina Fundamentos da Interpretação. Sob a orientação da professora Meran Vargens, dirigi conjuntamente com Tânia Flores a mostra “Círculo de Giz” (resultado cênico da disciplina). Em 1998, fui monitora da disciplina Preparação do Ator I, ministrada pela professora Hebe Alves. Nessa ocasião, além da assistência de direção, participei da elaboração do roteiro da montagem final “Perdoa-me”, que abrangeu o estudo da dramaturgia de Nelson Rodrigues através das obras “Perdoa-me por me traíres”, “Viúva, porém Honesta”, “Bonitinha, mas ordinária”, “Álbum de família”, “Vestido de noiva”, “Valsa nº6”, “Dorotéia”, “A Falecida” e “Os Sete gatinhos”.

observá-la em algumas conduções práticas no trabalho de interpretação de texto com seus alunos. Na maioria das vezes, a referida professora mobilizava o aluno com estímulos físicos (concretos e imaginários) que repercutiam na quebra de certos automatismos na fala do aluno. Novamente constatei que a imaginação e o tecido corporal são também elementos propulsores da fala.

No início do segundo ano do curso¹¹, com o professor Harildo Deda, iniciei a prática sobre o sistema de Constantin Stanislávski (1972, 1976, 1994) e a estética realista-naturalista. O Trabalho de Mesa era o ponto de partida do processo criativo. Esse procedimento dava início à discussão sobre as análises da peça e das personagens. Também durante esse trabalho, o ator era estimulado a visualizar imagens que o ajudavam a fisicalizar o estado interior da personagem e, assim, concretizá-la em sua voz. Essas imagens eram extraídas a partir das indicações do texto e sugeridas pelo professor. Ao usar a imaginação o ator também se projetava no lugar da personagem. E então, através do *Se Mágico* (da pergunta chave: o que você faria nessa situação se fosse a sua personagem?), lançávamo-nos a preencher com verdade, como se estivéssemos vivendo o papel, as lacunas existentes no nosso trabalho de interpretação. Harildo Deda enfatizava também a construção vocal do ator, principalmente quanto à articulação, dicção, uso das caixas de ressonância e ritmo.

Nos dois semestres de 1997, continuei a investigação pessoal quanto ao trabalho do ator com a professora Hebe Alves. Além do estudo reflexivo sobre Jerzy Grotowski (1987), realizamos práticas baseadas no estudo da obra de Michael Chekhov (1986) – mais precisamente sobre o *corpo e psicologia do ator, o gesto psicológico (GP)* e a *composição do desempenho*. Como resultado da disciplina encenamos a montagem didática “O Buraco é mais embaixo”¹² – adaptação¹³ da obra “Viagem ao centro da terra”, de Julio Verne.

¹¹ Na disciplina Preparação do Ator I.

¹² No segundo semestre de 1997, além das apresentações na Sala 5, a montagem ficou em cartaz no Cabaré dos Novos (Teatro Vila Velha) e participou dos festivais de teatro de Blumenau (Prêmio de Melhor Espetáculo do Júri Popular) e de Ilhéus. Geralmente as montagens didáticas são apresentadas durante três dias para um público formado principalmente pelos familiares dos atores, alunos e professores da Escola de Teatro. Esse trabalho, porém, também teve repercussão fora do âmbito acadêmico, tendo, inclusive, indicação como Melhor Autor para João Sanches no Prêmio Bahia Aplauda. Amparados pela direção, alguns alunos formaram um núcleo de produção. Com a experiência, o sentido de empoderamento do ator diante da obra artística foi ampliado, não só em cena como também ao viabilizar o espetáculo diante das dificuldades inerentes à produção cultural. Essa vivência foi essencial para realização do espetáculo de formatura intitulado “InSônia” e, mais tarde, para a formação da Cia de Teatro A4.

¹³ Feita por João Sanches.

No segundo semestre, mergulhamos na prática da estrutura cênica. Os principais procedimentos¹⁴ foram: a *Partitura de Pontos* e os *Quadrinhos*. Nessas práticas trabalhei principalmente com as transições entre as ações e as relações estabelecidas na cena, a memória corporal e a dinâmica de adaptação e resposta aos estímulos dados. A expressão vocal era desenvolvida em etapas através da produção de: sons, palavras, frases e diálogos. A voz respondia aos estados alcançados em cada etapa; o desempenho do ator era investigado como um todo.

Em 1999, as últimas disciplinas de interpretação¹⁵ também foram cursadas com Hebe Alves. No primeiro semestre, a proposta era a atuação em um monólogo, uma contracena, uma canção e um poema – os dois últimos escolhidos e trabalhados pelo próprio ator sob orientação da professora. Nessa nova oportunidade de compreender melhor o funcionamento como atriz em relação às respostas aos estímulos de um papel, novamente percebi que “a fisicalização, inteligência corporal e sensorial, conduzem a determinadas atitudes, posturas e ideias que enriquecem direta ou indiretamente meu trabalho de atriz.”¹⁶ Lendo atualmente os relatórios de doze anos atrás, lembro que comecei a juntar as palavras “inteligência”, que julgava estar ligada a uma elaboração racional; “corporal” ao sentido de corpo físico; e “sensorial” aos sentimentos e sensações; para tentar entender o que acontecia comigo quando “fisicalizava” uma personagem – aqui, com o sentido de compor o papel para a prática cênica. Foi a maneira que encontrei de reunir as possibilidades expressivas que entendia como distintas, porém as percebia juntas no ato da criação de um desempenho.

Nas quatro cenas construídas pude retomar algumas reflexões acerca da voz: “Tive a felicidade de colher bons frutos do trabalho com minha voz que teve início há alguns anos com Meran, se afirmou com você na época do Buraco e veio refletir nesse trabalho em Desempenho I”¹⁷. Acredito não ser por acaso que experimentei, com mais intensidade nessa disciplina, a consciência de um trabalho de exposição pessoal no exercício de meu papel. O desempenho como atriz envolvia também uma investigação íntima, não só com relação a certos pudores, como principalmente em relação a um estado de declaração pessoal que se refletia também no trabalho vocal. Como exemplo, relembro a seguir, respectivamente, impressões sobre a atuação no monólogo, na contracenação, no poema e na canção.

¹⁴ Ambos desenvolvidos pela professora Hebe Alves.

¹⁵ Desempenho de Papéis I e Desempenho de Papéis II.

¹⁶ Ao longo do texto, utilizarei algumas citações extraídas dos relatórios pessoais feitos nas disciplinas indicadas.

¹⁷ Texto extraído dos relatórios pessoais.

“Dorotéia”, de Nelson Rodrigues, na personagem Dorotéia:

Mas para mim, o grande desafio não foi o estilo da representação – mesmo sem nunca ter trabalhado com essa linha mais expressionista, acho que eu tenho uma leitura corporal que me ajuda, e as mudanças bruscas de pensamento naturalmente me atraem. Chamo realmente de desafio o trabalho com a sexualidade, puxar o lado mais mulher-puta vivida. Daí também o trabalho com uma voz mais uterina, que veio à tona. Foi importante conseguir dar vazão a essa energia, saber de sua existência e, principalmente, saber como usá-la.

“A Casa de Bernarda Alba”, de Federico Garcia Lorca, na personagem Martírio:

Minha relação com Martírio ficou mais forte quando entendi qual era a sua voz, e como funcionavam os delírios rodeados daquele calor infernal¹⁸. As ações e pensamentos foram clareados nas contracenias. [...] Fiquei muito feliz quando me disseram que eu estava velha e pesada em cena.

“Diálogo”, de Cecília Meireles:

E o principal, no segundo dia quando eu demorei de falar. Como já comentei antes, foi um momento precioso... Eu estava em pé diante de um monte de gente, em silêncio, em cima do palco... Não precisava de mais nada. Eu estava dizendo o que eu queria falar, e... Estava tão bom ficar ali parada, quieta (como eu gosto de ficar de vez em quando), olhando quem me olhava! [...] Em cena eu irradiava, eu era preciosa, pois estava em um momento precioso.

“Candeia”, de Cartola:

Me deparei com a minha insegurança na condução da música e com a minha falta de samba na veia que embaralhava meu ritmo. Mas eu queria tocar e cantar e tinha que ser pandeiro e aquela música. Passei uma semana acordando e tocando pandeiro. [...] E eu me divertia. Eu estava achando ótimo. [...] Da primeira vez que apresentei no ensaio no palco, até a última apresentação uma coisa permaneceu... Minha cara de pau feliz, radiante!

No último semestre¹⁹, tive a oportunidade de articular o conteúdo trabalhado no decorrer da formação acadêmica com um intenso processo de pesquisa, conduzida pela professora Hebe Alves que, na ocasião, era mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas²⁰. O período de pesquisa se estendeu, também, após a escolha do monólogo “Valsa nº 6”, de Nelson Rodrigues, cuja adaptação originou o espetáculo de graduação “InSônia”. Desde o início do semestre, a intenção da turma era realizar uma montagem que, além de cumprir o processo de

¹⁸ Refiro-me aqui à indicação sobre o calor que também representava impulsos sexuais proibidos.

¹⁹ Desempenho de Papéis II.

²⁰ O processo desenvolvido na disciplina foi objeto de estudo da pesquisa realizada por Hebe Alves, intitulada “InSônia, a encenação: um testemunho documental sobre a pesquisa sistemática e planejada para a realização de uma montagem didática na graduação da Escola de Teatro da UFBA, no ano de 1999”, PPGAC-UFBA, Paris 10 – Nanterre.

formatura, prosseguisse em cartaz na cidade, inserindo-se no mercado teatral. Esse foi o primeiro passo para a constituição da Cia de Teatro A4²¹.

A escolha por um monólogo foi motivada pela possibilidade de divisão da personagem em quatro representações de si mesma, numa metáfora sobre sua própria condição fragmentada, nomeadas: menina, fálica, categórica e obsessiva. Na primeira etapa do processo de montagem, ao longo do trabalho de mesa, por indicação de Hebe Alves, as atrizes se revezavam na leitura das personagens divididas. A cada momento, dávamos voz àquela que poderia ser nossa personagem. Um dia, após uma leitura, guiada por seu ouvido, ela determinou os papéis. Segundo ela, a voz de cada atriz, naquele momento, sintonizou com o que vislumbrava para cada composição, como também com uma orquestração vocal para a encenação. Não foi a aparência física, o temperamento, nem outras características próprias das atrizes que definiram a escolha; foi apenas a elaboração vocal de cada atriz reagindo aos estímulos encontrados durante o trabalho.

Eudósia Quinteiro (2007, p. 99) sugere que o ator “‘veste’ sonoramente a personagem, elabora seu ‘figurino sonoro’ como algo palpável e material que pertence a cada personagem, e tão somente a ela, bem particular e íntimo”; mas que, para isso ocorrer, ele deve buscar a voz de cada personagem. Porém, não foi o que aconteceu no caso de Sônia, da supracitada montagem; foi a personagem, ouvida por Hebe Alves no jogo das relações vocais das atrizes, quem escolheu cada atriz.

O processo criativo seguiu através da composição de seis partituras corporais apoiadas nos estudos de Stanley Keleman (1992) sobre os padrões do *continuum* de reflexo de susto, que:

[...] tem por objetivo lidar com emergências ou pequenos períodos de alarme. Nos detemos, paramos, nos firmamos, contraímos os músculos, prendemos a respiração,

²¹ Grupo Teatral, com direção artística de Hebe Alves, formado em 1999 por Débora Moreira, Elaine Cardim, Killiana Brito e Tatiana de Lima. Com InSônia, realizamos três temporadas em Salvador e participamos dos seguintes Festivais e Projetos Teatrais: 14º Festival Universitário de Teatro de Blumenau/SC; 25º Festival de Inverno de Campina Grande/PR; VII Festival Nordestino de Teatro de Guarimiranga/CE; Projeto Balaio Brasil/SESC-SP (apresentações no Teatro SESC Anchieta); Projeto Palco Giratório/SESC-RJ; II Mercado Cultural Latino Americano/BA; e do VIII Festival Internacional de Teatro de Sibiu – Romênia. Em 2001, com a saída de Débora Moreira, o espetáculo foi adaptado para três atrizes. Em 2002, Killiana Brito se desligou do grupo. Em 2004, o grupo retomou suas atividades agregando as atrizes Kalassa Lemos e Priscilla Alpha. No mesmo ano, a Cia A4 reestrea InSônia no Teatro SESC-SENAC Pelourinho e é selecionada para o Festival Internacional de Londrina (FILO). Em 2006 faz apresentação em Santo Amaro, no Teatro Dona Canô, e realiza temporada em São Paulo, no Teatro SESC Paulista, através do Projeto Primeiro Sinal, direcionado a grupos emergentes e aos trabalhos de pesquisa baseadas na arte do ator e suas relações com a dramaturgia em diferentes linhas de encenação e comunicação com o público. Atualmente, fazem parte da Cia A4: Elaine Cardim, Tatiana de Lima e Priscilla Alpha (residente em São Paulo).

investigamos e respondemos, esperando o perigo passar ou agindo. Se a ameaça é grave ou se recusa a desaparecer, o padrão de susto se aprofunda. [...] Uma reação pode persistir ou aumentar até que se torne parte contínua da estrutura. Esta continuidade de resposta temporária chama-se estresse (KELEMAN, 1992, p. 76).

Desde o início, o treinamento²² foi apoiado na composição física da personagem a partir da construção do seu corpo emocional, imagético e vocal. Novamente aponte, através de relatórios, reflexões recorrentes acerca da atuação corporal e vocal, que relembro através dos trechos a seguir²³.

[...] as referências corpóreas e emocionais formam matrizes, bases, ricas para a construção de Sônia.

É importante para mim, estar em cena fazendo Sônia. Trabalhar a construção de uma comunicação corporal (Quadrinhos, Partituras, a Anatomia Emocional...) foi fundamental no amadurecimento e enriquecimento da minha atriz. Conquistamos uma propriedade e um conhecimento do que estamos fazendo; temos referências de cada movimento, cada posição, cada gesto, sabemos exatamente de onde veio, por que veio, para que veio – e o fantástico é que o “aonde vai dar” se eterniza, pois nos surpreendemos com a sabedoria (que não sabemos) do nosso corpo. Experimentei acreditar, confiar e me surpreender com a inteligência corporal. [...] Experimento também o que não entendo, aquela parte que me escapa, o desafio de afinar ainda mais o instrumento – é incrível como a voz delata, ouvimos e sabemos que ainda não é, ainda não está.

Através do Projeto Palco Giratório²⁴, o elenco também realizou a oficina “A construção da partitura cênica”, na qual era encarregada da parte vocal. A oficina, de caráter prático, foi organizada a partir de elementos trabalhados no processo de construção da encenação²⁵. Em cada cidade, o público da oficina apresentava características diferentes – ora formado por atores profissionais, ora por amadores ou iniciantes; variando também entre adolescentes, jovens, adultos e integrantes de grupos da terceira idade –, exigindo adaptações e ajustes em sua condução.

O percurso do espetáculo, além de proporcionar o contato com públicos de realidades socioculturais diversificadas, possibilitou o intercâmbio com artistas e obras teatrais de diferentes partes do Brasil e do mundo. Esses encontros ampliaram, decisivamente, os conhecimentos adquiridos através da realização de “InSônia”. Com essa experiência, destaco três percursos complementares, que foram fundamentais à minha construção profissional: a pesquisa aliada ao espetáculo teatral, que pode reunir autores dos mais variados campos com o

²² Em sua dissertação, Hebe Alves (SILVA, 2000, p. 71) descreve a estrutura desenvolvida para o treinamento das atrizes nesse processo.

²³ Trechos extraídos de relatórios pessoais.

²⁴ Projeto do SESC Nacional de circulação de espetáculos teatrais. Em 2001, InSônia foi apresentado em dez cidades dos estados do Rio Grande do Sul, Tocantins e Paraná.

²⁵ Fragmentos do texto de Nelson Rodrigues, exercícios de aquecimento vocal e corporal, construção de partituras corpóreas-vocais e elaboração da cena através dos *Quadrinhos*.

intuito de aprofundar e indagar sobre a temática trabalhada e sua relevância na atualidade; a elaboração, incluindo a orçamentária, e a produção dos projetos teatrais pessoais, com foco na participação em festivais e editais de teatro, além do enquadramento em Leis de Incentivo à Cultura; e o ensino do teatro, como consequência e meio de apropriação de técnicas e elaborações metodológicas.

Propus o exercício da escrita ruminante, degustando os conhecimentos adquiridos em minha prática acadêmica, por acreditar que:

[...] não se poderia falar do ator de hoje sem insistir nas ideias e práticas que de forma subterrânea, trabalham e transformam pouco a pouco a arte do ator. [...] Falar do ator de hoje é evocar o intérprete de ontem, mas é também, esperamos, desenhar a silhueta do ator de amanhã (ROUBINE, 1987, p.10).

1.1 A VOZ EM CENA

O trabalho técnico vocal é tão antigo quanto a origem do teatro, como observou Jean-Jacques Roubine (1987, p.13) ao dizer que: “Desde muito cedo, ao que parece, uma técnica vocal (e gestual) apropriada aos diversos gêneros foi elaborada.” A voz em cena, no teatro grego, já exigia um modo específico de comportamento. O teatro era um ato sagrado e as palavras, mais entoadas do que faladas, concretizavam o ritual. Os atores, de acordo com sua função, na tragédia ou na comédia, seguiam determinada forma de desempenho vocal, assim como também gestual, um *modus operandi* que comunicava determinado momento do drama, identificado sonoramente pelo público. Nos estudos de Roubine (1987), vê-se que essa formulação sobre um tipo de execução, um modo vocal específico a ser desempenhado pelo ator, acompanhou as exigências específicas de cada época. No século XVIII, por exemplo, o ator se esmerava tecnicamente em determinadas formulações vocais que correspondessem à expectativa de comoção do público:

Pois ele sabe que terá de mostrar sua capacidade em algumas cenas especiais: os debates políticos à maneira grandiloquente de Corneille mobilizam o gênio oratório do ator: polêmica vocal, nobreza sustentada de entonação, convicção etc. As cenas de “reconhecimento” são feitas à base do patético da surpresa - suspiros, exclamações, gritos... Os episódios de “ternura” (confissão amorosa...) privilegiam os efeitos de timbre, a musicalidade da fala... (ROUBINE, 1987, p.15).²⁶

²⁶ Reticências do autor.

O ator se especializa em uma técnica de reprodução de efeitos – vocais e gestuais – reconhecidos pelo público. Porém, antes vista como um brilhantismo do ator, essa técnica vocal se torna insuficiente diante da necessidade de sua atualização.

Então, a nova investida é a descoberta de uma aparente naturalização cênica da voz, que imprimisse a ilusão de realidade à ação, ao acontecimento. Para tanto, era preciso também outras técnicas, novos modos do trabalho vocal que desconstruíssem a couraça do ator fabricada ao longo do tempo e, assim, garantissem um bom desempenho ao causar a impressão de naturalidade.

Hoje, analiso uma possível herança dessa investida: o deslocamento do *parecer ser* para o *ser* natural. Ou seja, a fala cênica trabalhada como a fala cotidiana. A voz em cena passa a ser apresentada por atores que, aparentando defender sua subjetividade, nesse caso o seu modo de falar, apresentam um aparente descaso relacionado à expressão vocal, gerando possivelmente um empobrecimento com relação ao seu desempenho. Dentre as possíveis causas levantadas por Roubine (1987), que poderiam ampliar essa herança, reforço certa imposição, através dos meios de comunicação de massa, principalmente da televisão e do cinema, de um único efeito estético visto: o de um tipo de naturalismo extremado que representaria também um modelo de expressão vocal.

Vemos, ainda em que em obras ficcionais, uma aproximação com a estética do cotidiano – ou do que se convencionou pertencer ao universo cotidiano – excluindo-se, assim, toda forma estranha de vocabulários, dicções, articulações e entonações. Obviamente, com os recursos técnicos de microfonação próprios às mídias de comunicação de massa, a projeção vocal e a emissão sonora através da ampliação dos recursos das caixas de ressonância²⁷ também são supostamente deixadas de lado.

Transpondo esse modelo para os palcos do teatro, veríamos uma voz muitas vezes inaudível, ininteligível e limitada no uso de suas qualidades sonoras. Apesar disso, a crença nesse padrão vocal supõe que, quanto mais o ator se aproxima de sua voz cotidiana, maior será a chance de obter sucesso. Provavelmente, o poder mercadológico das mídias acima citadas seria um fator

²⁷ Estruturas fisiológicas que permitem, através da vibração do ar, a intensificação do volume e modos de frequência vocais.

decisivo para a ocorrência dessa proposição, visto que orientaria não só o ouvido do ator como também o do público em geral.

No curso desta investigação identifiquei alguns aspectos da expressão vocal e do teatro contemporâneo, sem a pretensão de realizar uma trajetória histórica sobre o trabalho vocal do ator. Aqui, como dito anteriormente, reflito apenas sobre essa possível passagem acerca da voz na cena teatral: do *parecer ser natural* para o *ser natural*.

O *parecer natural* está ligado à convenção realista-naturalista que tinha por objetivo colocar no palco uma fatia da vida real, criando a ilusão no público de que o que se via no palco era real; por isso a construção de uma ideia de ser natural. Porém, quando dizemos *parecer ser natural* significa também dizer que o ator deveria trabalhar a ampliação de sua voz de modo que o texto dito chegasse aos ouvidos do público sem ruído, de forma clara, audível e sem esforço aparente, dando uma ideia de naturalidade. O intérprete não deveria apoiar-se em seu modo de falar cotidiano e teria que ampliar sua expressão vocal através de um dedicado estudo acerca da dicção, articulação, respiração, entonação, acentuação e ritmo. Stanislávski inicia sua escrita acerca do assunto, com o seguinte comentário de Tórtsov²⁸:

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço. [...] A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado por sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo ritmo e o tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando o ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora (STANISLÁVSKI, 1994, p. 106).

Devemos considerar também que o ator tinha a seu favor, uma construção arquitetônica tratada acusticamente – referindo-me aqui ao palco italiano. Obviamente, se o ator sai dessa caixa cênica e vai para a rua, ou tantos outros espaços ditos alternativos de teatro, ele deixa de ter esta estrutura física, que o ampara em sua projeção vocal, e conseqüentemente deve reconfigurar os modos de seu trabalho vocal.

²⁸ Personagem do diretor de teatro que, em sua ficção, representaria o próprio Stanislávski.

Outro exemplo, já na Grécia antiga, os atores tinham recursos como máscaras em forma de cone (assim também como enormes botas que ampliavam seu corpo em cena) e outros recursos (como vasos que funcionavam como ressonadores vocais) que, diante da enorme plateia (de 15 a 20 mil espectadores, segundo alguns autores), eram pensados de modo a favorecer a ampliação da voz desse ator.

Se antes vimos que a dilatação e projeção dos recursos expressivos do ator eram tratadas pelo empreendimento de seu próprio esforço, de seu próprio trabalho, hoje com a chegada das novas tecnologias, dos recursos sonoros e audiovisuais (microfones, câmeras, sensores, enfim os efeitos gerados pelo aparato tecnológico disseminado principalmente pela TV e pelo cinema), a imagem e a voz do ator são ampliadas independentemente do trabalho que ele possa desenvolver sobre si. São essas invenções tecnológicas que mecanicamente ampliam o alcance de seu desempenho.

Assim, também, o ator e o seu público passam a enxergar e se acostumam com outra sonoridade, outra forma de dizer o texto que se aproxima de um modo de falar cotidiano, resultando numa ideia de realismo-televisivo. É então que *o ser natural* dá o tom de seu desempenho.

Eu observo que há, nessa passagem, paradoxalmente, uma certa artificialização da voz, pois esse *ser natural*, não é de fato natural, é um *natural-receita* que padroniza uma ideia de natural, diferente da ideia de natural anteriormente colocada. Poderíamos dizer que cada tempo inventa também a ideia do seu *ser natural*. O fato é que este *natural-receita* fabricaria também um modelo vocal.

A questão sobre a existência de padrões vocais já foi tratada por diversos autores como podemos ver, por exemplo, nos estudos das fonoaudiólogas Eudósia Quinteiro, Lilia Nunes, Sara Lopes, entre outros que apontaram um paradoxo do ator que, ao ter que responder aos estímulos de um papel, busca uma voz específica para dizer o texto que muitas vezes o afasta de suas características pessoais na intenção de alcançar essa determinada voz, considerada por ele ideal, ou uma voz boa para o teatro.

Apesar da contribuição da fonoaudiologia, principalmente no que se refere às patologias vocais, preferi, para esta pesquisa, travar um diálogo mais próximo com os encenadores

teatrais que, bem antes do que podemos ver hoje na fonoaudiologia, já elaboravam modos do trabalho vocal para o ator, considerando também a quebra de maneirismos, automatismos na fala desse ator. Abordaremos alguns desses modos no próximo capítulo.

Por outro lado, e seguindo a reflexão aqui proposta, os sistemas de gravação e reprodução de áudio e imagem, seus recursos tecnológicos, bem como seu poder massivo de propagação de modelos, projetam com igual “poder de fogo” a necessidade de novas definições para as Artes. Isto é aqui colocado, considerando que os efeitos miméticos do teatro, através da criação de uma ilusão naturalista, poderiam ser vistos como “borrões” diante do quadro mágico visto através das telas da TV e do cinema. Então, poderíamos considerar que faz-se necessária “uma nova determinação da relação entre obra de arte e seu observador: não mais representação, mas em vez disso signos, construções, que não oferecem similaridade nem mesmo ilusão naturalista” (GRUBER, s/d, s/p).

O mundo contemporâneo reconhece a velocidade e a aceleração do tempo. Há uma multiplicação de estímulos e, paralelamente, não menos rigorosa, uma inquietação em respondê-los “a todo vapor”, rapidamente. O sucesso é um implacável cobrador de respostas, de produção de afirmações quanto ao significado de nossa época, e, mais precisamente, a respeito da definição do teatro produzido – ou que deveria ser produzido – hoje: qual é o estado das artes cênicas na atualidade?

Ao tentar responder a essa indagação, começamos por ver os palcos do teatro e, inevitavelmente, somos levados às telas dos cinemas, televisões, computadores, celulares... Chegamos às telas virtuais, cibernéticas e nanotecnológicas. Hoje, o público tem acesso às mais incríveis imagens que se pode inventar e também à possibilidade de ser ele mesmo o artista de sua própria arte – basta ter uma webcam ou um celular; muitas vezes, sem ao menos sair de casa. Mas, e então, qual é o estado das artes cênicas? Ou, por que não perguntar: quais são os movimentos das artes cênicas? – e, assim, também, (trans)formarmos nossa linguagem.

Apesar da pertinência do assunto sobre a influência das novas tecnologias nas Artes Cênicas, não é este o campo que ampara esta pesquisa. Para tratar do trabalho vocal cênico, identifique-me com os atores que, antes dos avanços tecnológicos, tinham como busca a ampliação dos seus recursos expressivos para estar em cena.

Assim, o fato é que, independentemente das dinâmicas que mobilizam o teatro a seu tempo, seria verdade que sempre nos encontraremos com o espectador? Já me sinto impelida a lembrar que estarei no palco para ser, também, ouvida. E então pergunto (talvez, neste espaço, uma pergunta bastante propícia): o quê desejo e preciso dizer? E no esforço em responder a indagação, encontro-me mais uma vez com a questão: Como?

1.2 O LUGAR DO ATOR NA PESQUISA EM ARTES CÊNICAS

Entre os numerosos escritos sobre o teatro e, precisamente, sobre o trabalho do ator, encontra-se uma gama de possibilidades estéticas e técnicas que se distinguem pelo maior ou menor grau de aproximação/tensão existente entre elas. Não poderia ser diferente, pois a produção de conhecimento se dá no movimento de sua (re)elaboração, a partir de pontos de vista que, posteriormente, são integrados em determinado campo. Consciente ou não, o observador dirige seu olhar objetivando responder às suas inquietações – curiosidades, insatisfações, intuições etc. Essas inquietações são produzidas também por contextos históricos e são potenciais de transformação de espectro abrangente. Assim, podem alterar de modo efetivo a vida humana, inaugurando um novo período de sua trajetória. Por exemplo, seria muito difícil e até arriscado compreender o teatro de Samuel Beckett²⁹ (1906-1989) sem imaginar as consequências da Segunda Grande Guerra no espírito humano – e para nós brasileiros, é necessário muito estudo, pois não temos precedentes semelhantes àqueles que estimularam a formulação de tal poética.

Esse movimento é eternizado entre focar e desfocar o olhar; entre afirmar e negar, não somente a cena que é vista como também de qual lugar o sujeito a vê. Os princípios escolhidos – como lentes do olhar –, na tentativa de compreender o teatro, apoiam-se numa concepção: possuem uma lógica, uma coerência no ato de combinar, conflitar e organizar dados. Ora, como o olho não consegue deter o todo de uma realidade, apenas capta as partes que pode reconhecer diante daquilo que procura, ocorre todo um processo de ordenação a fim de dar conta da compreensão da cena presenciada. A mesma cena, vista por outro ângulo, outro olhar, outro sujeito, teria conseqüentemente outra leitura, outro processo de ordenação desses dados, de forma a criar outros significados. Seria verdade afirmar então que, dessa

²⁹ Dramaturgo e escritor irlandês.

forma, a invenção do que é visto pode tornar-se parte de um processo de construção de conhecimento?

E então, assim, observo que os caminhos de realização do teatro podem assumir características dadas por aquele que os inventa, assim como por seus pares, pesquisadores, público e, por que não, pela própria indústria cultural da qual falei na seção anterior. Portanto, o conhecimento teatral, apreendido pelos diversos olhares ao longo dos tempos, configura-se através de uma imagem em eterno estado de criação. Essa dinâmica inventiva de produção, de aproximação/tensão estética, provoca uma profusão de possibilidades de convenções e princípios teatrais, além de permitir refletir criticamente o que se vê. De modo que a afirmação e a contradição de uma maneira de pensar e fazer teatro ampliam o olhar para uma reflexão rica sobre o próprio fazer teatral.

É visível no teatro contemporâneo a possibilidade de utilização de um sem número de recursos produtores de espetacularidade. O uso das novas tecnologias nas artes cênicas, com seus múltiplos recursos produzidos por câmeras, projetores, sensores, microfones, sonorização, computadores etc., é um tema em constante atualização e traça um panorama diversificado de propostas estéticas. Por outro lado, é notável o número de produções teatrais que reduzem os elementos cênicos, como cenário, iluminação, figurino etc., com o objetivo de facilitar a circulação de seus espetáculos através de festivais e editais. Por exemplo, em 2010, com a programação do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia (FIAC)³⁰, o público teve acesso a espetáculos que propunham um mínimo de recursos cênicos, além daqueles que traziam imenso volume de equipamentos, cenários, adereços etc.

Durante o evento, o espectador poderia ver “Seu Bonfim”³¹ – espetáculo solo apresentado no Teatro Sesi Rio Vermelho, cujo cenário é um círculo de areia – e no dia seguinte, “Los Santos Inocentes”³², realizado no Espaço Cultural da Barroquinha³³. No segundo, em seu cenário, viam-se, numa profusão de cores, texturas e formas: máscaras penduradas por toda parede do fundo; mesas e cadeiras dispostas como num bar; uma cortina transparente que fechava a

³⁰ Os Festivais de Teatro são reconhecidos como um espaço de reflexão sobre o teatro da atualidade, promovendo o diálogo entre produções locais, nacionais e internacionais. O FIAC, que acontece em Salvador, na Bahia, é um Festival de caráter anual e teve sua primeira edição em 2008.

³¹ Realizado por Fábio Vidal, ator, professor e produtor. Graduado em Interpretação Teatral e mestre pela UFBA, é coordenador do Território Sirius Teatro.

³² Realizado pelo Mapa Teatro – um laboratório de design transdisciplinar fundado na Colômbia, em 1984.

³³ Para o espetáculo, foi erguida uma arquibancada para o público que ocupava o espaço do palco. A cena acontecia no vão com enorme pé direito, de onde costumadamente colocam-se cadeiras para a plateia.

caixa cênica e que fazia às vezes de tela para projeções de imagens; um microfone à Esquerda Baixa, usado pela atriz em alguns textos e canções durante o espetáculo; uma bicicleta com caixas de som; um aparelho de televisão a transmitir imagens do depoimento de um opressor; gambiarras de luzes coloridas e serpentinas prateadas que desciam do teto e deitavam-se por todo o cenário; grandes bolas de encher coloridas, cheias de confete, que pulverizavam o piso, caindo sobre os atores e o cenário; um imenso telão acima da caixa cênica, onde eram projetadas imagens da Festa dos Santos Inocentes, em Guapi/Colômbia, nas quais se viam homens com máscaras grotescas, vestidos de mulher, correndo pelas ruas, batendo uns nos outros com chicotes, numa mistura de festa e massacre; técnicos que operavam a mesa de luz, vídeo e do processo ao vivo de sonorização; um instrumento musical de tubos; músicos que também participavam da cena, entre tantos outros elementos que não consegui captar.

A diversidade dessas produções deveria suscitar uma riqueza de publicações sobre a arte teatral. Entretanto, considerando a multiplicidade desses estudos, ainda hoje, poucos são os registros apresentados pelo próprio ator. Essa realidade, de um número reduzido de atores inventores de seus próprios processos criativos e, principalmente, como autores dos escritos sobre sua prática cênica, foi comentada por Roubine (1987) há quase 30 anos. O autor observa que, apesar de muito se escrever sobre os atores, pouco do material publicado reflete a construção do conhecimento produzido sobre interpretação a partir da perspectiva do próprio ator.

Na elaboração de um pensamento teatral, é quase inevitável falar sobre aquele que é também responsável por traduzir, diante de um público, *o quê, por que, para quê* e *o como* se pretende dizer o que se deseja. Não excludo, com isso, o potencial dos elementos estéticos – iluminação, trilha sonora, cenário, figurino, entre outros – em comunicar uma ideia ao público; mas, para este estudo, coloco o ator como elemento central da cena teatral.

A herança de uma reflexão do fazer teatral a partir das experiências de diretores, e feita então por suas mãos, relegaria ao ator o lugar de realizador das incumbências, desejos, intuições e práticas do outro. Antes disso, a missão do ator era dar vida ao papel traçado pelo autor, traduzir em seu corpo e principalmente através de sua voz as palavras contidas nas folhas do texto. O ator era julgado por sua maior ou menor maestria na arte de representar a verdade do autor, que também fazia às vezes do diretor ao conduzir o ator em cena através das rubricas.

Com a dessacralização do texto, o espetáculo ganha relevo. Além das palavras, os adereços, cenários, figurinos, iluminação e sonorização são detalhadamente estudados e trabalhados como instrumentos narrativos da encenação. A invenção teatral alça novos voos. A comunicação da obra se estabelece não só através da lógica da palavra, mas também a partir das texturas, cores, luzes, sons e toda sorte de mecanismos estéticos que conduzem o olhar do público através da produção de um todo artístico, no qual se enfatiza o jogo das imagens. O diretor surge como um articulador que elege, organiza e conduz esses elementos, pretendendo que assim combinados façam surgir aos olhos do espectador a história que nasce da esfera de seu desejo. E então, o encenador passa a ocupar o lugar de produtor do sentido do fazer teatral. A partir de suas experiências, abrem-se espaços para a construção de novos conhecimentos teatrais, novas reflexões sobre um teatro que acompanha os anseios sociais, culturais e econômicos a cada momento da história do mundo. Os escritos se diversificam. A concepção de um teatro novo, criada por cada diretor, incide sobre o teatro e seu tempo, mas principalmente sobre o como fazê-lo.

Através das mãos do diretor o ator é igualmente visto como uma peça de edificação de seu teatro. Como o encenador articula os elementos estéticos, assim, também articula o ator e, mais precisamente, sua técnica e o seu papel. Numa alusão ao teatro de marionetes do senhor C...³⁴ (KLEIST, 2005), o ator se torna títere a cada nova cena desenhada no panorama teatral. E tal como na fábula apresentada, seu manipulador se ocupa, agora, da investigação sobre os *centros de gravidades* que mobilizariam o ator na dinâmica de seus movimentos cênicos. A marionete é dirigida de acordo com a sensibilidade de cada condutor e por diferentes caminhos. Sendo títere posso imaginar, neste momento, ser como eles: atores sustentados por fios amarrados nas mãos de seus diretores.

Então, é justamente com os chamados reformadores do teatro ocidental, é com esses pesquisadores teatrais que aproximarei o meu diálogo. Promovendo uma revisão de princípios que orientam o fazer teatral, elaborados por esses autores, busco refletir o trabalho vocal cênico integrado com os reflexos emocionais-corporais-imagéticos do ator.

³⁴ O texto “Sobre o Teatro de Marionetes”, datado de 1810, narra o encontro entre o narrador-personagem e o senhor C..., primeiro bailarino da ópera da cidade, que sempre apresentava no mercado um teatro de marionetes por meio de dramas burlescos, entremeados com números de canto e dança. A conversa entre eles gira em torno do aprendizado que um bailarino poderia adquirir ao conhecer os segredos da arte de manipulação de títeres e seus centros de gravidade. Desta forma, o autor constrói uma metáfora sobre o artista e sua arte.

Através da criação de uma atriz ficcional e do seu encontro com Stanislávski tomo como elemento para a construção desse pensamento a elaboração do ator de si mesmo diante de um papel e dos desafios colocados por um texto. No centro deste discurso, está o papel desempenhado pela subjetividade no trabalho do ator, investigada por Stanislávski em oposição à interpretação mecanizada, à fala formalizada por artifícios e efeitos, e que convenceria o teatro e sua plateia acerca de uma interpretação *verdadeira*.

Stanislávski, com a intenção de derrubar clichês – que, como vimos no início deste subcapítulo, até determinada época eram adotados pelo ator para comunicar uma ideia ao público (por exemplo, se estou apaixonada eu suspiro, ou se estou desesperada seguro minha cabeça com as mãos...) – buscou na subjetividade do próprio ator (como o sentimento, a memória, a criação de imagens internas etc.), uma fonte de apropriação do texto que é dito, depois de estudado detalhadamente (de compreender as ideias desse texto, objetivos, as ações principais; que juntos constroem uma linha contínua de ação da personagem).

Ao encontrar Meyerhold percebi que essas ideias não eram necessariamente negadas, mas possivelmente ampliadas pelo trabalho que ele propunha ao ator, de um controle sobre a dinâmica de sua musculatura e de uma partitura sonora vocal. O pouco tempo que a atriz da ficção permanecerá com Meyerhold, transparece as lacunas deixadas sobre este modo de pensar-fazer teatro, em minha formação acadêmica, e que são proporcionais ao desejo de investigação sobre o trabalho corporal no trabalho vocal do ator. Como herdeiro mais próximo do legado de Stanislávski, justifico sua participação, nesta, que também é uma história sobre a construção de conhecimentos produzidos por mestres e discípulos.

Faz parte desse arcabouço, as palavras escritas por Artaud que, a primeira vista poderiam parecer diametralmente opostas aos encenadores anteriores, ao condenar a linguagem do texto teatral – já decodificada por um processo civilizatório ocidental (procedimento que para ele, abortava a expressão do ator). Mas que, por outro lado, ao evocar a necessidade de criação de uma nova linguagem de sons e gestos, também indica a necessidade de ampliação dos recursos expressivos do ator. A *crueldade* perseguida por Artaud invoca a voz e a musculatura afetiva do ator, através da manipulação de seus músculos e órgãos e do uso das qualidades masculino, feminino e neutro, para a invenção de uma linguagem que comunicasse aos sentidos e não à razão do público.

Com Grotowski e seus atores, a atriz (e também eu) se depara com a proposta de um programa não de adestramento das capacidades do ator e sim de um desnudamento desse ator, de desconstrução de possíveis técnicas que o teatro ocidental tivesse legado a ele até aquele momento. O *ator santo* de Grotowski deveria despir-se das máscaras do cotidiano e, diante de seu espectador, expressar através de uma partitura de sons e gestos os impulsos mais oníricos.

Durante sua trajetória, a atriz é acompanhada pelo canto de um pássaro. Seja na vida real, no sonho ou na voz de um ator, este canto poderia representar ao mesmo tempo fonte e resposta de questionamentos quanto ao seu trabalho como intérprete e, mais especificadamente, quanto à pesquisa sobre o uso de suas potencialidades vocais.

De Stanislávski (1972, 1976, 1994) a Grotowski (1871, 1996), passando por Meyerhold (CONRADO, 1969) e Artaud (1999), representarei neste momento, através da escrita, possíveis inquietações vividas pelo ator sobre o seu papel diante dos desafios específicos do teatro de cada um dos diretores. Como autora desta história imaginária, tomo como referência, além dos estudos feitos, as vivências teóricas e práticas particulares à minha formação acadêmica, revisitadas no início deste capítulo. O assunto sobre a expressão vocal permeará toda a escrita sem que, contudo, esteja explicitado. É deste modo que entendo poder abordar a relação indissociável sobre a reflexão vocal e o percurso do ator na elaboração de seu trabalho como interprete.

2 ENTRE A INVENÇÃO E O SONHO: NOTAÇÕES DA ATRIZ

“Tudo que não invento é falso.” (BARROS, 2004, p. 67)

Esta é a história de uma única atriz, sobre o amor, os acasos e as relações entre a vida e a sua voz como intérprete. Convido o leitor a permitir uma análise criativa acerca de situações fictícias que projetam sentimentos particulares sobre esta condição de títere na qual me espelho.

Neste livre curso imaginativo, eis que, de súbito...

2.1 A ATRIZ E STANISLÁVSKI (1863 – 1938)

Estou diante do grande mestre. Desde o primeiro encontro com Stanislávski no início daquela primavera intuí que sua concentração estava mais ligada ao controle de sua excitação diante do trabalho que fazíamos do que à expressão sisuda de ideias estranhas. Já era atriz antes de conhecer Stanislávski. Julgava ter total controle sobre meu corpo e minha voz. Sabia exatamente que gesto fazer e como a voz deveria soar para falar determinadas palavras do texto. Mas, descobri que tudo que conhecia até então de nada me serviria.

No primeiro dia, ele propôs uma cena individual na qual descobriríamos, lendo uma carta, que estávamos sendo traídos. Antes de fazer a cena, eu já sabia o que apresentar: ao entrar, demonstraria o quanto estava apaixonada para depois, ao ler a carta – que seria do meu noivo para a sua amante –, mostrar o meu desespero sobre a constatação da traição. Após a improvisação, o mestre perguntou:

– *O que estava escrito na sua carta?*

– *Não sei, apenas segui a indicação da cena.*

– *Parece que você aprendeu muito bem os códigos representacionais para comunicar paixão e desespero. Mas, quando você está gostando de alguém você fica andando pela casa suspirando e piscando os olhos dessa maneira?*

Ruborizei e sinalizei um não com a cabeça.

– Essa é uma forma de representação antiga, pautada em clichês que hoje são armadilhas que tornam a expressão do ator mecanizada, falsa. Não tente parecer apaixonada; sinta verdadeiramente como quando está apaixonada. Percebe como você estava mais preocupada em parecer apaixonada e desesperada do que em ler e entender o significado das palavras da carta? Repetiremos a cena amanhã, mas quero que traga a carta escrita. Ficamos por aqui. Pensem em tudo o que viram hoje e escrevam a carta de vocês.

Lembro-me da sensação de quando cheguei a minha casa. Estava sozinha, confusa e envergonhada. Muitas dúvidas vieram à cabeça. E se nunca me apaixonei? Como fazer a cena? O que escrever na carta? Imaginei apresentar a cena novamente e, depois, ouvir de Stanislávski que eu não tinha talento para ser atriz, que talvez fosse melhor pensar em fazer outra coisa (nos piores momentos penso em coisas terríveis). Escrevi e rasguei várias cartas. Desisti. Quando a noite chegou, antes de dormir, escrevi:

A lua está linda lá fora e não faz sentido para mim. Às vezes tenho a terrível sensação de que foi só um sonho, um sonho que acabou. Quando vou sonhar novamente? Eu quero sonhar nosso sonho! Que bom que te encontrei e que agora você faz parte da minha vida. Fico lembrando nosso encontro e não quero fazer mais nada. Bastou um único dia e já tenho medo de te perder. Agora mesmo, já te perdi. Sinto saudade. Diz-me que a saudade não vai aumentar. Diz-me que o primeiro dia é o pior de todos e que nos outros essa saudade vai sumir. Diz-me que não vai piorar. O que eu faço pra arrancar isso de mim? Quero um amor sem saudade. Porque a saudade dói. Fecho os olhos para me confundir e me sentir perto. Sem esperanças de te ver amanhã...

No dia seguinte, repetimos a cena com um dado novo: ele nos entregou uma aliança. Em cena, me senti diferente; mas, não tenho como descrever tudo o que imaginei ao realizar as mesmas ações de antes. No início sentia-me muito tímida e feliz quando percebia a aliança. Ao ler a carta, imaginei que esta poderia ser minha última cena. Fiquei parada, percebendo os olhares em mim. Senti-me exposta. Queria sair correndo. Senti um nó na garganta, o estômago apertou e fui me contraindo, encolhendo em direção ao chão. Fiquei quieta enquanto chorava. Não sabia mais o que fazer. A cena terminou quando Stanislávski falou:

– Agora você se portou como uma atriz!

Continuei confusa. Quando lhe disse que ele se enganara, que ao ler a carta não pensei em traição, mas sim em como seria a vida sem poder fazer teatro, ele franziu a testa e agradeceu. Pegou seu caderno de anotações, falou para pensarmos sobre o que tínhamos visto e como tínhamos nos sentido em cena e finalizou a atividade. Pôs-se a escrever. Tempos depois percebi que usei uma estratégia, que foi posteriormente desenvolvida por ele para despertar no ator a emoção correspondente à situação transposta para o palco: a memória afetiva.

Esse foi o início. Ficamos próximos. Conversávamos sempre após as aulas; diariamente Stanislávski queria saber como eu me senti, o que pensei, por que agi de tal forma em cena. Às vezes tinha impressão de que nem ele ao certo sabia as respostas para as indagações dos atores. Afeição-me a ele. Desde então, mergulhei em sua proposta de abandonar o que sabia e elaborar a personagem de forma artística e bela, a partir da sugestão de sua vida interior, como recomendava o mestre. Cada encontro era um novo desafio, uma decepção, uma surpresa. Um dia anunciou os ensaios para um espetáculo e iniciamos o trabalho com o texto.

Sentados, com a peça em mãos, líamos em voz alta objetivando num primeiro momento apenas conhecer o texto e suas circunstâncias propostas. Depois, sempre sentados, líamos interpretando as personagens, respondendo aos estímulos encontrados no próprio texto, bem como dados pelo mestre. Investigávamos o texto *dividindo-o* em unidades menores (considerávamos as divisões das cenas, entrada e saída de personagens e conclusão das ações e dos acontecimentos centrais); *elegendo* as frases-núcleo (que eram a oração principal, de cada unidade, que traduz a ação e/ou o objetivo central a partir do que a personagem fala), os objetivos (escolhíamos o verbo de ação principal, tanto da unidade quanto das personagens – e que, em alguns casos podiam coincidir) e os títulos para cada unidade (que nos auxiliavam na transposição cênica, pois podiam ser nomeados a partir do verbo de ação, de imagens e atmosferas centrais); *contando* as palavras mais recorrentes no discurso da personagem; *listando* o que as personagens descreviam sobre as outras, sobre as ações indicadas pelas rubricas; e um sem fim de estratégias que aprendíamos para encontrar pistas de nossa personagem a partir da dramaturgia.

Stanislávski tinha um ouvido atento. Conduzia o ator a encontrar nas palavras do texto as motivações internas da personagem e, assim, traduzi-las através da dicção, articulação, respiração, entonações e, sobretudo, do ritmo – a pulsação da personagem, bem como a de

cada cena – embutido na construção frasal e na tônica da palavra. Aprendemos sobre a importância de ouvir e sobre as pausas lógicas, dadas pela própria pontuação gramatical do texto, e psicológicas, ligadas à expressão dos sentimentos, pensamentos e objetivos da personagem.

A expressão do texto era construída não só a partir do entendimento esmiuçado da obra e de suas circunstâncias propostas, mas também através do entendimento e controle da mecânica da voz. Percebi que o “Trabalho de Mesa”, como o mestre gostava de chamar o trabalho de leitura, forneceu uma base fundamental ao meu desempenho.

Durante dois anos, com o seu sistema, aprendi a enxergar a personagem com a complexidade do ser humano. Entender seu contexto social, econômico, suas relações com os outros personagens, enfim, sua história de vida – seu passado, presente e sua projeção em direção ao futuro –, era fundamental. Através do estudo profundo do texto, que envolvia o estudo do contexto em que foi criado e a sua associação com o momento atual, nós, os atores, passávamos dias a fio mergulhando nas palavras escritas. Sentia-me como um verdadeiro detetive em busca de pistas que me levassem à alma – como ele gostava de chamar – da personagem. Stanislávski me convenceu de que assim também a compreenderia; descobriria seu caráter, seu temperamento, seus desejos, medos, dores etc. De maneira que consegui ter claro para mim o objetivo da personagem; eu sabia o que a movia. Sabia exatamente por que pensava, sentia e agia daquela forma. Porém, quanto mais me sentia dona da personagem, mais distante ela ficava de mim, inclusive fisicamente. Enxergar esse outro diante de mim era ainda reconhecer nossas diferenças. Como viver verdadeiramente a vida da personagem, sendo eu outra?

A resposta veio quando partimos para a cena. Ao apresentar a improvisação da cena que havia estudado, Stanislávski me perguntou: “O que você está fazendo?”. Respondi que estava agindo conforme a personagem, mas que, apesar de saber o que ela pensava, por que ela dizia aquelas palavras, não conseguia senti-la verdadeiramente; eu sabia que eu estava falsa em cena. “Então façamos o seguinte, lembra-se de nossa primeira aula quando apresentou a sua improvisação da carta? Quero que você imagine: *e se eu fosse minha personagem?* E não importa se utilize sentimentos ou *situações análogas*, como fez naquela ocasião. quando ao invés de se ocupar em imaginar sendo traída, sentiu como se fosse a última cena de sua vida; vamos ver se funciona agora também”. No início, fiquei confusa. Ficava entre o que eu tinha

ensaiado e o que *eu* faria se fosse minha personagem. Mas quando abri mão do que tinha planejado para a cena e imaginei que a personagem era eu vivendo as circunstâncias da cena, tudo em mim mudou. Fui arrebatada por imagens que ora eram lembranças, ora eram inventadas. O corpo ficou mais natural, mais leve, e as palavras saíam de mim com brilho, como se fossem minhas; as marcas que tinha planejado perderam o sentido e a ação, apesar de mais sutil, ficou mais orgânica, ganhou mais força. E tudo isso conduziu aos sentimentos que, pela primeira vez, surgiram como consequência do que estava vivendo naquele momento; meus sentimentos eram verdadeiros. A distância que me separava da minha personagem desapareceu magicamente.

– *Seria esse o trabalho de uma atriz ou apenas fui eu mesma e, assim, qualquer um poderia fazê-lo?*

Stanislávski respondeu com outra pergunta:

– *Está dizendo então que a personagem poderia ser uma pessoa comum?*

– *Sim. Quero dizer, não. Por exemplo, se vamos contar a história passada em um lugar violento, seria melhor trabalhar com alguém que viva, ou tenha vivido em lugar semelhante?*

– *Está dizendo então que o ator poderia ser, digamos uma pessoa comum, não um ator?*

– *Não sei. Essa ideia não seria estranha?*

– *Sinceramente, não vejo como isso poderia contribuir com o nosso trabalho, pois se assim o fosse, esse ator não estaria fadado a viver, então, um só papel?*

Fiquei confusa.

Os ensaios prosseguiram. Com a repetição das cenas compreendi qual seria o maior desafio: manter-me viva todas as vezes, sem perder o trabalho anterior e apurá-lo diante das novas descobertas – que, inevitavelmente, ocorriam pelo frescor do acontecimento no tempo presente. De modo que, devo confessar, não era uma tarefa fácil.

Descobri com a prática o sentido da contracenação. Dependia diariamente dos meus parceiros de cena, pois eles forneciam, a cada instante, estímulos aos quais deveria reagir. Também eles estavam *vivendo* o momento presente e, assim, abertos a possíveis mudanças de acordo com novas descobertas. Rapidamente, percebi que nesse jogo não existia uma forma, mas reações vivas que eram expressas diferentemente a cada dia. Estávamos construindo juntos uma espécie de coluna vertebral da cena. Quanto mais concreta essa coluna, maior era nossa liberdade para descobrir novas nuances da personagem. Quando esquecia algum texto ou

algum imprevisto acontecia, respondia imediatamente sem *sair* da cena, sem *perder* a minha personagem. Agora entendia o sentido das palavras *corpo* e *mente* quando Stanislávski dizia que deveríamos trabalhar ligando-os intimamente. Particularmente, quando o ouvia nesses momentos, achava-o engraçado, pois imaginava meu corpo rodando atordoado, procurando pela cabeça que permanecia imóvel no chão: é verdade então que o pescoço seria a forma mais íntima de ligá-los?

Com Stanislávski e sua forma de preparar o ator, sua técnica – que exigia, sobretudo, disciplina e perseverança – e sua crença, conquistei outro estado em cena. Tinha consciência de tudo o que fazia, porém, mantinha uma abertura à inspiração do momento presente e, com isso, surpreendia-me com uma nova forma de olhar, reagir e ter novos pensamentos, inclusive novos sentimentos. Serei realmente dona de minha personagem ou seria esse um pensamento, apenas uma distração, a manipular-me?

Desejei conhecer-me profundamente; revirar o repertório de experiências, trazer à memória as lembranças, reviver momentos passados, podendo até, através da imaginação, acessar sentimentos desconhecidos. Sentia-me como uma antena parabólica – que capta ondas de longa distância para depois serem decodificadas por um instrumento de transmissão de sons e imagens. Desejei expandir-me em direção ao mundo, abraçá-lo. Passei a me observar diariamente, aguçar todos os sentidos e olhar atenta todos ao redor. Como se eu fosse ultrasensível.

Um dia, durante o trabalho, ele me disse que as vogais não eram vazias, que elas têm um conteúdo espiritual (STÁNISLÁVSKI, 1994). Fingi que tinha compreendido, afinal, eu era ultrasensível. Ele encerrou o ensaio mais cedo e, como de costume, falou para refletirmos sobre o trabalho desse dia e pôs-se a escrever suas anotações. Naquele dia, por conta do clima agradável que fazia, aproveitei o sol no parque próximo à casa de ensaio para refletir sobre aquelas palavras ditas.

Sentada no banco da praça, imagens sobre o processo de construção de minha personagem relampejavam em mim. Sabia que estava evoluindo nos ensaios. Sentia-me inteiramente presente em cada cena (como o mestre falava: o corpo estava integrado com a mente), e ainda quando estava na coxia à espera de uma deixa. Acreditava conseguir expressar verdadeiramente minha personagem; estava finalmente *vivendo* o meu papel. Aceitei

sinceramente o que ele falou sobre o ator ter que “trabalhar a vida inteira, cultivar seu espírito, treinar sistematicamente os seus dons, desenvolver seu caráter” e que “jamais deveria desesperar e nunca renunciar a este objetivo primordial: ‘amar sua arte com todas as forças e amá-la sem egoísmo’” (STANISLÁVSKI, 1994, p.7). Com a prática, percebi que a dimensão interior, ligada à produção de imagens e sensações próprias ao ator, refletia diretamente no desenvolvimento de composição de um papel. No meu caso, nesta dimensão interior também se refletiam objetivos que eu projetava sobre o meu trabalho de atriz, para além dos objetivos cênicos, embora nunca antagônicos ou mais importantes que eles. Percebi que a riqueza dessa dimensão interior se expressava com mais desenvoltura através dos movimentos, gestos e ações físicas. Por outro lado, a voz falada parecia descolada do corpo e, conseqüentemente, não atendia com o mesmo vigor aos estímulos criativos e demandas específicas de cada papel.

Como uma simples vogal, um simples *ah*, pode expressar o espírito? Talvez fosse uma metáfora, uma forma poética de dar uma indicação para o trabalho; mas o que significava? O pensamento foi interrompido pelo canto agudo de um passarinho.

Uma coisa estranha aconteceu naquele momento. Por um instante de encantamento acreditei que o pássaro estava falando comigo. Não sei por que ou como, mas aquele canto de alguma forma estabeleceu uma comunicação comigo. Mesmo sabendo que aquilo era impossível, dialoguei baixinho na língua do pássaro durante alguns minutos. Quando ele foi embora, fui tomada por uma sensação de paz. Os relâmpagos cessaram.

No dia seguinte, retornei aos ensaios ainda sem resposta sobre minha indagação. Depois da estreia, tive uma sensação estranha de gozo e insatisfação. Gostava do resultado alcançado, mas ainda sentia-me instável em cena. E então, sozinha, resolvi ensaiar partes das cenas em que me sentia insegura.

Procurando uma forma de registrar os momentos em que me sentia inteira, comecei a perceber como o meu corpo estava – cabeça, olhar, mãos, respiração, pés etc. Notei que se inclinasse, por exemplo, a cabeça, ou respirasse mais lentamente, mudava o estado interior. Fiquei durante um bom tempo experimentando as variações da respiração torácica e diafragmática: lenta, normal e rápida. Mecanicamente, iniciava uma respiração, por exemplo, rasa e rápida. O impulso respiratório alterava meu ritmo, assim como provocava determinadas associações de imagens e situações. De forma que, ao dizer o texto, sentia também mudanças na expressão

vocal. Experimentei variações de cabeça, tórax e bacia (frente, trás, lados e inclinações). Descobri que o posicionamento das partes do corpo podia mobilizar determinados estados emocionais. Por exemplo, quando estufava o tórax para frente induzia-me a uma atitude agressiva; ou quando inclinava a cabeça para baixo sentia uma angústia introspectiva. As sensações internas a partir dos estímulos físicos e mecânicos geravam imagens e emoções que eram exteriorizadas também através da voz. Parei ao perceber a presença de Stanislávski.

– Por favor, continue. Não quero interromper. Deixarei você. Apenas continue.

E saiu. Nessa noite sonhei que estava sozinha na sala de ensaio, desenvolvendo uma pesquisa individual. A prática consistia apenas em encolher e ampliar o corpo, do movimento mais lento ao mais rápido, procurando estabelecer um percurso entre o espaço mínimo e o máximo que o corpo poderia ocupar. Não pensei em nada, apenas registrei as sensações despertadas pelos movimentos. Tudo era silêncio. Parecia ter alcançado um estado pleno de disciplina e concentração. Permaneci me contraindo e expandindo por um longo período. Percebi a respiração, os batimentos cardíacos, todos os ossos, articulações e músculos. Cada vez que me encolhia, ficava ainda menor; quando me expandia, ficava cada vez maior, como se pudesse preencher toda a sala com luzes que saiam de mim. Em cada etapa, com a repetição dos movimentos e de suas diferentes qualidades, muitas imagens e sentimentos eram despertados. Senti-me inteira.

Fiquei intrigada. Comentei o sonho com um parceiro de cena. Acho que o teatro aproxima os atores de uma forma especial; expomos-nos tanto uns aos outros, que nos sentimos à vontade em falar sobre as coisas mais íntimas. Ao terminar de relatar o sonho, ele perguntou como eu havia me sentido. Respondi: “Estranhamente poderosa”. Ele me beijou e falou que acreditava que o corpo poderia ser trabalhado como uma única estrutura: física, psíquica e emocional; e que, através do vigor, espécie e qualidade do movimento de um gesto arquetípico, o ator poderia trabalhar vontade, desejo e sentimento na construção de uma personagem. Chekhov (1986) continuou dizendo que estava desenvolvendo um sistema próprio e que, com ele, alcançava resultados mais rápidos do que no trabalho com o mestre. Sugeri que deveria iniciar minha própria pesquisa.

De alguma forma o que ele falou tinha sentido – não apenas no sonho. Percebi que sempre tive facilidade no entendimento das situações propostas nos exercícios de atuação, mas intuía

agora que os estímulos corporais poderiam engajar com maior fluidez as criações imagéticas, emocionais e vocais na composição de meu trabalho. Mas como investigar isso?

Quando as apresentações do nosso espetáculo se encerraram, soube que outro ator da companhia estava experimentando um novo teatro e agora tinha o seu próprio grupo de atores. Falaram-me que ele estava desenvolvendo uma técnica mais corporal para o ator, e que parecia mais interessante. Não sei se pela experiência com o ensaio solitário, ou se por conta do sonho e da conversa com meu parceiro, ou até por causa da temperatura, que estava bastante alta e isso me deixava irrequieta e vibrante; o fato é que fui ao seu encontro.

2.2 A ATRIZ E MEYERHOLD (1874 – 1940)

A primeira coisa que me chamou a atenção foi que, apesar de fisicamente diferente, Meyerhold parecia ter o mesmo jeito de olhar fixamente, como se quisesse descobrir algo não dito, semelhante à maneira que Stanislávski nos olhava – talvez fosse apenas uma projeção, por achar que todo discípulo parece reter em si alguma coisa do mestre. É certo que, no seu caso, parecia-me às vezes demasiado aéreo; como se fixar o olhar em algum motivo ou em algo, fosse um disfarce de uma arquitetura mais extensa do pensamento. A segunda foi ver que, no ensaio, estranhamente, os atores não estavam com seus figurinos e sim com fardas azuis, tal como operários de uma fábrica. O cenário também não estava pronto, na cena existiam apenas espécies de praticados e rampas que criavam níveis diferentes e toda espécie de entrada e saída de cena que se podia imaginar. Antes de iniciar o ensaio, ele me convidou, junto com outros dois atores que também esperavam por esse encontro, para irmos ao espaço ao lado.

Sem antes dizer nada, pediu que cada um mostrasse o teatro que sabia fazer. O primeiro representou um monólogo de Hamlet. Sua atuação cheia de clichês não inspirava qualquer possibilidade de verdade cênica. Seu corpo estava tensionado com mãos crispadas e sua voz estava vigorosa, porém sem imagens internas, soando apenas como gritos roucos. Lembrei-me de mim quando já era atriz, antes de conhecer Stanislávski. Agora, ainda mais que antes, notei o quanto é perceptível quando o ator não está *vivendo* seu papel. Meyerhold, com um sinal, me convidou à cena.

Apesar do frio na espinha, sem titubear, concentrei-me e apresentei um pequeno monólogo de Nina, a personagem de “A Gaivota”, de Tchekhov, que tinha acabado de fazer. Tudo em mim continuava vivo; o sentido das ações se dava ao tempo em que as realizava. Em silêncio, agradei profundamente a experiência com o mestre. A finalização da cena foi perfeita. Como consequência da cena vivida, os sentimentos afloraram e as lágrimas vieram aos meus olhos. Quando terminei, estava radiante e não pude conter um leve sorriso nos lábios. Meyerhold pediu licença, pois precisava ir ao banheiro.

Naquele pequeno intervalo, o terceiro ator começou a fazer movimentos que pareciam com os de um contorcionista de circo. Meyerhold, da porta, observou o ator numa espécie de aquecimento corporal. Ao perceber sua chegada, o ator finalizou uma última sequência de saltos e se colocou no espaço para iniciar sua apresentação. O diretor, entrando na sala, falou que já tinha visto o suficiente e nos convidou para assistir o ensaio do espetáculo que ia estreiar no dia seguinte. Imediatamente lembrei-me do cenário e figurinos que tinha visto e fiquei confusa. Será que eles só ensaiam com esses elementos no dia da estreia?

O que vi me causou espanto e logo desejei aprender a fazer aquele teatro. Os atores pareciam como gatos que a qualquer momento poderiam fazer qualquer movimento, em qualquer direção, ou como pássaros em voos contra a gravidade. Os gestos eram vigorosos, precisos, virtuosos. Existia em cena uma harmonia e uma leveza causadas pela proeza daqueles atores. O espetáculo parecia não ter personagens, e sim um grupo de corpos que representavam em conjunto uma ideia. Em alguns momentos, usavam máscaras que davam aos atores um estado pleno de beleza, como se não fossem humanos. Descobri, então, que eu poderia representar vida no palco de outra forma.

Iniciei a experiência com Meyerhold na semana seguinte. O cronograma de aulas era árduo e diverso. As práticas envolviam dança, *Commedia Dell’Art*, acrobacia, atletismo, pantomima, canto, música, atividades esportivas, estudo dos elementos do espetáculo (iluminação, domínio dos acessórios, figurino, ambientação cênica etc.), entre outras que não pude acompanhar. Preparar a musculatura e controlá-la com esmero era um dos objetivos que o diretor deixava bem claro para aqueles que queriam continuar. Aquele ator que fez Hamlet só acompanhou os treinos durante o primeiro mês – disse que tinha que aproveitar a época de oferta dos empregos temporários. Apesar de minha empolgação, tempos depois, por conta de uma vértebra a mais na coluna, tive que deixar o teatro de Meyerhold. Fiquei triste ao sentir

que as dores estavam aumentando e que deveria seguir as orientações do médico, o qual me aconselhou a não mais fazer alguns movimentos da técnica que eu estava praticando.

Cheguei ao final da sessão de treinamento para informar minha desistência e o motivo. Meyerhold falava energicamente aos atores suados (CONRADO, 1969, p. 132)³⁵:

Importa pouco
 Aos outros teatros
 Fazer teatro:
 Para eles
 O palco é um buraco de fechadura.
 Fique tranqüilo
 [afina a voz e mira com seus olhos e braços alguma cena imaginária] E olhe
 Em frente ou em diagonal
 Uma pequena fatia da vida do outro.
 Veja
 Sôbre o divã [ele deita como se fosse um defunto, mas, estranhamente, o seu corpo
 parece não se apoiar no chão] reclinam-se
 Tias Mania
 E Tios Vânia
 [erguendo-se num salto, volta a falar em voz forte e contundente] Quanto a nós
 Com os sacos cheios dos tias e tios
 Mandamos que fiquem em casa!
 [depois de uma pequena pausa – os atores pareciam não respirar – ele fala
 suavemente, mas com uma veemência tal que todo o seu semblante parecia
 iluminado por um refletor] Nós também
 Mostraremos a verdadeira vida
 Mas transformada pelo teatro
 Num espetáculo extraordinário.

O dia de treinamento se encerrou com uma chuva de aplausos. Alguns atores, emocionados, se cumprimentavam e faziam fila para abraçar Meyerhold. Aguardei a sua saída. Nossa conversa foi rápida. Na verdade, ele me pareceu até indiferente quanto ao meu desligamento.

No caminho de volta para casa, fiquei pensando que poderia ter falado sobre a experiência com o seu teatro e de sua importância para mim. Mas, pela brevidade dessa vivência, achei que as impressões pessoais não importariam. Confesso, na verdade, que diante de sua aparente indiferença senti-me quase insignificante. Mas gostaria de lhe dizer que percebia o corpo mais inteligente; que acreditava poder controlá-lo totalmente e em qualquer espaço. Estava quase pronta para responder ao seu desejo de que o ator deve reagir prontamente a qualquer estímulo e interagir com os outros corpos e com toda a dimensão e elementos de sua cena. Estava mais consciente de minhas potencialidades. Percebia cada músculo e podia comandá-los. Sentia-me forte e viva. Ainda que sem poder trabalhar o estado desejado ao ator

³⁵ Prólogo da montagem “O Mistério Bufo”, direção de Meyerhold. Entre colchetes, rubricas minhas.

de Meyerhold, ao lembrar os momentos passados, percebia o sentido do que tinha ouvido na primeira aula:

Se a forma é justa, dizia, o conteúdo, as entonações e as emoções também serão, pois que determinados pela posição do corpo, na condição de que o ator possua reflexos facilmente excitáveis, isto é, que aos estímulos que lhe são propostos do exterior saiba responder pela sensação, o movimento e a palavra. O jogo do ator não é outra coisa que a coordenação das manifestações de sua excitabilidade (ILINSKI Apud. CONRADO, 1969, p. 157-158).

Pouco tempo depois, soube que Meyerhold havia sido preso e, mais tarde, executado por seu envolvimento com o Partido Comunista. Coincidentemente, na mesma época, ouvi falar que Stanislávski estava desenvolvendo, com os atores-cantores do Estúdio de Ópera³⁶, um estudo sobre a ação rítmica como elemento da atuação. Alguns diziam que ele havia abandonado o uso da *memória emotiva* ao perceber que a *ação física*, que chamou de *ação psicofísica* – uma ação justificada por um *processo interior* –, era mais eficaz no trabalho do ator. Outros diziam que o mestre não havia eliminado os elementos estudados anteriormente; apenas adaptou a forma de suas aplicações. Esses defendiam a ideia de que tanto o *como se fosse* quanto as *circunstâncias dadas* – que antes partiam de um processo de entendimento analítico, ou seja, de interiorização de sentidos para posterior aplicação prática pelo ator – agora eram descobertos numa via de mão dupla, na qual a *ação física* do ator em cena poderia determinar em si a *interiorização* desses elementos.

Não entendi. O que significava exatamente essa mudança? Resolvi que precisava ter um tempo comigo a sós. Apesar de me sentir mais madura, descobrir que as coisas que faziam sentido outrora não fazem mais sentido agora despertou em mim questões que antes não existiam. Entendi que a efemeridade do teatro não estava relacionada somente ao acontecimento de um espetáculo e à atuação diante do público naquele instante que nunca mais voltaria a ser novamente. A efemeridade estava também na crença sobre o meu papel de atriz, sobre em quais princípios deveria apoiar o trabalho como atriz.

Diferente de antes, quando em contato com diretores e suas distintas conduções, sentia-me solitária diante de tantas incertezas que me inquietavam. O que iria fazer com essas experiências? Como iria seguir? Que teatro fazer? Qual sentido iria perseguir agora? Vivi desde a completa criação interior à efervescência da musculatura. Mergulhei a fundo no estudo da personagem, de seus objetivos, da criação de uma vida plena diferente da minha.

³⁶ Em 1918, Stanislavski passa a dirigir o Estúdio de Ópera, resultado da parceria entre o Teatro de Arte de Moscou e o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi.

Por outro lado, experimentei a atuação conjunta onde meu corpo – ou seria o da personagem? – somava-se a outros corpos, num balé de gestos, ritmos e qualidades musculares harmonizadas com os sons de uma sinfonia articulada com os elementos estéticos. Vesti máscaras que dialeticamente me anulavam para que outros seres, menos humanos e mais divinos, surgissem em meio à profusão de imagens de uma grande pintura que era desenhada na cena. Assim como o corpo, que não mais se ocupava em apenas andar, sentar, deitar etc., descobri que os sons de minha voz compreendiam possibilidades de expressão para além das palavras de um texto. Vi a dedicação do diretor sobre a investigação das ideias do autor e sua atenção em transmiti-las aos atores. Vi em outros atores essa dedicação – mas agora sobre a investigação das ideias do diretor – para que entendessem qual o seu papel em uma composição que, igualmente ao espaço, ao cenário, à luz e ao som, era parte sensível das engrenagens.

Com certa melancolia, olhava as folhas que agora caíam das copas das árvores e mudavam também a paisagem do chão. Estava dividida entre o êxtase de tantas descobertas e a imobilidade solitária de não saber o que fazer diante delas. Não poderia voltar ao teatro de Stanislávski, nem continuar no teatro de Meyerhold. Precisava de um tempo a sós. Pensar em como seguir. Para onde. Por quê. Tentei pensar em uma personagem, em um papel que gostaria de fazer. Não conseguia encontrar uma resposta. Poderia ser qualquer papel. Desde que eu sentisse novamente a excitação diante de um novo desafio. Qualquer uma. Não importava. Precisava fazer alguma coisa, mas não sabia o quê. Resolvi ir ao cinema.

2.3 A ATRIZ E ARTAUD (1896 – 1948)

Ah... O cinema! Gosto desse lugar escuro, anônimo, no qual posso entregar-me a qualquer história que se passa diante dos meus olhos, sem esforço, como numa pausa da própria vida. Uma pausa de duas horas. Sem saber qual era o filme, fui ao cinema. Não importava o filme. Importava a pausa. Peguei a última sessão de *La Passion de Jeanne D'Arc*³⁷.

³⁷ Baseado nos documentos históricos do julgamento de Joana D'Arc, dirigido por Carl Theodor Dreyer, em 1928. O filme mudo retrata os últimos dias de vida de Joana, sua prisão, tortura, julgamento e morte na fogueira. As imagens em closes e a estética de interpretação expressionista dão uma densidade impactante à película. Curiosamente, após ser dado como perdido, o negativo foi encontrado num sanatório, em 1981, na Noruega. No filme, Artaud faz a personagem Massiel.

Infelizmente, não tenho como descrever o que aconteceu comigo diante daquele filme. Talvez eu consiga me expressar numa outra época. Mas posso descrever o que aconteceu depois. Na calçada, fumando um cigarro, vi um homem na penumbra, encostado na parede, amarrando seu sapato. Tinha a jaqueta apertada no peito e suas calças largas denunciavam a finura de suas pernas. Como ele demorou a enlaçar o cadarço (parecia realmente ter dificuldades em encontrar a forma como fazê-lo), tive a impressão de que ficou imóvel durante muito tempo, congelado no espaço. As pessoas que saíam da sessão passavam por ele sem tocá-lo, sem perceber aquela presença que parecia nem respirar. Quando consegui ver o seu semblante, eu o reconheci. Nossa! Devo confessar: sua beleza soturna me atraiu. No mesmo instante, olhou para mim. Como se pudesse ler pensamentos, veio em minha direção. Pediu-me um cigarro. Dei o cigarro. Ofereci o isqueiro. Aceitou o isqueiro. Tragamos. Não resisti. Perguntei:

– *Você não é o Ator do filme? O inquisidor que acreditava em Jeanne?*

– *Sim. Mas não acredito mais. Quero dizer... Não creio mais no ator. Não nesse de hoje. Aliás, não acredito nem mais no teatro... Mas essa conversa não deve te interessar.*

– *Desculpe, mas preciso lhe perguntar o porquê. Eu faço teatro, sou atriz. Então, como você pode ver, isso me envolve.*

– *Responderei, não porque você é atriz, mas por você ter sido gentil ao me ceder seu cigarro. Desculpe, não quero ser grosseiro. Estou cansado. Responderei, mas sem explicar. Depois do que vi com meu espírito, meus olhos só conseguem enxergar o teatro real. Não esse inventado, perfumado. Esse que persegue inutilmente outros propósitos que não o do verdadeiro teatro. Esse que acredita servir aos homens e às suas crenças sociais, políticas, dos costumes, dos bons costumes. Esse que se reflete cegamente num espelho narcísico.*

– *Estou curiosa. Gostaria de conhecer o seu teatro.*

– *Não creio. Penso que seria mais seguro você procurar o novo teatro alemão. Dizem que há várias peças de um dramaturgo promissor. Você não deve ter dificuldade em encontrar um papel para você. Além do mais, você é bonita.*

– *Obrigada (acho que ruborizei). Mas, então, não vai me revelar qual é o verdadeiro teatro?*

Ele pegou um bloco de papel, apoiou-o no muro e começou a escrever. Novamente, tive a mesma sensação de quando o observara amarrando o sapato. Apesar de sua veemência em escrever naquelas folhas, parecia imóvel, como se não estivesse lá. Também não se importava com o tempo que ficou escrevendo, nem comigo em pé, parada à sua frente, esperando. O longo silêncio da escrita no início me constrangeu, mas depois fiquei como que diante de um

quadro, contemplando-o. A rua foi perdendo seu movimento. Cada vez menos pessoas passavam, até que ficamos apenas nós dois. Não sei quanto tempo ficamos ali.

Pensei em falar sobre minhas experiências e de como estava me sentindo agora, mas estávamos por tanto tempo em silêncio que receei quebrar o que parecia um encanto. Arrancou as páginas e me entregou seus escritos sem dizer nada, apenas que precisava ir embora. Sem pensar perguntei:

– *Para qual direção você está indo?*

– *Para o México.*

– *México! Ah, gostaria de ir também.*

– *Você teria coragem de abandonar a sua própria vida?*

– *Sim. Gostaria muito de passar um tempo longe de casa, da família, amigos, estudo...*

– *Não era exatamente essa vida a que me referia.*

Foi embora sem se despedir. Entrei num café próximo, que ainda estava aberto. Pedi um *cappuccino* e iniciei a leitura. Confesso que o que li me encantou e, proporcionalmente à força do encanto, provocou dúvidas sobre como realizar o teatro do qual falara e que parecia exigir um verdadeiro sacrifício humano. De que maneira o ator se conduziria para alcançar a proposta de uma linguagem específica de gestos e sons que provocaria no público: uma comoção física; uma comunicação inaugural, destituída de qualquer sentido predeterminado; um sentimento análogo ao da morte ou da purificação? Tentarei descrever o que li, mesmo sabendo do risco de fracassar em minha expressão do percebido.

Primeiro, ele descreveu um quadro terrível sobre a ação da peste em uma população. O cheiro da carne podre estava por todos os lados, vindo das pilhas de corpos que eram incendiados no meio das ruas. O homem, órfão de qualquer referência constituída até então – e então, abandonado por qualquer sentido de vida – diante da morte, realizava ações anormais onde o espírito totalmente pervertido não tinha limite algum. Dizia:

Os últimos que ainda vivem se exasperam: o filho, até ali submisso e virtuoso, mata o pai; o recatado sodomiza seus próximos. O libertino torna-se puro. O avaro joga seu ouro pela janela. O guerreiro heróico incendia a cidade que ele outrora salvou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a ideia da ausência de sanções, nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte pudesse pôr um termo a tudo (ARTAUD, 1985, p.35-36).

Continuou. Escreveu que o teatro, como a peste, é o único meio para a liquidação das bases morais e sociais do processo civilizatório; que só através do caos ocasionado pela peste, o homem encontraria a morte ou sua redenção. E assim também seria o seu teatro, que, com tal poder transformador de multidões, diante de gestos extremados, aniquilaria as máscaras cotidianas. Apenas assim o homem faria vir à tona toda sorte de crueldade e se religaria à sua essência, numa atitude heroica diante de seu destino mortal.

Reconheci também em Artaud o desejo de ampliação das possibilidades expressivas do ator. No seu caso, movido pela ideia de que haveria uma verdade a ser revelada, não a da personagem, e sim a de um sentido próprio do teatro. Sua obsessão pela busca de uma essência do teatro contrapunha-se à ideia vigente de que a encenação deveria ainda revelar o cerne do texto dramático. As formas que eram impressas na cena atual eram por ele condenadas, como escreveu:

Há uns dias, assisti a uma discussão sobre o teatro. Vi uma espécie de homens-serpentes, também chamados de autores dramáticos, querendo explicar o modo de insinuar uma peça a um diretor, como aquelas pessoas dos livros de história que enfiavam veneno no ouvido de seus rivais. Trata-se, creio, de determinar a orientação futura do teatro e, em outras palavras, de seu destino.

Não se determinou coisa alguma e em momento algum se falou do verdadeiro destino do teatro, isto é, daquilo que, por definição e por essência, o teatro está destinado a representar, nem dos meios de que ele dispõe para tanto. No lugar disso, o teatro foi colocado como uma espécie de mundo gelado, com artistas enfiados em gestos que daqui para a frente não lhes servirão de nada, com suas entonações sólidas e que já estão caindo aos pedaços, com suas músicas reduzidas a uma espécie de enumeração cifrada cujos signos começam a se apagar, com sua espécie de relâmpagos luminosos solidificados e que correspondem a traços de movimentos – tudo isso envolto num borboletear de pessoas vestidas de preto que disputam seus atestados de boa conduta em papel timbrado. Como se a máquina teatral estivesse reduzida àquilo que a cerca. E é por estar reduzida ao que a cerca e por estar o teatro reduzido a tudo aquilo que não é mais teatro, é por tudo isso que essa atmosfera fede, para as pessoas de nariz delicado. (ARTAUD, 1985, p.60-61).

Entendi que para esse teatro é necessário, então, os sacrifícios do público e do ator, posto que são partes complementares e essenciais para que o ritual ocorra. Nesse, que seria o verdadeiro teatro, a comunicação ocorreria através de uma nova linguagem. A linguagem falada, por estar limitada a um sentido civilizatório, embotaria o verdadeiro sentido da expressão teatral. Para além das palavras ditas, ele propõe uma “linguagem ativa, ativa e anárquica, na qual tenham sido abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras” (ARTAUD, 1985, p.55). Deveria, pois, esse teatro criar uma linguagem dos sentidos, direcionada não ao espírito, mas ao coração do público, buscando uma metafísica da linguagem, que em suas palavras seria:

[...] fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o

poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada, enfim é considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento* (ARTAUD, 1985, p.62, grifo do autor)

Ele escreveu ainda que os sentimentos se localizam fisicamente em determinadas partes do corpo e, por conseguinte, o ator poderia atuar concretamente sobre eles. O ator, ciente de seu poder em manipular materialmente a alma, é um curandeiro. Tal como um atleta que trabalha sua musculatura, o ator seria uma espécie de atleta das emoções, pois trabalharia as paixões através do esforço físico, ativando-as espasmodicamente por sua musculatura. Afirmou que: “Pode-se fisiologicamente reduzir a alma a um novelo de vibrações” (ARTAUD, 1985, p.164). Nesse trabalho, o fluxo respiratório seria como um duplo da emoção, pois existe uma respiração análoga para cada movimento de afetividade. E assim, como o pestífero que corre em busca de suas imagens perdidas, também o ator procuraria sua sensibilidade na profundidade de sua carne. De igual modo à peste que atinge os órgãos suscetíveis à consciência, à vontade e ao pensamento, como os pulmões e o cérebro, o ator deve agir sobre o mesmo sistema, buscando através de sua musculatura e de sua respiração a expressão de vontades e pensamentos recônditos. Em suas palavras, o ator deve:

Tomar consciência da obsessão física, dos músculos roçados pela afetividade, equivale, como no jogo entre as respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a dar-lhe uma amplitude abafada mas profunda, e de uma violência inaudita.

E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução acolchoada segue-se a este apossamento orgânico. (Ibid., p. 169).

Finalizou a carta dizendo que apenas esse teatro, o verdadeiro teatro, poderia reencontrar sua acepção religiosa e mística. Porém não citou nenhum exemplo, apenas disse que: “Descrever uma encenação de maneira verbal ou gráfica é o mesmo que tentar fazer um esboço, por exemplo, de um certo tipo de dor” (ARTAUD, 1995, p.144); e que, para mim, bastava entender que: “O importante é crer que todos podem fazê-lo e que para isso é preciso uma preparação.” (ARTAUD, 1985, p.22). Despediu-se dizendo que o teatro lamentará sua solidão (referia-se à dele ou à do próprio teatro?); e não escreveu mais nada.

Naquela noite, sonhei que descia uma montanha, correndo por uma trilha estreita. Os galhos arranhavam minhas pernas e meus braços. A terra escura parecia se mover junto comigo.

Quando a luz da lua cheia penetrava pelas frestas das copas das árvores, percebia que estava correndo com um emaranhado de ratos que seguia na mesma direção. Cheguei a uma grande clareira onde índios tocavam tambores e dançavam em volta de um amontoado de lenha que tinha em seu centro um tronco erguido. Os ratos, por baixo de meus pés, me levaram até o tronco onde fiquei imóvel, como que hipnotizada pelo som dos tambores. Os índios disseram³⁸:

- Viemos para te preparar para a morte.
- Agora... já? Que morte terei?
- A fogueira. Diz-me, como podes ainda crer ser a enviada de Deus?
- Os Seus desígnios não são os nossos.
- E a grande vitória?
- ... o meu martírio!
- ... e a tua salvação?
- ... a morte!

Podia ouvir com clareza as batidas do coração e o som do sangue percorrendo todo o corpo. Quando os tambores estancaram, também pararam os sons do coração e do sangue dentro de mim e um fogo incendiou a lenha embaixo de meus pés. Sentia que a respiração alimentava as chamas e consciente respirava cada vez mais profundamente. A fumaça enevoou tudo à volta. A última imagem foi de um totem, que tinha forma de cruz, sendo erguido em direção aos meus olhos por um dos índios. No topo do totem, reconheci o mesmo passarinho do parque. Apesar de não se mover, eu ouvia o seu canto exatamente como naquele dia, só que mais potente.

Acordei no meio da noite e escrevi:

O que sinto não é o que vejo
 E o que vejo já não consigo enxergar.
 Sinto a textura, mas o cheiro me engana.
 Protejo-me de mim, antes desconhecida
 E não sei se gosto do que agora me conheço.
 Bebo a fumaça com sede de água
 Trago a água com gosto da fumaça que inebria, entontece.
 Mas acredito na alquimia que desejo traduzir para mim mesma
 Agora, outra de mim.
 Não é a queda

³⁸Recorte do diálogo entre Jeanne D'Arc e inquiridores no filme *La Passion de Jeanne D'Arc*, (op. cit.)

É o intervalo para outra corrente de ar
E sigo o voo

Adormeci. No dia seguinte, fiquei imaginando como seria a preparação do ator no teatro de Artaud. Como seria o treino da voz, corpo... Como seriam os ensaios desse teatro? Infelizmente, ele não escreveu nada sobre isso. Continuei com as inquietações sobre qual teatro fazer. Sem obter resposta, fiquei durante muito tempo fazendo todos os cursos que apareciam. Estudei mais uma língua; aprendi a tocar gaita e violão; aprimorei o canto; entrei numa escola de circo – onde aprendi acrobacia, malabares, trapézio e principalmente andar na corda bamba; entrei numa escola de elaboração de projetos culturais – onde aprendi que o teatro precisa de contrapartida social; fiz um retiro de palhaço – onde aprendi sobre o silêncio, a falar palavrões e a desfilhar sensualmente; e descobri o talento para a culinária – tornei-me uma verdadeira alquimista dos alimentos, sabia como combiná-los e obter como resultado um sabor que era mais do que a soma de seus ingredientes.

2.4 A ATRIZ E GROTOWSKI (1933 – 1999)

Por conta da descoberta do talento culinário, consegui um emprego temporário em uma casa onde funcionava o centro de pesquisa do teatro de Grotowski. Já tinha ouvido falar que ele estava desenvolvendo o seu teatro com um grupo restrito de atores, em um local retirado. Nessa casa eu seria uma espécie de assistente de cozinha. As regras eram claras: não podia circular pela casa, muito menos nos espaços destinados ao treinamento dos atores. O contato com eles acontecia apenas durante as refeições, quando servia a mesa. Mas Grotowski e seus atores não conversavam durante as refeições. Apenas os sons dos talheres ao tocarem os pratos interrompiam o silêncio da sala de jantar.

Contudo, uma descoberta mudou a relação com esse trabalho. No corredor que conduzia ao quarto em que eu dormia, existia um buraco entre os tijolos desgastados que dava para a sala onde eles realizavam os trabalhos. Como a fresta era muito pequena, a visão era bastante limitada. Todas as manhãs, como num ritual pessoal e secreto, eu passava algumas horas espiando os atores de Grotowski.

Decepcionei-me ao constatar que o silêncio da sala de jantar continuava durante o trabalho. Também não falavam na sala de treinamento; parecia existir uma forma de comunicação não-verbal, através de gestos e olhares. Quando havia alguma fala, esta era feita economicamente, muito baixa (como a imagem que eu tinha sobre os monges tibetanos), e por conta disso não conseguia ouvir. O silêncio, além de indicar uma sintonia de entrega mútua entre eles, instalava uma atmosfera ritualística, quase religiosa, no trabalho; como se todos tivessem uma missão, soubessem o seu papel e o que estavam buscando. Mas, o que buscavam? O silêncio imprimia uma densidade maior ao ar.

Respondendo ao chamado da governanta, fui ao seu encontro. Disse-me que teria que limpar as paredes externas do lado norte da casa que estavam sendo tomadas pelo limo e, assim, corroendo-se pela umidade. Pensei em contestar o serviço, pois não estaria sob minha responsabilidade, mas sendo demasiado nova naquele ambiente, acatei. Após o tilintar dos talheres do almoço, fui limpar as paredes do fundo da casa.

O limo não era o problema (apenas a sua parte viva e, então, exposta). Por baixo do limo estava a sujeira, mais organismos vivos e a poeira incrustados – antigos e solidificados nas paredes. Iria morrer congelada naquele inverno antes que conseguisse remove-las. Porém, a missão ganhou novo sentido ao perceber que estava do lado de fora da sala de reunião. Os atores e Grotowski finalmente falavam! Através da saída do tubo de ventilação pude ouvi-los.

Um ator dizia:

– ... *aqui, longe das nossas famílias, ou até pela própria ausência delas, mas o que importa?*

Qual o sentido do que fazemos? Teatro para quê? Para quem?

– *(respondeu Grotowski) Para o público que...*

– *Que público se não fazemos graça? Se não...*

– *Os filmes lotam as casas de cinema e, no entanto, nem todos fazer rir. Se...*

– *Mas eles fazem mágica. Nós somos de carne e osso, não...*

– *Mas fazemos magia...*

– *Antiga! Quem está interessado em nossa magia?*

– *Eu estou. Você não está?*

(Silêncio)

– *(Grotowski continuou). Desculpe-me meu amigo.*

– (outro ator) *Estamos toda uma vida nessa discussão e não conseguimos chegar a lugar algum. Mas, pensei: se desistirmos do teatro ele não se acabará; apenas seguirá sem nós. Como? Não importa. Seguirá. Não faremos falta. Seria verdade então, que o teatro não está perdido e sim nós é que não aceitamos a condição de nossas carnes e nossos ossos?*

– (Grotowski) *Obrigado, meu amigo. Peço licença, nos veremos amanhã pela manhã.*

O tubo de ventilação permaneceu em silêncio. Iniciei minha tarefa. Constatei que a questão não era a sujeira, nem os organismos vivos e nem a poeira; mas a água parada – que, devido às obstruções das calhas, não escoava e provocava infiltrações.

E assim, entre frestas, tubos e calhas obstruídas, passei uma semana nessa casa. Do pouco que pude observar sobre o treinamento diário, todos os exercícios pareciam integrar todo o ator. A prática de respiração era realizada também com movimentos corporais, assim como, principalmente, a prática vocal. Esta última, em especial, me chamou a atenção por seu vigor e agilidade física. A voz era como que lançada concretamente no espaço. O ator podia “falar” com todas as partes do corpo, reagindo às indicações dadas por Grotowski – sempre muito econômico com as palavras, porém preciso com seus gestos e até com intervenções físicas no corpo do ator: ora ele segurava o ator, empurrava, servia como obstáculo do movimento realizado... O corpo parecia ser o centro das reações e, assim, compreendi que “todos os estímulos do corpo podem ser expressos pela voz” (GROTOWSKI, 1987, p.154-155). Tinha impressão que o ator falava com a cabeça (quando o som era direcionado para o teto), com as costas (para trás de si), com o peito (para frente), e assim em diante, usando sempre movimentos e posições diferentes no espaço. Para cada direção, para cada parte do corpo utilizada, o som ecoava de forma diferente. Antes de chegar às palavras, eles usavam sons sem sentido como *king*, *la-la*, algo parecido com mugidos, miados de gato, sons de tigre etc. Os atores insistiam nos sons como se eles estivessem abrindo espaços dentro das carnes, ossos e tubos. A voz era ampliada como eu nunca tinha visto antes.

Ainda trabalhavam corporalmente com movimentos e posições que exigiam concentração e muita flexibilidade da coluna (alguns me fizeram lembrar a experiência com Meyerhold). Esses movimentos disparados pela coluna envolviam todo o corpo em grande sintonia. Os atores tinham uma pulsação própria – como se movessem sem pensar – e trabalhavam ritmos diferentes. Eles pareciam dizer algo, por isso aparentavam também bailar movidos por uma coreografia pessoal. Apesar de manterem sintonia durante os trabalhos, cada qual pesquisava

uma forma própria na realização dos exercícios. Isso imprimia uma espécie de determinação quase que sagrada no ambiente.

Em alguns poucos momentos, consegui ver os atores trabalhando com seus textos. O trabalho era árduo, pois parecia exigir ir sempre além do que o corpo do ator parecia suportar. Mas não era apenas uma requisição ao corpo físico; não sei como poderia explicar. Era como um exigir também do corpo mental e espiritual. Digo isso porque o que via não parecia ser o trabalho de um ator para compor sua personagem; pelo menos, era diferente daqueles que já tinha visto até então. Tinha a impressão de que era o próprio ator, revirando-se pelo avesso, expondo-se. Ele era pele, músculo, suor e emoção bruta; frágil e grandioso; presente naquele espaço e longe dali; pesado, denso e flutuante, como se não pudesse ser real. Talvez, por isso, tive a impressão de que ele sabia mais coisas sobre a vida do que eu. Ao mesmo tempo em que me apiedava dele, como um ser humano igual a mim, eu achava que ele poderia ser também uma representação do divino. Na verdade, era um só corpo, um todo: o ator.

A prática conduzia quase sempre a uma espécie de transe onde os atores, com suas carnes vibrando, iam construindo uma partitura de gestos e sons que desembocavam no texto. Não sei se era esta espécie de entrega absoluta ou o fato de estar espiando secretamente por uma fresta, mas tinha uma sensação física estranha, como se estivesse diante de algo proibido. Vi momentos fortes de dor, de euforia, de fragilidades e de segredos postos durante os trabalhos. Um dia, em específico, foi o mais especial para mim. Quando estava indo ao buraco da parede, espiar mais uma vez aqueles atores, ouvi o canto do pássaro. Mas não era o do parque, era o do sonho. Foi aí que tive a impressão de que, quem sabe, o que estava vendo poderia se aproximar do que eu não pude ver no teatro de Artaud. Era grande a diferença entre o grito revolucionário de Artaud de mover toda uma civilização e essa intimidade do teatro secreto de Grotowski.

Certa feita, de noite, descascava cebolas para o jantar (nesse trabalho, descasquei e cortei muitas cebolas). Tinha uma forma especial de cortá-las, seguindo orientação da receita que iria ser feita. Deveria retirar as camadas inteiriças, da maior para a menor, com um corte latitudinal, tentando preservar ao máximo o seu formato. A cada camada que retirava, descobria outra, até chegar ao seu núcleo. Então, tive um *insight*. Imaginei que este poderia ser o trabalho do ator: descascar cuidadosamente suas camadas, chegar o mais próximo de seu núcleo. Porém esse núcleo, pelo menos o da cebola, também era mais uma camada,

igualmente inteiriça, apenas mais difícil de retirar. Compreendi o teatro de Grotowski. Percebi que seu teatro não focava em uma técnica para o ator, mas na retirada de suas camadas visíveis, como um “ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu” (GROTOWSKI, 1987, p.180).

Nessa casa, pela primeira vez me perguntei: por que eu escolhi ser atriz? Não cheguei a nenhuma resposta, mas a pergunta me confortou, já que, se me questionava, era por compreender, pois, que de fato eu era atriz. Decidi que, finalizado aquele trabalho, voltaria a estudar teatro.

À noite sonhei que estava em uma sala de ensaio totalmente escura. Seguia as indicações feitas por uma voz que em algum aspecto me lembrava Grotowski. Primeiro, andar reconhecendo o espaço. Em seguida, imaginar que a pele se descolava do corpo, deixando-me em carne viva. A situação proposta despertou-me imagens terríveis. No início andar era difícil, depois, até o movimento da respiração ao esticar a carne doía. A voz continuou: “Perceba como a corrente de ar queima sua carne. Mas não pare de andar”. Uma voz desesperada saía de mim. De repente comecei a sentir uma mão que me tocava intencionando causar mais aflição. Os sons que saíam de mim eram assustadores, nunca tinha me ouvido gritar daquela forma. Por vezes a dor era tamanha que estancava o grito. Eu tremia inteira e parecia-me ficar maior, como se os impulsos em resposta aos estímulos físicos causados pela mão que me pegava (e empurrava, segurava...) me ampliassem. “Agora fala! Diga seu texto”.

Três dias depois dessa noite, o trabalho na casa de Grotowski terminou. Retornei ao lar.

2.5 NOTAÇÕES

Em casa, pensando na minha trajetória, em tudo que passei, resolvi escrever sobre essas experiências. Peguei o caderno de notas³⁹ (que estava praticamente novo, pois abandonei o curso de violão muito cedo) e escrevi.

04 de abril de 2010

³⁹ Notação também significa: ato de notar, de representar algo por meio de símbolos ou caracteres; sinal que modifica os sons das letras. (Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 2.0.1)

Cara atriz,

Hoje você completou mais dez anos, com isso te trago a primeira resposta: sim, viverá até aqui. Se me lembro bem, quando estiver lendo esta carta, ainda terá dúvidas quanto ao exercício de seu papel. Não ter respostas seria uma resposta? Não que já não as tenhas hoje, mas ao entregar-lhes não estaria mudando o seu percurso? E se assim fosse, como responder-te se nem sei como estarias hoje? Quanto a todo o resto das nossas questões, posso afirmar seguramente que apenas continue.

Suponho que concorda que as cartas são feitas também de perguntas (senão, não seria você a primeira a escrever). Eis, então: querida atriz, como quer sonhar se te mantém acordada?

Escreve-me,

Sua atriz.

Continuei a escrever.

Roteiro para um espetáculo de teatro. Nele, a personagem central é Ator (homem que dá as cartas para o jogo de pôquer), entre as outras personagens: Stanislávski, Meyerhold, Artaud e Grotowski. Durante o jogo, os quatro discutem sobre como dirigiriam Ator na personagem de uma epopeia. Paralelamente ao jogo, as cenas são construídas através do modo particular de cada um dos mestres na condução de Ator. Stanislávski, empolgado, debate com Ator delírios reveladores de sua personagem através do conhecimento que tem sobre o texto. Meyerhold explica energicamente o espaço, a luz, a música e a movimentação da cena, pois exige que Ator tenha uma relação física de simbiose com esses elementos, de modo que pudesse coreografar seus movimentos e surpreender o espectador. Artaud, excitado, grita: – As palavras não te servem mais! Veja o teatro. Você é o herói pestífero que deve rebater a plateia com a fúria de seus músculos e órgãos. Não como um louco que vocifera inutilmente, mas como um matemático com precisão rítmica de gestos e sons oníricos! Grotowski, silencioso, tocava Ator; interrompia o processo sempre que sentia que Ator pensava para agir. Não estava preocupado em descobrir a cena, e sim Ator.

Tenho dúvidas quanto ao final da representação. Talvez, exausto, Ator entrasse numa espécie de transe, com sua carne vibrando, cheia de informações que não tivera tempo de processar. Aí então, Grotowski diria: – Repete. Só não sei, ainda, qual seria o cenário.

Fim.

Ao terminar o roteiro, dormi e sonhei novamente que estava em uma sala de ensaio. Junto com mais três atrizes, montava uma cena através de quadros de uma página de revista em quadrinhos. O sonho era enorme.

A sala estava dividida em dois quadros, delimitados pelo espaço 1 e espaço 2. Eu seguia para o espaço 1 e congelava em uma atitude, uma posição. Outra atriz, seguindo a mesma orientação, congelava em outra atitude, propondo uma relação comigo. E assim iniciava a história que estávamos montando. Desse jeito, as outras duas atrizes seguiam, compondo enfim o quadro 1. Depois, eu saía da cena, sentava na plateia (nesse instante notei que tinham cinco pessoas nos assistindo) e analisava o quadro desenhado. Decidida, ia para o espaço 2 e novamente congelava em uma atitude que era consequência da cena anterior. O mesmo procedimento ocorria com todas as atrizes que, agora, além de observarem o quadro 1, analisavam a formação do quadro 2 proposto por mim, para depois compor a história que através da construção dos quadros ia sendo montada. E assim seguimos até construirmos uma cena com cinco quadros.

Repetíamos, então, os quadros saltando do espaço 1 ao espaço 2 o mais rápido que podíamos. Às vezes esquecíamos qual era nossa ação congelada, mas quando nos lembrávamos da relação que havíamos construído com as outras atrizes em cena (bem como o sentido da história), lembrávamos também do nosso desenho.

Depois, repetíamos os quadros, porém agora em um único espaço. Essa parte do sonho foi engraçada. Lembro de que no início – já que repetimos muito esse momento – trombávamos umas com as outras, por termos que nos deslocar ao mesmo tempo, e cada uma buscava adaptar sua trajetória entre uma ação congelada e outra. Aumentamos o ritmo de nossas transições e alcançamos uma agilidade fantástica na composição dos quadrinhos. As atitudes congeladas foram transpostas para ações contínuas. E de repente tudo ficou em câmera lenta! Foi nesse momento que percebi que, com as ações, antes congeladas e agora em movimento, estávamos construindo um espetáculo de teatro. Num instante a visão foi ampliada; percebia

cada detalhe dos movimentos, sentimentos, sensações, pensamentos... Tudo o que foi se construindo naturalmente a partir das relações que inventamos para a construção da história. Como num relâmpago, a cena⁴⁰ ganhou vida:

ATRIZ 1 – (*grito*) Alguém gritou?
 ATRIZ 2 – Uma moça.
 ATRIZ 3 – Mataram uma moça!
 ATRIZ 4 – Novinha!
 ATRIZ 3 – Um homem casado matou.
 ATRIZ 1 – Casado?
 ATRIZ 3 – Marido de outra mulher?
 TODAS – (*aumentando progressivamente a voz, até o grito*) Sônia!...
 Sônia!...Sônia!
 ATRIZ 3 – Quem é Sônia?... E onde está Sônia?

Acordei assustada com o grito. Minha voz no sonho tinha uma espécie de som espiritual. Lembrei de Stanislávski. Pensei nas pessoas da plateia do sonho. A partir daí, não consegui mais dormir. Fui invadida por uma série de imagens formadas por lembranças das experiências que vivi e dos sonhos que tive. Imaginei os mestres diante dos quadrinhos. Acho que Stanislávski diria que construímos a cena dramaturgicamente, definindo início, clímax, desenvolvimento e desfecho da história. E, assim, entendendo sua dramaturgia, tínhamos claro nossas personagens: seus objetivos, desejos e ações. Espantar-se-ia ao dizer também que as atitudes congeladas originaram ações psicofísicas. Meyerhold complementaria seu pensamento falando sobre como essas ações e suas relações foram fortalecidas e justificadas através dos modos e qualidades de seus deslocamentos. E de como o estranho exercício nos proporcionou um domínio corporal; uma precisão na realização das ações e reações, como também na dinâmica em responder às transições imediatas de um estado corporal para outro. Parece-me que Grotowski não concordaria com o ato do ator em se colocar no lugar do público. Mas, refletiria sobre isso, considerando que as atrizes, de algum modo particular, trabalharam todos os seus recursos psicofísicos no desempenho. Com isso, intuiria que na construção das partituras corpóreas-vocais, percorremos nosso sentido de verticalização. E Artaud? Não sei o que Artaud diria. Talvez falasse sobre o grito que me acordou.

Coloquei esse sonho em minhas notações. Escrevo até hoje neste caderno. São pensamentos, reflexões, poemas, sonhos e toda sorte de palavras que uso como símbolos de meu percurso na tentativa de codificar momentos vividos. Quando os leio, combinando-os, entendo melhor seus significados. Ao refletir essas experiências à luz dos estudos realizados ao longo de

⁴⁰Trecho do texto “InSônia”. Adaptação da obra “Valsa nº6”, de Nelson Rodrigues, por Hebe Alves.

minha trajetória, percebo que, de algum modo, construí um percurso próprio que desembocou na atriz que sou hoje. Continuo curiosa por percorrer novos desafios; porém, agora – com aportes acerca do trabalho do ator mais concretos em mim – a busca pela descoberta de um *novo* teatro cessou. Em seu lugar, surge a pesquisa que se renova a cada trabalho executado: como me manter sensível ao trabalho contínuo de minha construção como atriz? Em paralelo, cultivo o sentido de autoconhecimento que amplia as possibilidades de meu desempenho – posto que ilumina barreiras e caminhos pessoais –, além de me aproximar do que me apavora e me mobiliza no teatro: o encontro com o tempo-espaço-agora diante do espectador. E, “assim como a interseção entre duas retas do lado de um ponto reencontra-se de repente do outro lado, após uma passagem pelo infinito” (KLEIST, 2005, p.5), o reflexo da pergunta se revela na resposta: “Porque eu escolhi ser atriz”.

Fiquei confusa com esse último pensamento. Pesquisando, descobri que as retas paralelas não são eternamente paralelas. Ainda confusa, resolvi desenhar em minhas notações. Visualizar a coisa me dá a noção de sua existência.

Podemos considerar que um ponto é a interseção entre duas retas perpendiculares.

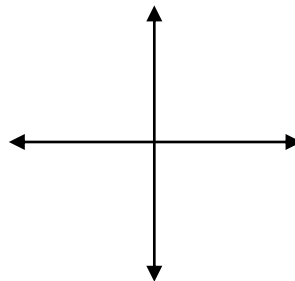


Figura 2
Fonte: Autor

Logo, duas retas paralelas nunca “são” um ponto.

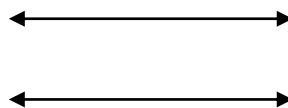


Figura 3
Fonte: Autor

Porém, como duas retas paralelas encontram-se em um ponto ao passarem pelo infinito, podemos considerar que: o ponto é a interseção de duas retas paralelas. Como não consigo

visualizar o infinito, represento-o como um ponto no qual infinitas retas paralelas e perpendiculares se encontram.



Figura 4
Fonte: Autor

Até então eu pensava que um ponto é formado por uma parte interior e outra exterior, separadas por uma linha.



Figura 5
Fonte: Autor

Hoje, vejo que o ponto é formado pela relação do movimento de infinitas linhas que o perpassam em direção ao mundo – e do mundo em direção ao ponto.

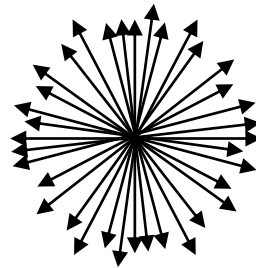


Figura 6
Fonte: Autor

Desse modo, também o mundo: como um ponto formado pela relação do movimento de infinitas linhas que o perpassam em direção ao universo (e do universo em direção ao mundo); e tudo o que há no universo, incluindo as pessoas. Como o mundo gira, com o tempo, essas linhas tornaram-se flexíveis.



Figura 7
Fonte: Autor

E podem se embaralhar. Esse emaranhado daria a impressão de que as coisas são formadas e separadas por uma linha, tornando-as sólidas e boas para serem desenhadas.



Figura 8

Fonte: Google Imagens

Assim compreendi que o reconhecimento de duas realidades distintas, uma interior e outra exterior, fortaleceu a fragmentação e o desejo de unicidade do ator. O emprego dos termos *memória emotiva*, *dimensão interior*, *sentimento*, *dimensão psicológica*, *ação psicofísica*, *imaginação* etc. inauguraria também uma noção dicotômica de divisão e classificação do ator; bem como associações que poderiam orientar a investigação sobre o seu trabalho, como por exemplo: corpo-voz, razão-emoção, pensamento-sentimento, intuição-técnica, psicológico-físico, dramaturgia-encenação, entre outras. Criamos suas valorações de modo a eleger a parte que julgamos ser mais importante para a nossa composição em oposição à outra de menor valor.

Ao rememorar minha trajetória até aqui, percebo que mantenho uma leitura fragmentada de mim. Por exemplo, diante da impressão de que meu trabalho vocal não respondia aos estímulos dados de um papel com a mesma prontidão e desenvoltura vistas no trabalho corporal. Durante muito tempo acreditei que tinha mais facilidade com o corpo, porque ele era concreto, ao contrário da voz, que eu considerava abstrata.

Hoje quero falar sobre o trabalho de voz sem, contudo, separá-la do corpo. Agora eu apoio a investigação vocal sob os reflexos emocionais-imagéticos-corporais do ator, na tentativa de expressar a compreensão de que sou uma só. Mas, ao usar três nomes ligados por hífen não estaria, neste instante, dividindo-me novamente? Pergunto-me: a única certeza que me resta seria minhas próprias contradições?

Através das notações rememoro momentos nos quais desconfiava de que algo acontecia. As dificuldades, dúvidas e conquistas formaram um aporte mais seguro que me possibilita, agora, correr novos riscos. Assim, vou lançar-me num percurso pessoal de descoberta e ampliação das minhas potencialidades vocais. Este será um caminho. Uma possibilidade.

Escrevi.

Por aqui tudo segue como um rio violento com seu destino de ser mar.

Ah, estranha tranquilidade de quem deseja ir além de si!

Passarei pelo infinito.

3 A SINGULARIDADE VOCAL

“Todo o vasto palco ali estava, aberto e nu.” (STANISLÁVSKI, 1976, p.6)

3.1 O LUGAR DA SINGULARIDADE NA EXPRESSÃO VOCAL DO ATOR

Singular, como adjetivo, dentre outros significados, pode ser aplicado quando se quer dizer que algo ou alguém é único. Nesse sentido, uma característica da voz é sua unicidade, pois, por mais que alguém apresente uma voz semelhante à de outra pessoa, o que comumente se vê no seio familiar, ela nunca será igual à outra. São mais de sete bilhões de vozes no mundo: todas diferentes. Bem assim é o número de corpos, mentes, e todo tipo de separação, divisão e classificação dos elementos que se conhece como partes constituintes do sujeito: sete bilhões.

Aqueles que veem a voz, sobretudo como um fenômeno anatomofisiológico, sabem das infinitas particularidades das estruturas que incidem na produção vocal humana: musculatura, principalmente a diafragmática e intercostal; tensões localizadas, principalmente nas ligações articulatórias, partes superior do corpo e laringe; estrutura óssea, principalmente a torácica; hormônios, estômago, cordas vocais, palato, língua, arcada dentária, septo nasal; processos alérgicos, inflamatórios; e ainda toda a sorte de descuidos comprometedores da saúde vocal, a exemplo do uso de drogas e má qualidade do sono.

Para os que ouvem a voz, especialmente como reflexo do que nomeiam como características emocionais do sujeito, estes são capazes de listar inúmeras classificações vocais que podem ser identificadas como: timidez, extroversão, introversão, alegria, coragem, insegurança, angústia, histeria, carência, pavor, rigidez etc. Para os que estudam voz como resultante das experiências vividas, há ainda outros fatores a considerar: cultura, grau de escolaridade, habitar em meio urbano ou rural, classe econômica, classe social etc.

Há muitas formas de separação, divisão e classificação da voz. Seja como for, se os fatores que incidem sobre a voz são inúmeros, penso, portanto, serem inimagináveis as possibilidades de suas combinações. É garantido: são mais de sete bilhões. Logo, em princípio, seria redundante falar de uma singularidade vocal.

No entanto, tantas classificações possibilitam defender, por outro lado, como dito anteriormente, particularidades vocais que se assemelham. Através das similaridades, constrói-se a crença de que se pode entender a voz a partir de determinados indícios. Eu também acreditei nessa possibilidade de compreender os processos de produção vocal e, desse modo, trabalhar a voz. Com isso, ao longo de minha trajetória, criei associações a partir da observação de certos padrões vocais que, por uma via dicotômica, ecoaram no estudo da singularidade vocal na composição do ator.

A fala engloba grande parte das associações humanas. Dar nome às coisas é talvez o primeiro passo para concretizar sua existência. Aqui, lembro-me de que Clarice Lispector (1978), num jogo entre o mistério do indizível e a escrita, chamava de Deus tudo aquilo que não conhecia. Quando pensamos em silêncio, estaríamos conversando com nós mesmos? Se assim fosse, poderíamos observar a fala como a energia investida ao tentar traduzir o que se ouve de si mesmo para além de si? Essa questão me leva a acreditar que o processo de conhecimento englobaria, portanto, a associação entre o que se sente ou se imagina com o que se pode nomear. Desse modo, a palavra tornar-se-ia um instrumento mediador entre o sujeito e o mundo.

Fayga Ostrower (1987, p. 20-21) considerou que “o pensar e falar só se tornam possíveis dentro do quadro de idéias de uma língua. Esta, por sua vez, está inserida no complexo de relacionamentos afetivos e intelectuais próprios de uma cultura”. Essa possibilidade dá a esse instrumento mediador, além da representação das coisas e de seus conteúdos, sua avaliação e valorização para um contexto social e, concomitantemente, para o indivíduo.

Na vida, a (re)produção de padrões é inerente ao sujeito. Isto ocorre naturalmente, simplesmente pelo desejo e impulso de associação a determinados grupos, pelos mais variados motivos – reconhecidos ou não. Por uma via de mão dupla, é possível entender que o homem cria sua identificação individual enquanto se comunica com o seu ambiente, pois se constrói aproximando-se e distanciando-se de ideias e hábitos particulares ao contexto no qual está inserido e deseja se inserir. Como exemplo, quando se fala de homens do exército, líderes de movimentos estudantis, pastores evangélicos, concorrentes a Miss Universo, comícios políticos, entre outros agrupamentos, imagina-se um comportamento específico relacionado a cada grupo. A recorrência a esses exemplos clichês não significa ignorar as individualidades que, a partir de experiências vividas e sentidas, formulam-se por meio dos mais variados

modos de reação. Esse é um movimento contínuo, que implica saltos e rupturas próprios à constituição do sujeito e que envolve múltiplos fatores relacionados à troca entre o indivíduo e seu ambiente.

Dialogando com Stanley Keleman (1992), percebo que o sistema de trocas compreende a criação de pelo menos dois espaços (interno e externo) organizados em estruturas. A motilidade, constituída pela expansão e contração das estruturas desses espaços, garante a troca no sentido de receber, digerir e devolver materiais. Por sua vez, esta capacidade pulsátil (trans)forma novas estruturas. Com a repetição dos mesmos princípios – pulsação, troca de materiais e formação de estruturas –, podemos enxergar as construções humanas.

Expandimos e contraímos em direção ao mundo, que também está em constante transformação e sendo refletido pelo sujeito. Esculpimo-nos através da troca com ambientes que julgamos cada vez mais complexos. As diversas experiências, sob os mais diferentes contextos de vida, possibilitam ao indivíduo criar um quadro próprio de referências, ao tempo em que ele constrói essas experiências.

Aqui, refletimos sobre a existência de padrões que podem alcançar camadas mais ou menos sutis nas construções humanas, pelos mais distintos motivos, sobre os quais, neste espaço, não cabe especular. Nesse sentido, referindo-se à construção vocal do sujeito, Quinteiro (2007, p.77) contribui com a seguinte formulação: “Há um momento na vida do ser humano que ele decide a sua voz. Isto pode estar claro para ele ou não. O mais comum é o fato de não estar claro para este ser humano que ele está decidindo um modelo vocal para a sua vida”.

Dessa maneira, vislumbro que o anseio de inserção e exclusão do sujeito em certos ambientes conduziria à construção de uma identificação vocal, como, por exemplo, com alguns modelos referendados pela mídia, muitas vezes apoiada em padrões facilitadores de obtenções de valores desejados – sejam eles familiares, culturais, econômicos, profissionais, sexuais, sociais, espirituais etc. – e de garantias de êxito nesses ambientes. Ocorreria, assim, um processo de imitação desses modelos, sugerindo uma descaracterização e ocultação das qualidades vocais particulares do indivíduo, gerando uma modulação homogênea de expressão vocal.

Na fala estética, mais precisamente no teatro, o ator enfrentaria um problema semelhante ao defender personagens com características distintas das suas e que exigem de seu aparato vocal um desempenho que nem sempre é alcançado. Como resultado, pode ocorrer a criação de um estereótipo vocal, apoiado em modos de falar correspondentes ao que ele julga constituir uma “boa voz” para o teatro. Poderíamos considerar que esta voz-modelo pode ser eleita ou é construída como tal, por exemplo, simplesmente pelo fato de o ator não gostar da sua voz; por julgar, muitas vezes – equivocadamente – aguda demais, grave demais, anasalada demais, baixa demais etc. Outras vezes, influenciado por uma determinada estética, acaba moldando sua voz sem considerar sua potencialidade em alcançar outras formas próprias de expressão vocal. Há ainda os casos em que o ator se apoia numa estrutura demasiadamente rígida – embora não caiba discorrer sobre a multiplicidade dos aspectos que poderiam conduzi-lo a esta ocorrência – e, mesmo diante da descoberta de qualidades vocais próprias, porém diferentes das conhecidas por ele, recua em prol da segurança em manter a voz que lhe é familiar. Para exemplificar, cito a fala de uma aluna de interpretação teatral, que representaria um aspecto do imaginário do ator quanto à elaboração sobre o seu trabalho vocal⁴¹:

Em relação à voz, que é subjetiva. Por exemplo, cada um tem sua voz, claro, e essa voz evidentemente nunca vai ser igual a do outro. [...] Quando a gente tenta buscar uma voz [até coloquei isso no relatório] que seja padrão. Uma voz daquele ator que não é rouco, que tem a voz limpa, que tudo o que ele... Sabe? Uma voz assim [engrossa a voz e fala com essa voz], sabe? E quando você não consegue fazer isso? O que é que você pode fazer para educar isso em você, sabe? E eu fico assim... Porque eu sempre escutei que a minha voz é fina, que é muito aguda, que eu sou uma guria - e realmente eu comecei com 14 anos [referindo-se à sua idade quando iniciou a fazer teatro] -, então, todas as pessoas falavam assim: olhe, trabalhe a sua voz... Mas, gente, eu tenho 14 anos, minha voz vai ser assim pelo menos... E se eu não melhorar, vai ser assim o resto da vida. Sabe? O que é que eu faço para alcançar esse padrão? Se é que é o certo. Se é que é o certo.

Durante a trajetória como professora de voz, muitos foram os relatos (de atores e não atores⁴²), que estariam relacionados à reflexão, aqui, proposta. Vejo, então, que pode existir sentido nesta investigação, visto que singular também caracteriza algo fora do comum, excepcional, não usual; inusitado, estranho, diferente; espantoso, extravagante. Através da exploração dessas características em sua voz, o ator poderia também ampliar as potencialidades vocais em seu desempenho? E, ainda, conhecer e desenvolver modos próprios de funcionamento de seu aparelho?

⁴¹ Este relato surgiu com a atividade desenvolvida com os alunos do Módulo I de Interpretação da Escola de Teatro. Ver nota de rodapé nº 23.

⁴² Em Dição I, por exemplo, uma aluna do curso de secretariado, pediu exercícios para “consertar” a sua voz, pois a julgava muito lenta. Não havia problema quanto à sua articulação, nem quanto ao seu ritmo: sua fala apresentava apenas um volume baixo. Considerando o seu sotaque “interiorano”, talvez essa autoimagem vocal envolvesse, também, um desejo de se inserir num contexto urbano, vivido e construído por ela.

Sabendo que a caracterização vocal de um papel é resultado de um trabalho do intérprete sobre si mesmo, é importante considerar a busca e reflexão do ator acerca de quais seriam os potenciais elementos impeditivos de sua expressão singular. Os três exemplos colocados anteriormente – quanto ao ator não gostar de sua voz; apoiar o seu desempenho em uma determinada estética; e de preservar a construção vocal com a qual se identifica – não ocorrem, necessariamente, de modo isolado e não esgotam o conjunto de possibilidades no qual o ator, reproduzindo um padrão vocal, poderia sabotar-se no trabalho de ampliação de suas potencialidades vocais. Seja como for, tal ocorrência gera uma fala marcada por automatismos e artificialidades ao responder aos estímulos criativos e demandas específicas de cada personagem.

Retomando a questão colocada no final da seção sobre as Notações: Como me manter sensível ao trabalho contínuo de minha construção como atriz? Realizo esta investigação a partir da subjetividade, relacionada aqui à leitura do que é único e contrário a um padrão.

3.2 INQUIETAÇÕES

Quando fui selecionada para compor o grupo Terapeutas do Riso⁴³, o projeto tinha como pré-requisito que o palhaço falasse. Não sabendo como poderia descobrir minha voz como palhaça⁴⁴, experimentei uma a cada dia de trabalho. Busquei no *cardápio de vozes* características que pudessem indicar uma para Cuíca⁴⁵: nasal, aguda, lenta, rápida... O fato é que, a cada voz testada, toda a *verdade* de construção daquele ser – eu palhaça – era traída por essa voz *falsa*. Necessitando falar, percebi a distância entre a existência de um corpo expressivo – instalado, inteiro em sua unidade física e emocional – e a ausência de sua voz.

⁴³ De 2001 a 2002, participei desse projeto que propunha um trabalho sistemático com o clown no ambiente hospitalar das Obras Assistenciais Irmã Dulce, atendendo à pediatria, à geriatria, à clínica adulta, aos internos, ao centro de pacientes portadores de necessidades especiais, ao setor dos dependentes químicos e às unidades de UTI's; assim como aos acompanhantes, médicos, enfermeiros e funcionários.

⁴⁴ Em 1999, iniciei meu trabalho com palhaço a partir do Retiro para estudo do Clown – o Clown e o Sentido Cômico – Introdução à utilização cômica do corpo, com o Lume Teatro (Unicamp/SP). Isolados, durante dez dias, objetivando a iniciação da construção do clown de cada ator, a coleta de ações físicas e sua memorização; trabalhamos sobre o estudo do corpo como um dos instrumentos de trabalho do ator através de técnicas de treinamento físico (dança pessoal, dança dos ventos, princípios de dilatação e exaustão etc.) e da introdução às técnicas de clown. Para explorar as potencialidades cômicas expressivas do corpo, eliminávamos as possibilidades de comunicação através da fala, como também dos gestos cotidianos.

⁴⁵ Meu nome de palhaça.

Desisti em tentar descobrir a minha voz de palhaça e passei a falar normalmente, como eu mesma falo.

Num dia de trabalho comum, depois de colocar o nariz, olhei-me no espelho, que estava bem próximo ao rosto, e sem pensar abri a boca e cantei⁴⁶ com a voz que até hoje continua sendo a voz de Cuíca. O que mais me chamou a atenção foi que a voz veio com um sotaque de gente de Santo André, cidade do estado de São Paulo, onde nasci e vivi até os onze meses de idade. A naturalidade dessa voz em oposição ao sentimento de falsidade das outras despertava a sensação plena de pertencimento àquele corpo.

Nessa experiência, por um lado, me confrontei com o fracasso das tentativas em operar uma voz a partir da manipulação intencional do aparelho vocal e, por outro, percebi que, de forma impensada, acessei qualidades sonoras próprias que desconhecia. Pelo menos duas questões me motivaram a refletir sobre a experiência: depois de tantas tentativas fracassadas, o que me levou ao surgimento dessa voz de forma tão assertiva? Que sistemas eu poderia desenvolver para acessar esses potenciais vocais desconhecidos?

Outro relato pessoal que se soma a essas questões ocorreu no processo vivenciado com o espetáculo teatral “Policarpo Quaresma”⁴⁷. Nesse caso, o exercício proposto foi uma prática básica de fisicalização de personagem, conduzida pelo diretor, tendo em vista o verbo de ação que ele tinha dado dias antes a cada ator. O meu verbo de ação era *desaparecer*. A partir da experimentação livre do ator, iniciamos construindo cada parte do corpo da personagem – pés, bacia, ombros, cabeça etc. – e seguimos com o andar e o olhar naturalmente sendo movidos por emoções e imagens internas que surgiam durante a atividade, chegando à ação e à fala livre (ainda não tínhamos o propósito de trabalhar com o texto). Então, motivada por um verbo e partindo da construção corporal, alcancei uma qualidade vocal estranha, que me

⁴⁶ A música foi “Ovelha Negra”, de Rita Lee.

⁴⁷ “Policarpo Quaresma”, TCA Núcleo 2008. Prêmio Braskem de Teatro como Melhor Espetáculo, Melhor Direção, Melhor Atriz Coadjuvante (Elaine Cardim), Melhor Atriz (Claudia di Moura), e Melhor Cenário (Rodrigo Frota, conjunto da obra). Direção e Adaptação: Luiz Marfuz; Texto: Marcos Barbosa; Direção Musical: Jarbas Bittencourt; Coreografia e Danças Populares: Marilza Oliveira; Figurino e Adereços de Figurino: Miguel Carvalho; Cenário e Adereços de Cenografia: Rodrigo Frota; Iluminação: Irma Vidal; Maquiagem: Marie Thauront; Preparação Vocal: Marcelo Jardim; Técnicas de Griô, Perna de Pau e Clown para cena: Rafael Moraes; Mímica Corporal Dramática: George Mascarenhas; Produção: Celeiro das Artes. Patrocínio através do edital de montagens do Governo do Estado, Fundação Cultural e Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

precipitou em Ismênia⁴⁸, personagem que eu estava incumbida de interpretar. Ao final, individualmente, cada ator apresentava a sua construção.

Em outras oportunidades, durante o processo de pesquisa, consegui reproduzir a composição que, ao final, originou o corpo da personagem para o espetáculo. Porém, a voz que surgiu do mesmo estado emocional-imagético-corporal esvaiu-se completamente. Não consegui reproduzi-la e, menos ainda, usá-la para construção da fala da personagem.

Se a qualidade vocal apresentada foi resultado de um corpo integrado, construído para a personagem, por que ao reproduzir esse corpo, e conseqüentemente suas imagens e emoções, eu não obtive êxito em relação à voz? Considero que a arte do ator está ligada à sua capacidade em repetir suas conquistas. Isso implica a elaboração sobre o seu material, que pode surgir intuitivamente durante o trabalho. Para isso, é necessário não apenas conhecer-se e desenvolver-se, mas principalmente saber como tocar-se. Nessa experiência, apesar de ter progredido com sucesso, lamentei não ter conseguido ressoar novamente aquelas qualidades sonoras estranhas. Nesse sentido, quais procedimentos poderiam ser desenvolvidos para registrar e usar essas possíveis propriedades incomuns?

Movida por essas inquietações à luz de alguns estudos vistos, questionei-me mais: Que sabor teria hoje a subjetividade investigada por Stanislávski em oposição à interpretação mecanizada, à fala formalizada por artifícios e efeitos, e que convenceria o teatro e sua plateia acerca de uma interpretação *verdadeira*? A *crueldade* perseguida por Artaud como estratégia de religação do sagrado, invocando a voz e a musculatura afetiva do ator para a invenção de uma nova linguagem que comunicasse aos sentidos e não à razão do público? O *ator santo* de Grotowski, que deveria despir-se das máscaras do cotidiano e, diante de seu espectador, expressar através de uma partitura de sons e gestos os impulsos mais oníricos?

É dessa forma que desejo refletir a voz na cena contemporânea. Olhando para esses mestres como interlocutores, parto das seguintes indagações: A investigação acerca da singularidade vocal do ator poderia conduzi-lo ao uso unívoco de si para a composição de um papel? Quais os procedimentos para a descoberta de qualidades sonoras estranhas a ele, que podem ser

⁴⁸ A fotografia desta voz era a de meu corpo retorcido internamente (órgãos contraídos), com o pescoço enterrado por uma cabeça deitada lateralmente, que não queria existir, com os cabelos cobrindo completamente o rosto, braço esquerdo nas costas, braço direito estendido como quem pede algo, mão direita estendida com dedos fracos que não se articulavam.

usadas de modo a ampliar as possibilidades de sua expressão vocal? Que resultados artísticos poderiam ser alcançados?

3.3 NOTAÇÕES SOBRE O INDIZÍVEL

Minha tarefa é muito difícil, porque como instrumento tenho as palavras e a minha mensagem principal é de não crer nunca nas palavras. Não creiam nas palavras. Quando se encontra uma definição que se fecha, não na prática, mas na terminologia, em um caso desses, não se diz nada, não se compreende nada, somente se faz malabares com boas palavras, o que dá uma emoção agradável, mas que é totalmente inútil. (GROTOWSKI, 1996)

Realizo aqui uma tentativa de elucidar os motivos da escolha por Clarice Lispector; no entanto, ciente de que não os conheço. Assim, escrevo: logo sei que a única coisa que sei é que “O que eu não sei do ovo é o que realmente importa. O que eu não sei do ovo me dá o ovo propriamente dito” (LISPECTOR, 1998, p. 52) e não sabendo do ovo e nem dos motivos de minha escolha, eu me calo. E me apoio nesse silêncio trazido pela própria escrita de Clarice (dita assim, com intimidade), que “tangencia sempre o limiar do indizível, da não palavra, e que revela sempre a inquietude do sujeito que infere que a realidade não é verbal e que o mundo contém algo que as palavras não conseguem enunciar” (GOMES, 2003). (Deveria aqui dar um espaço para escrever o próximo parágrafo. Mas, como as palavras que escrevo não dão conta do que penso em poder dizer, reúno-as na tentativa de criar um volume maior ao pensamento e, assim, parecer, pela quantidade, que comuniquei alguma coisa. Desta forma, suprimindo o espaço entre as palavras que não fazem sentido, diminuo o tempo de reação do pensamento refletido entre elas e, de igual maneira, também o leitor eliminaria “o lapso de tempo entre o impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior” (GROTOWSKI, 1987, p. 14); como, por exemplo, quando profundamente silenciámos ou profundamente gritamos, produzindo “impulsos visíveis” (Ibid., p.15). Se penso durante muito tempo sobre o primeiro exemplo, dá-me vontade de gritar e, quando penso no grito, espero, em algum momento, silenciar. Penso no silêncio). Acho que ouvi a palavra grito. Sim, estava falando exatamente sobre porque escolhi Clarice e “O ovo e a galinha” (1999) para a prática artística desta pesquisa vocal singular, quando notei. Diante do grito, vejo-me com a mesma violência de como quando silencio delicadamente, porque ambos são feitos do indizível, porque diante deles as palavras confessam seu fracasso; porque me trazem à memória Artaud que há *três milênios* reclamou “da quase inutilidade da

palavra que não é mais o veículo, mas o ponto de sutura do pensamento” (1995, p.141), e que sonhou com ratos e acreditou que “Assim como nossos sonhos atuam sobre nós e a realidade atua sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será propulsionado com a violência necessária” (ARTAUD, 1985, p.110); porque quando estive na gruta escura, diante do seu silêncio, eu escutei; porque a minha voz que eu escuto não é a minha voz que você escuta; porque mesmo quando silenciemos a voz não para; porque exatamente agora você está ouvindo a voz; porque não há silêncio. Ultimamente, tenho, em meu ouvido, um zumbido, constante. Acufeno, tinnitus, tinido. (Perdoe-me ABNT. Erro mais uma vez. Mas, compreendam que, se insisto no erro é porque estou tendo esperança. Às vezes passa. Às vezes tenho exatidão do fracasso. Em juntar palavras. Talvez. Seja esse o motivo da escolha por Clarice: simplesmente gosto de como ela junta as palavras. Suas palavras combinadas me fazem imaginar como *se eu fosse*⁴⁹ a própria criatura, a dona da criação). Não compreendo por que todos dizem não entender “O ovo e a galinha”, até a própria Clarice não entendeu! Mas eu a entendo, por isso a escolhi, por isso escolhi “O ovo e a galinha”, por que só eu. Entendi. E “sei que se eu [o] entender é porque estou errando” (LISPECTOR, 1998, p.52). E só eu “sei que o erro está em mim mesma” (Ibid., p.54). E eu⁵⁰ só “‘Etc. etc. etc.’” (Ibid., p.54).

Observação: Desde o início lembrei-me do desejo em escrever uma carta para Clarice. Começaria assim: “Querida Clarice, andei tanto tempo com sua carta fechada na bolsa...”. Mas, se é certo que as palavras, como os remetentes e os destinatários para os correios, podem conter em si destino e origem das coisas; é verdade que nem os correios, nem as palavras sabem de todas as coisas do mundo? E, assim, para tanto é que existiriam envelopes e papéis? De qualquer sorte, achei que escrever sob(re) eles seria uma grande responsabilidade.

3.4 DESCOBERTAS SOB(RE) PERCURSO

Esse processo se formou harmonicamente, em parceria com o diretor teatral⁵¹, que desde o início compreendeu os objetivos desta pesquisa. O encontro entre a atriz-pesquisadora e o

⁴⁹ Procedimento elaborado por Stanislávski, conhecido também como “se mágico”, que permite o ator, através da imaginação, acreditar-se no lugar da personagem e, assim, usar suas emoções e sentimentos para fazê-la agir.

⁵⁰ “[...] ‘eu’ é apenas uma das palavras que se desenham enquanto se atende ao telefone, mera tentativa de buscar forma mais adequada” (LISPECTOR, 1998, p.56).

⁵¹ Rino Carvalho.

diretor teatral promoveu o reconhecimento de desejos e desafios em comum acerca do texto, do trabalho do ator, do trabalho do diretor e da produção teatral contemporânea.

Planejei um cronograma de aplicação prática em três etapas: a primeira de treinamento individual, com o objetivo de investigar os possíveis procedimentos de um modo próprio de acesso e produção da singularidade vocal; a segunda de exposição para o diretor teatral dos possíveis resultados práticos da pesquisa; e a terceira de criação e ensaio do experimento cênico junto com o diretor. Porém, por motivos diversos, houve atraso e fragmentações nesse cronograma que impossibilitaram, em parte, a execução das etapas.

De fato, essas etapas se cumpriram, porém não separadas. O cronograma se redesenhou da seguinte forma:

3.4.1 Prática individual

Período: 13, 14, 19 e 20 de abril de 2011.

Objetivos:

- Compor uma rotina de aquecimento, a partir de exercícios⁵² do repertório pessoal, que julgava propícios para o momento;
- Estabelecer um modo de acessar qualidades vocais próprias e não usuais.

Procedimentos⁵³:

- Compreensão de que o desafio sobre a conquista de disciplina para um trabalho que só depende do ator; os exercícios que envolvem a coluna vertebral (o contato minucioso com a coluna vertebral e desenvolvimento de sua flexibilidade);
- Descoberta da prática para acesso do ator às qualidades sonoras próprias, não usuais e desconhecidas.

O primeiro procedimento foi constituído pela própria constatação de que muitos são os obstáculos que podem impedir o ator de alcançar essa disciplina. No meu caso, a inexperiência sobre um trabalho solitário, as inseguranças pessoais em percorrer um caminho

⁵² Não pretendo descrever os exercícios, pois julgo que cada ator deve acessar do seu repertório pessoal aqueles que lhe convêm para uma investigação sobre um modo próprio de trabalhar seus recursos expressivos.

⁵³ Destacarei, no decorrer deste texto, alguns procedimentos que usei para alcançar os objetivos definidos para cada etapa. Após a exposição dos procedimentos, farei alguns comentários relatando-os mais detalhadamente.

próprio e o compromisso em cumprir com os objetivos que propus com esta pesquisa foram alguns fatores que compuseram o quadro de obstáculos, e que integrei à pesquisa.

O segundo procedimento possibilitou detectar, através de exercícios simples e conhecidos, pontos de apoio para a emissão vocal na própria coluna vertebral, a partir de sua pressão, em determinadas posições, sobre os órgãos; bem como a forma que, ao manipulá-la, ativava a musculatura, com que conjuntamente pressionava determinados órgãos e fornecia apoio para a emissão vocal. Ou seja, descobri apoios para a emissão da voz que reverberava – de minha tonalidade mais baixa até a mais alta – a partir da coluna, musculatura e órgãos internos.

O terceiro constituiu-se a base da pesquisa prática. É importante observar que foram feitas adaptações, ao longo de sua repetição, de acordo com os objetivos de cada etapa. Outro aspecto a considerar é que não houve definição nem para a duração de cada passo descrito, nem quanto à forma de sua execução. A descrição que se segue serve apenas para ilustrar como orientei essa prática:

- 1- Deitada, de barriga para cima, braços ao longo do corpo, pernas esticadas, pés seguindo a abertura dos quadris; cintura escapular e pélvica alinhadas com a cabeça; maxilares relaxados, língua descolada do céu da boca (deitada no piso da boca), olhos fechados⁵⁴;
- 2- Através da respiração (sem exercer qualquer tipo de controle), fazer contato com os ossos, passando para a musculatura e órgãos, objetivando o *check-up* do estado inicial do ator. Os movimentos de ajustes em decorrência do relaxamento são feitos naturalmente, sem mexer o corpo (espreguiçar, alongar, coçar...);
- 3- Permanecer respirando, imaginando ampliar o contato com o chão em direção ao centro da terra;
- 4- Permanecer apenas respirando;
- 5- Permanecer;
- 6- Notar ponto de impulso;
- 7- Produção integrada de imagens, movimentos, emoções e sons, num movimento contínuo de impulsos que se estendem e/ou se contraem e se retroalimentam em sequência e/ou rupturas.

⁵⁴ A partir do encontro com o diretor passei a usar uma venda.

3.4.2 Prática em conjunto com o diretor

Período: 21, 25, 26, 27 e 28 de abril de 2011.

Objetivos:

- Expor os objetivos da pesquisa para o diretor;
- Apresentar os resultados da prática realizada até então;
- Dialogar sobre os procedimentos a utilizar na composição do trabalho até sua apresentação;
- Dar continuidade à rotina de aquecimento e desenvolvimento da pesquisa vocal.

Procedimentos:

- Apresentação e discussão sobre a pesquisa vocal e identificação de pontos comuns entre a atriz e o diretor pertinentes ao estudo prático;
- Abertura às contribuições do diretor para a pesquisa prática, através da inclusão de exercícios de seu repertório, trabalhados em interação com o planejamento previamente estabelecido.

O primeiro procedimento foi o ponto inicial do encontro com o diretor. Já tínhamos conversado anteriormente sobre a admiração mútua por Clarice Lispector e pelos desafios relacionados ao seu conto “O ovo e a galinha”. Mas foi nesse momento que apresentei o objeto, os aportes teóricos – já conhecidos pelo diretor – e os objetivos da pesquisa sobre a singularidade vocal na composição do ator. Além disso, expus minha trajetória, motivos e inquietações que me conduziram até aquela etapa. Foi importante destacar que este seria um caminho em direção ao desconhecido, partindo do princípio de que: não tinha todas as respostas de como iria realizar a pesquisa prática e, principalmente, como iria aplicar as qualidades vocais descobertas na construção do experimento cênico. Naquele momento, coloquei dúvidas e receios de como integrar uma investigação acerca da singularidade ao trabalho do texto. A sensibilidade do diretor e a sua identificação com o desafio foram características presentes nesse momento e que permearam todo o processo.

O segundo procedimento resultou em pelo menos dois pontos que, hoje, julgo fundamentais. São eles: a revelação que essa prática necessita que o ator se sinta exposto, ou seja, esteja diante de um outro; e a função de testemunha assumida pelo observador, contribuindo com

questionamentos e indicações sobre avanços e conquistas no desenvolvimento da prática. Esse procedimento também possibilitou a ampliação dos meios de investigação para a pesquisa, principalmente pelos exercícios trazidos e aplicados no início da etapa de produção das qualidades sonoras singulares. Com isso, constatei: ainda que havendo um estranhamento inicial a algumas regras, quando a proposta é realizada sem bloqueios, apenas entregando-se à investigação, pode-se chegar ao encontro de singularidades vocais. Entre esses exercícios destaco:

- 1- Divisão da respiração: em tempos, tipos (diafragmática e superior) e pausas respiratórias;
- 2- Contato com o corpo a partir dos impulsos da corrente sanguínea: experimentado no início da prática singular (imaginar comandar a corrente sanguínea e envolver o corpo em seus impulsos);
- 3- Condição: o corpo só pode se movimentar com um som (em toda a prática);
- 4- Condição: o final só se dará quando conseguir pronunciar claramente a frase inteira (referindo-me à prática no momento em que começamos a trabalhar com as palavras do texto e, nesse dia, com uma frase).

3.4.3 Composição do ator e criação do experimento cênico

Período: de 01 a 19 de julho de 2011.

Objetivos:

- Interagir com os procedimentos da direção para a criação e ensaio artístico;
- Compor partituras resultantes da prática;
- Estabelecer relação entre a pesquisa prática e o texto;
- Produzir os elementos estéticos do experimento cênico;
- Ensaiar o experimento cênico.

Procedimentos:

- Abertura aos procedimentos da direção para a criação artística;
- Repetição das qualidades sonoras pesquisadas;
- Leitura do texto a partir de estímulos dados pela direção artística;
- Memorização do texto;
- Compra de materiais e produção de figurino e ambientação cênica;

- Ensaio do experimento artístico.

O primeiro procedimento se refere diretamente à condução do diretor no processo de criação do experimento. O ponto de partida principal foi a entrega do diretor à ideia da pesquisa, que gerou, além de uma sintonia entre as suas propostas e as deste estudo, a confiança em sua condução, condição primorosa para o ator se deixar guiar durante o processo. Ele, como observador sensível e atento, concomitantemente, registrava o processo prático e traçava a concepção para a cena (já na etapa anterior, no dia 28 de abril, após a prática, vislumbrou que o seu início seria também o começo do experimento, ou seja, “mostrar para as pessoas o que elas vão ver, como foi o processo para se chegar àquilo que elas vão ver”⁵⁵).

O segundo procedimento, que acompanhou praticamente todo o processo da prática, mas que, nessa etapa, orientou o seu objetivo, está relacionado com um dos propósitos deste trabalho: a aplicação da pesquisa vocal no trabalho de composição de um papel. Assim, a repetição das características sonoras descobertas se fez necessária para que pudesse usá-las em circunstâncias que seriam diferentes daquelas de quando foram produzidas. Nesse caso, a repetição não está relacionada ao ato de reproduzir identicamente a voz singular, e sim à manipulação dos seus *centros de gravidade*. Nomeio centros de gravidade as interseções entre os impulsos de expansão e contração do ator. Cabe ao ator procurar compreender e localizar os conjuntos desses impulsos e em quais pontos eles se cruzam. Conhecendo os pontos, poderá realizar as adaptações necessárias para que reaja repetindo e respondendo aos estímulos dados pelas novas circunstâncias. Qualquer impulso de expansão e contração sempre ocorre em relação; os centros de gravidade se manifestam em relação, logo, o ator responderá em relação. Os impulsos correspondem a qualquer movimento que o ator identifique como próprio (dos ares, líquidos, ossos, músculos, hormônios, órgãos, pensamentos, sentimentos, sentidos, emoções, sensações, mãos, cabelos, memórias, imaginações, negações, afirmações etc.). Ao repetir as qualidades vocais singulares através da manipulação de seus centros de gravidade, o ator poderá acreditar que está apto para realizar qualquer adaptação necessária diante das circunstâncias propostas e suas novas relações (consigo mesmo, com o diretor, a personagem, os elementos cênicos e as indicações de intenções, sentidos, direção, ritmo, posicionamento etc.).

⁵⁵ Relato do diretor Rino Carvalho naquele momento.

A leitura do texto foi o passo mais claro para o início da etapa de ensaio. Compreendeu ainda a escolha pelo fragmento a ser usado na experimentação cênica e leituras orientadas por estímulos dados pelo diretor, que assumiu integralmente a condução desse momento. Tais estímulos (dificuldade na articulação das palavras, descoberta do som das palavras, proibição de algumas palavras etc.) foram inspirados pelo material vocal surgido durante a prática singular e pelo texto, sugerindo pelo menos três condições vocais básicas: o silêncio, o descontrole vocal de gritos e aceleração da fala, que chamávamos de histeria, e suas relações. A definição por esses estados não só orientou a exploração da leitura como, principalmente, o desenho cênico.

A memorização do texto ocorreu assim que houve a definição do fragmento a ser trabalhado. Considerando a complexidade da estrutura concêntrica do texto, optei por eliminar possíveis inseguranças geradas pelo esquecimento. A memorização foi trabalhada intencionando decorar o texto de forma encadeada sem procurar por sentidos e decorar vendo as palavras (literalmente a grafia das palavras). Passei a ler, diariamente, decorando o texto, mantendo sempre que possível um ritmo acelerado ao dizê-lo em voz alta; e coleí os pedaços do texto, em letras grandes, nos lugares que mais frequentava da minha casa. O procedimento contribuiu para a memorização *branca*⁵⁶. A visualização das palavras em blocos não lineares em sua disposição, que poderia se constituir em um problema, permitiu que o sentido do encadeamento do texto fosse orientado a partir do desenho da cena.

Para a produção dos elementos plásticos da cena⁵⁷, a estratégia adotada foi a da compra e confecção imediata do figurino e do cenário (que foi feito com o mesmo tecido do figurino). A decisão foi imprescindível para o trabalho, pois o figurino poderia intervir diretamente na minha respiração e visão.

O último procedimento compreendeu a definição da cena a ser apresentada. O objetivo foi o desenho da cena, ou seja, decodificar o que se deseja em termos de imagens, sons e movimentos. Esse momento, que seria de tensão entre a prática e as conduções cênicas do diretor, configurou-se como uma etapa de concentração. Com isso, disponibilizei-me a aceitar as circunstâncias proposta da direção – sua concepção e condução – e das intempéries externas aos ensaios – acontecimentos que não se relacionavam diretamente com a pesquisa e

⁵⁶ No teatro, diz-se sobre a leitura sem intenção.

⁵⁷ Descreverei esses elementos na página 76.

que repercutiram determinando o ritmo do ensaio. As diretrizes que adotei foram: cumprir as indicações do diretor e propor possibilidades cênicas através da atuação.

Como reflexo do processo vivido até aqui, a relação entre direção e atuação continuaram retroalimentando-se. A cena é desenhada rapidamente, considerando a vivência em outros processos. Figurino, cenário, texto, atuação e direção, em relação, foram orquestrados e se orquestraram (lembro-me de que todos os elementos cênicos estavam presentes desde o primeiro dia⁵⁸). A emergência do tempo e a complexidade do texto, principalmente pela aparente ausência de indicações de ação⁵⁹, seriam os maiores pontos de tensão, visto que, diante de seus desafios, poderia correr o risco de focar outras “prioridades” sobre a montagem, que não as da pesquisa sobre a singularidade.

A concentração em relação às adaptações necessárias para o levantamento da cena foi uma ferramenta fundamental para a montagem do experimento cênico e, ainda, para registro das dúvidas e reelaborações acerca desta investigação.

3.4.4 Primeira apresentação

Data: 20 de julho de 2011.

Objetivos:

- Apresentar o experimento cênico para avaliação da professora orientadora;
- Produzir a apresentação;
- Ampliar a pesquisa acerca do experimento cênico.

Procedimentos:

- Marcação de data e horário da apresentação;
- Organização dos elementos cênicos e produção do espaço;
- Viabilização do contato com o público.

⁵⁸ Rino Carvalho, referindo-se a essa situação, brincou: “Tá tudo pronto. Agora só falta a cena”.

⁵⁹ “O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é o instante da contemplação, do foco da consciência poética do objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do “eu” para o mundo, e novamente para o “eu”, repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração [...] Mas pode-se chamar de ação à contemplação lírica? Parece-nos que sim.” (MENDES, 1981, p.49-50). A partir desse estudo, podemos admitir, então, que a única ação que ocorreria no conto proposto por Clarice é a de ver (o ovo).

O primeiro procedimento corresponde ao cumprimento das demandas próprias de organização do cronograma para a apresentação, de acordo com a disponibilidade da orientadora.

O segundo procedimento consiste nos ajustes e arrumação dos elementos cênicos para a apresentação.

O terceiro procedimento consiste em não caracterizar essa etapa como apresentação formal da pesquisa – mantendo-a como apresentação interna, como um compromisso com a orientadora – e ampliar as possibilidades de leituras e questionamentos sobre o experimento cênico através do convite de um número reduzido de pessoas para compor uma plateia. Além disso, experimentar a relação direta com o público, ou seja, com o próprio produto artístico, visto que existe em relação ao espectador; além de colher dados sobre a pesquisa a partir de depoimentos dos observadores.

3.4.5 Adaptações

Período: 25, 26 e 29 de julho de 2011.

Objetivos:

- Avaliar os dados colhidos a partir da primeira apresentação;
- Dar continuidade aos ensaios.

Procedimentos:

- Reunião com o diretor para discussão sobre as informações colhidas na apresentação;
- Levantamento de objetivos para os ensaios;
- Ensaios.

O primeiro procedimento reúne: avaliação artística sobre a apresentação; reflexão acerca das leituras produzidas através da relação do público com o objeto artístico; e levantamento das questões pertinentes e não pertinentes à pesquisa, à concepção artística e ao ator.

O segundo procedimento possibilita a elaboração de como operar os elementos da cena a fim de adequá-los às necessidades de uma primeira apresentação pública do processo. Assim, os

objetivos dos ensaios são selecionados considerando as adaptações mais relacionadas ao experimento cênico e que podem ser trabalhadas dentro do cronograma estabelecido.

O ensaio é o mesmo procedimento da etapa anterior, considerando aqui os novos objetivos.

3.4.6 Segunda apresentação

Data: 1º de agosto de 2011.

Objetivos:

- Apresentar a cena;
- Produzir a apresentação;
- Ampliar a pesquisa acerca do experimento cênico;
- Avaliar a apresentação.

Procedimentos:

- Marcação da data e horário da apresentação;
- Organização dos elementos cênicos e produção do espaço;
- Viabilização do contato com o público;
- Reflexão das considerações sobre a pesquisa.

O primeiro procedimento corresponde ao cumprimento das demandas próprias de organização do cronograma para a apresentação.

O segundo procedimento consiste nas adaptações e arrumação dos elementos cênicos para a apresentação.

O terceiro procedimento compreende o cumprimento de um dos objetivos desta pesquisa: realizar a apresentação do experimento cênico, resultado artístico da pesquisa sobre a singularidade vocal na composição do ator. Além disso, o público convidado amplia as possibilidades de leituras e questionamentos sobre a cena apresentada, possibilitando, talvez, uma coleta de dados mais diversificada.

3.5 FRAGMENTOS

3.5.1 Fragmentos da prática sobre a singularidade vocal⁶⁰

a) Noto um impulso que se contrai, ou esquenta, ou formiga, geralmente proveniente da coluna vertebral ou localizado em meio a certos órgãos internos. O impulso pode reverberar em diferentes ritmos, do mais lento ao mais rápido, para todo o corpo.

b) Ponto inicial do movimento: plexo-centro-dentro. Encolhimento através de petrificação a partir desse ponto, irradiando até as extremidades (pernas-pés, braços-mãos). Queda para o lado direito, posição fetal. Mãos relaxadas.

c) No terceiro bocejo da sequência, intermediada por soltura de pulsos respiratórios, um som é liberado. Som normal de bocejo. A partir daí, e sempre partindo da boca e glote “girando”, inicio um som profundo, grave, cada vez mais grave, confortável. Inicio um processo atípico de choro, no qual lágrimas saem por meus olhos fechados, continuamente, mas não identifico um sentimento relacionado a elas. Do choro mecânico produzo um som que cada vez mais se transforma em profundo e grave. A mão esquerda está apoiada levemente no centro do peito. Num instante, o dedo anelar esquerdo pressiona o plexo e o som assume uma característica grotesca e ruidosa. Dor. Nesse movimento, as pernas já saíram do chão e estão dobradas no ar. Meu plexo é um centro de força de sustentação de todo o corpo que se desliga do chão. Nesse momento, e pela primeira vez, falo. A voz sai embalada por esse som ruidoso (angústia e dor extrema).

d) Do momento 1, vieram pausas (como verdadeiras suspensões de tempo) onde a respiração parava e eu congelava “morta”. Depois uma voz fina, como que de criança, num som de A, como início de risada. Volto para o chão. Deito. Penso em repetir o som agudo. Empurro o chão novamente e deixo o som sair. Consigo repetir o som e avanço cada vez mais, mas não sai palavra. Paro. As mãos caminham pelo rosto, amassando-o. Paro. As pernas se abrem em borboleta. Bico de enfezada. Os olhos se abrem. Paro.

⁶⁰ Recortes, sem ordenação lógica, de registros de meu diário de bordo.

e) Deixo todos os tipos de sons saírem. Cotidianos, forçados (geralmente som de *ah*). Depois experimento diversificar os sons, e aí arrisco desafinações, causar obstáculos com a língua, boca..., parece que alguns são forçados, mas me surpreendo com outros que saem sem que os tenha ouvido antes em pensamento (ou seja, saem sem que os tenha pensado). A produção de imagens não é muito clara, concentro-me em apenas emitir um som. Então saio do chão. De quatro, o som se concentra na cabeça, sinto forte vibração no palato, que ecoa na caixa craniana. A vibração atinge o alto da cabeça. O som é grave, cheio de ar, tem vibração no palato mole, como um grunhido. As imagens se formam vibrantes. Agora estou ajoelhada em cima da perna direita e segurando a perna esquerda que está dobrada contra o peito. O som se manifesta como linguagem. O som produz outra língua. Uma mistura de índio com orixá, algo que sugere uma ancestralidade. Sinto-me como um pajé que tem representação com o sagrado. Ele sabe das coisas da terra e dos céus. É homem, mas depois mulher. Pode ser duas pessoas distintas, assim como a mesma pessoa que dialoga de outra forma. Está falando de coisas sérias, de dores humanas para o homem e para deus. Da voz mais concentrada grave, passo para uma mais aguda e desesperada, por isso parecia uma mulher. Ela está mais inconformada e grita e chora, clama e invoca a dor para depois expurgá-la. Tem uma histeria. Retorno ao homem pajé, concentrado.

f) Sentada da mesma forma, inicio uma canção (boca fechada).

g) Não consegui estabelecer uma conexão clara com o sangue. Não consegui senti-lo e foi até difícil imaginá-lo. Quando mandava o sangue para uma parte do corpo, sentia não aquecer, mas esfriar. Não consegui ouvir as pulsações internas (nenhum barulho), nem sentir as pulsações do coração. Três pontos de impulso: dois (um em cada braço) no meio do cotovelo (parte de trás) e outro no centro do sexo.

h) Quando me estivava até o máximo, percebia que não estava estendendo a voz ao máximo (talvez exista um impulso de retração para preservação da voz, de não gritar, não se desgastar...). Decidi ir até o máximo, impulsionei a corrente de ar com força e continuei para além do limite que ela queria voltar. Depois de ultrapassar esse limite, imprimi mais força na corrente de ar. A voz saiu mais clara, firme, com brilho e não feriu a garganta.

i) A voz, diferente de ontem, vinha primeiro, era quem propunha mudanças e me conduzia. A voz primitiva também apareceu hoje. Apesar de ter pensado em não continuar repetindo-a, sempre voltava para ela, como se fosse essa uma matriz vocal.

j) Voz da mulher velha: aguda (às vezes agudíssima, principalmente hoje), mais contínua e menos acelerada do que a do pajé (apesar de entrar numa histeria às vezes), intensidade forte, conexão com o centro do céu. Voz do “ser das profundezas”: gravíssima, lenta, com muito ar, mas não é um sussurro (é da família do sussurro – sinto que ressoa no palato mole), por vezes, apresenta um grunhido, tem conexão com todas as mazelas do mundo. Tem ainda uma criança: aguda, suave, aparece e desaparece, pode ter alegria ou tristeza.

3.5.2 Fragmentos do ovo e da galinha

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo.

– O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe.

Ver o ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto o ovo há três milênios.

– No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo.

– Só vê o ovo quem já o tiver visto.

– Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido.

– Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo.

– Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo.

– Olhar é o necessário instrumento que, depois de usado, jogarei fora. Ficarei com o ovo.

Ver o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos. Ninguém é capaz de ver o ovo. O cão vê o ovo? Só as máquinas vêem o ovo. O guindaste vê o ovo.

– Quando eu era antiga um ovo pousou no meu ombro.

– O amor pelo ovo também não se sente. O amor pelo ovo é supersensível. A gente não sabe que ama o ovo.

– Quando eu era antiga fui depositária do ovo e caminhei de leve para não entornar o silêncio do ovo. Quando morri, tiraram de mim o ovo com cuidado. Ainda estava vivo.

– Só quem visse o mundo veria o ovo. Como o mundo o ovo é óbvio.

O ovo não existe mais. Como a luz de uma estrela já morta, o ovo propriamente dito não existe mais.

– Você é perfeito, ovo. Você é branco.

– A você dedico o começo. A você dedico a primeira vez.

(LISPECTOR, 1998, p.51)

O experimento cênico foi apresentado em uma sala de Ensaio do Espaço Cultura Ensaio. A ambientação cênica era composta por um tecido branco que cobria o chão e a frente do espaço cênico (indo até o teto). O espelho da sala formava o fundo. Em cena, uma pequena mesa,

coberta com o mesmo tecido branco, foi colocada próximo ao espelho no centro. As cadeiras para o público foram colocadas em fila indiana, de frente para o espelho, nas laterais do espaço cênico, entre a frente branca e o fundo; de modo que o espectador também pudesse ver a encenação, que acontecia ao seu lado, refletida através do espelho. O figurino era formado por um *zentai*⁶¹, uma sandália e um vestido, todos brancos. Como adereços: colares, brinco e anel de pérolas.

Agora, o resultado do fracasso em explicar o inexplicável. Ainda sabendo que o acontecimento teatral ocorre no *tempo-agora* diante do público, empenhei-me em traduzi-lo, confrontando-me com a vaidade em registrar este trabalho através da escrita. Porém:

Dar exemplos objetivos desta poesia consecutiva aos diversos modos que pode assumir um gesto, uma sonoridade, uma entonação quando se apóiam com maior ou menor insistência nesta ou naquela parte do espaço, neste ou naquele momento, me parece tão difícil quanto comunicar com palavras o sentimento da qualidade particular de um som ou o grau e a qualidade de uma dor física. Isso é coisa que depende da realização e só pode ser determinado em cena (ARTAUD, 1985, p.61).

Por isso, frustro-me diante do que se segue: apenas fragmentos acerca do experimento cênico⁶² que foi apresentado em uma sala de ensaio do Centro Cultural Ensaio.

Mas nesse “estar no outro” lírico, na fusão do eu com o mundo, o eu é soberano; ele molda todas as coisas a si mesmo, torna-se a medida excelente de tudo que percebe. [...] Tempo e espaço são transformados, pela força narcísica, em “aqui, em mim, neste instante” (MENDES, 1981, p.53-54).

Branco 0

(Apenas o silêncio em cena. Sem som, sem movimento. O espaço-tempo branco. Através do espelho, que só existe em relação a quem o vê, o expectador seria a sua própria presença vista)

Branco 1

(Uma respiração. Um som. Um movimento que se descola do chão. A separação imprime a condição de “eu”⁶³ se ver, entender o que se vê e se entender. Respondendo a esta condição, “eu” cria formas através de movimento, sentimento e som)

Branco 2

⁶¹ Roupas que cobrem toda a pessoa, da cabeça aos pés, com uma única peça.

⁶² Apresentados, então, como fazem os dramaturgos, como rubricas da autora.

⁶³ “A que pensou que “eu” significa ter um si-mesmo.” (LISPECTOR, 1998, p.56).

(“eu” vê o ovo através do espelho. Não há volta. Ao ver o ovo percebe-se outro, que não é ovo. Assim, “eu” define-se não-ovo. A separação é, também, uma luta contra a gravidade, contra os obstáculos do seu som – língua, lábios, dentes, palato etc. – e a favor da produção de sentidos)

Branco 3

(Ereto, produzindo palavras, “não-ovo” nomeia o ovo de ovo. Neste instante, da constatação da separação, o ovo desaparece, pois “não-ovo” vê o espelho. “não-ovo” perde a noção de si mesmo pela ausência do próprio ovo. Desaparecendo, assim, a si mesmo. “não-ovo” não vê a si mesmo no espelho. Quanto maior a busca pelo ovo, maior a sua convicção de “não-ovo” – que é proporcional à sua capacidade de produção de sentidos. Quanto maior a sua constatação do desaparecimento do ovo, mais desaparecido “não-ovo” fica. Cansa. Entrega-se. Reconhece a invisibilidade do ovo. Desiste de sua busca. Desistindo de sua busca, reconhece também a sua própria invisibilidade de “não”. “não” e ovo, invisíveis, veem-se no espaço-tempo branco. Sem movimento, sem som. Apenas o silêncio em cena)

“E a galinha? [...] A galinha ama o ovo” (LISPECTOR, 1998, p.54).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de existir computador, existia TV.
 Antes de existir TV, existia luz elétrica.
 Antes de existir luz elétrica, existia bicicleta.
 Antes de existir bicicleta, existia enciclopédia.
 Antes de existir enciclopédia, existia alfabeto.
 Antes de existir alfabeto, existia a voz.
 Antes de existir a voz, existia o silêncio.
 O silêncio.
 Foi a primeira coisa que existiu.
 O silêncio que ninguém ouviu.
 Astro pelo céu em movimento.
 E o som do gelo derretendo.
 O barulho do cabelo em crescimento.
 E a música do vento.
 E a matéria em decomposição.
 A barriga digerindo o pão.
 Explosão de semente sobre o chão.
 Diamante nascendo do carvão.
 Homem, pedra, planta, bicho, flor.
 Luz elétrica, TV, computador.
 Batedeira, liquidificador.
 Vamos ouvir esse silêncio meu amor.
 Amplificado no amplificador.
 Do estetoscópio do doutor.
 No lado esquerdo do peito.
 Esse tambor.
 (ANTUNES, 1996)

Hoje, através de uma reflexão às avessas, o ator que deseja distanciar o trabalho vocal de uma forma não teatralizada busca, a contento de uma maior identificação do público, um modo natural da voz em cena. Porém, atualmente, o natural, diferente do que se viu quando o realismo-naturalismo emergia, significa levar ao palco um modo de falar cotidiano, não problematizando o trabalho da dicção, articulação e ressonância. De forma que, semelhante ao que se vê, comumente, na televisão ou no cinema, o ator no teatro se encaixa em seu jeito de falar. Como resultado, veríamos em cena uma expressão, muitas vezes, inaudível e ininteligível.

O palco exige a ampliação dos recursos expressivos do ator, que, por outro lado, pode dedicar-se em flexibilizar e expandir suas potencialidades vocais; estender o alcance de sua voz, tanto no que se refere à extensão quanto à sua projeção. Esse trabalho conduz à descoberta de como explorar certos harmônicos e outras formas de alteração da sonoridade vocal, através do uso de ressonadores e órgãos do aparelho fonador, tais como língua, dentes, palato mole, laringe etc. Porém, se o ator tiver como objetivo encaixar-se num modo correto de vocalização cênica, ele pode, pois, afastar-se de suas características pessoais. E então

ouviriámos uma voz geralmente impostada e homogeneizada, que pouco dialoga com os estímulos pertinentes à encenação: texto, personagem, contracenação, atmosferas etc. Essa voz em cena geralmente é vista – contrariando os objetivos iniciais do ator em obter uma *boa voz* – como artificial, teatral demais.

Ao analisar que, ao apoiarem-se em modelos vocais, tanto o primeiro ator quanto o segundo sabotariam sua expressão cênica, investiguei um desempenho apoiado na singularidade vocal, ou seja: em qualidades sonoras particulares, universais, não usuais e desconhecidas.

Entre 2009 e 2010, paralelamente ao desenvolvimento desta pesquisa, como professora substituta⁶⁴ revi nos alunos de hoje as dificuldades e questionamentos aqui colocados, os quais vivi e que observava na condição de estudante há quinze anos. Dentre essas inquietações, a noção de que o corpo é “concreto” e a voz é “abstrata” lança o ator na cisão de seu instrumento de trabalho, ou seja, ele próprio. Esta fragmentação o conduz ao investimento de resolução para um problema corporal ou vocal; dificilmente a um problema vocal e corporal. Vemos esta exclusão de modo evidente em todos os elementos que operariam a expressão do ator, dividindo-a e classificando-a como: externa ou interna, consciente ou inconsciente, espontânea ou artificial etc. Então, podemos localizar na própria linguagem dos modos de se pensar e fazer teatro o seu fracasso em realizar operações acerca da unicidade do intérprete.

O trabalho apresentado sobre a singularidade vocal refletiu em um amadurecimento que repercutiu para além da descoberta e ampliação de qualidades vocais. Neste percurso, ao perseguir uma forma própria de expressão vocal, lembrei-me de como fui antigamente e pude ver, hoje, minhas construções acerca dos conhecimentos adquiridos a partir, principalmente, dos estudos de Stanislávski, Meyerhold, Artaud e Grotowski. Mergulhei nas premissas de que o ator é uno e existe em relação, bem assim que a composição de um papel é resultado do trabalho do intérprete em relação a si mesmo. Na cena, as palavras de Clarice Lispector sobre o indizível, representaram também a busca por unicidade – reconhecer-me indivisível e que individualmente não existo – que se dá, em todos os tempos, através de relações.

⁶⁴ Escola de Teatro da UFBA, nas disciplinas: Expressão Corporal e Vocal II (Módulo IV Teatro da Educação), Técnica Vocal I (Módulo I de Interpretação Teatral), Interpretação Teatral II (Módulo II de Interpretação Teatral) e Dicção I (no Bacharelado Interdisciplinar do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos – IHAC).

Com a repetição da prática desta pesquisa, a partir de determinado momento do processo, a exploração vocal passou a refletir-se em *uma outra linguagem*, que chamei de *linguagem primitiva* ou, inspirada em Clarice: “linguagem antiga”. Cheguei ao lugar do qual vi a singularidade vocal como uma construção da atriz a partir do que considera como sendo dela própria. Sendo assim, a singularidade vocal expõe um eu-atriz construído; e a pluralidade acerca da singularidade vocal é proporcional às possibilidades de construção da atriz.

Observando pontos pertinentes à pesquisa, que surgiram no decorrer do processo e que não puderam ser trabalhados no tempo definido para este estudo, invisto continuar as notações, agora também verificando: gemidos, grunhidos, risos, gritos, choros, sons orgásticos etc., como pontos de interseção do silêncio e do grito; e as entonações vocais melódicas (mais próximas ao canto) como construções da linguagem cênica. O primeiro ponto ocorreu em relação com essas presenças vocais, descobertas através da prática. O segundo, em relação com o público, principalmente, com uma inquietação acerca da possibilidade de promover um mergulho na vocalização, considerando o seu grau de maior aproximação com o canto e de menor com a língua articulada.

As investigações sobre o trabalho do ator promovem procuras incessantes, que não perdem sua força diante da consideração de que podemos especular quais são os sentidos do ofício e dos papéis do intérprete daqui a algumas décadas: quando nossas relações com esses sentidos nos permitirão contemplá-los através das memórias construídas; quando o emprego da palavra “antigamente”, refletida em sua própria trajetória temporal, revela-nos a nós mesmos também antigos. Podemos refletir o hoje através do nosso distanciamento temporal. Sabemos o contexto de uma determinada época, pois nos consideramos não mais em relação a esta. Deixamos de trocar e (trans)formar suas estruturas em nossas próprias estruturas. Porque vivemos a negação e a afirmação daquilo que foi, do que fez sentido; porque intuímos que o sentido hoje é outro.

Contudo, não podemos perder de vista a nossa necessidade, como artistas, de refletir, arriscar proposições à luz de questionamentos vivos do enevoado hoje. Então, nós artistas e pesquisadores devemos manter firme o propósito de construir parcelas de conhecimentos furtivos, efêmeros, somente pelo prazer de arquitetar sentidos que reverberem as inquietações nossas e de nosso tempo. Talvez por isso tenhamos nossas cadeiras de pesquisadores e assim, também, justificamos nossos acentos: a partir de considerações.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Arnaldo. O silêncio. Composição de Brown e Arnaldo Antunes. In: _____. *O Silêncio*. São Paulo: BMG, 1996. CD.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- GUINSBURG, J.; FERNANDES, Sílvia; NETO, Antônio Mercado (Org.) *Linguagem e vida*. Tradução J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Corrêa e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- ASLAN, Odette. *O Ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sônia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BARROS, Manoel de. *O livro sobre o nada*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BEUTENMÜLLER, Maria da Glória e LAPORT, Nelly. *Expressão vocal e expressão corporal*. Cidade: Forense – Universitária, 1974.
- BOLESZAVSKI, Richard. *A arte do ator: as primeiras seis lições*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- CHEKHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- CONRADO, Aldomar. (Org.) *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0.1*. [S.l.]: Objetiva Ltda, 2008. CD-ROM.
- FERNANDES, Sílvia & MEICHES, Mauro. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Coleção Estudos; 09).
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; MOLINARI, Renata. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FORTUNA, Marilene. *A performance da oralidade teatral*. São Paulo: Annablume, 2000.
- GAIOTTO, Lucia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus 1997.
- GOMES, Júlio César de Bittencourt. A palavra e o silêncio: o esoterismo de Clarice Lispector. In: V COLÓQUIO INTERNACIONAL DISCURSOS E PRÁTICAS

ALQUÍMICAS. Instituto São Tomás de Aquino, Lisboa, 13 de maio a 15 de outubro de 2003. Disponível em: http://www.triplov.com/coloquio_05/julio_cesar.html. Acesso em: 6 ago. 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *O perigo das palavras*. Simpósio Internacional sobre a Arte como Veículo. São Paulo, setembro/outubro de 1996.

GRUBER, Klemens. *O século intermedial: a temporada 1922/23*. Tradução Isabel Hölzl. Disponível em: <http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/gruber_intermedialidade.doc>. Acesso em: 10 ago. 2011.

GUINSBURG, J-; TELES, Sílvia Fernandes; NETO, Antônio Mercado (Org.). *Linguagem e vida*: Antonin Artaud. São Paulo: Perspectiva, 1970.

KELEMAN, Stanley. *Anatomia emocional*. Tradução Mirthes Suplicy Vieira. Supervisão técnica Regina Favre. Ilustrações Vicent Perez. São Paulo: Summus, 1992.

KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Tradução Pedro Sússekind. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Inacen, 1985.

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 51-60.

LOPES, Sara. *Apostila distribuída para mestrandos do PPGAC*. Fevereiro de 2003 (mimeo).

MENDES, Cleise Furtado. *O drama lírico*. In: ART 002, Salvador, jul/set. 1981, p. 47-67.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Tradução José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NUNES, Lilia. *Manual de voz e dicção*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1976.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; Letra e Imagem, 2006.

QUINTEIRO, Eudósia Acuña. *Estética da voz: uma voz para o ator*. 5. ed. rev. São Paulo: Plexus, 2007.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A arte do ator*. Tradução Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

_____. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Tradução Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *A construção da personagem*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *A preparação do ator*. Tradução Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978 (Coleção Estudos).