



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

**MERAN MUNIZ DA COSTA VARGENS**

**O EXERCÍCIO DA EXPRESSÃO VOCAL PARA O ALCANCE DA  
VERDADE CÊNICA:  
CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A  
FORMAÇÃO DO ATOR  
OU  
A VOZ ARTICULADA PELO CORAÇÃO**

Salvador  
2005

**MERAN MUNIZ DA COSTA VARGENS**

**O EXERCÍCIO DA EXPRESSÃO VOCAL PARA O ALCANCE DA  
VERDADE CÊNICA:  
CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A  
FORMAÇÃO DO ATOR  
OU  
A VOZ ARTICULADA PELO CORAÇÃO**

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias

Salvador  
2005

V297 Vargens, Meran Muniz da Costa.

O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica:  
construção de uma proposta metodológica para a formação do ator / Meran  
Muniz da Costa Vargens. – Salvador, 2005.

188 f. il.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias

Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro,  
Salvador, 2005.

1. Voz – Representação teatral. 2. Voz – Educação – Exercícios. I.  
Farias, Sérgio Coelho. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro.  
III. Título.

CDD: 792.028 – 22 ed.




**Serviço Público Federal**  
Escola de Teatro/ Escola de Dança  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

TERMO DE APROVAÇÃO

**MERAN MUNIZ DA COSTA VARGENS**

“O EXERCÍCIO DA EXPRESSÃO VOCAL PARA O ALCANCE DA VERDADE CÊNICA: CONSTRUÇÃO DE UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A FORMAÇÃO DO ATOR – OU A VOZ ARTICULADA PELO CORAÇÃO”.

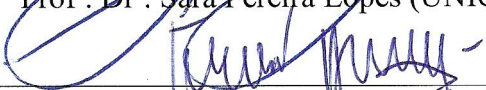
Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal Da Bahia, pela seguinte banca examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º. Dr.º. Sérgio Coelho Borges Farias (Orientador)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º. Dr.ª. Leda Muhana Iannitelli (PPGAC/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º. Dr.º. Angelo Szanieck Perret Serpa (IGEO/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º. Dr.ª. Sara Pereira Lopes (UNICAMP)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.º. Dr.º. Ewald Hackler (PPGAC/UFBA)

Salvador, 21 de agosto de 2005.

Ao meu pai Jonga e à minha mãe Neusa.

## Agradecimentos

Foram tantas as colaborações recebidas e os incentivos durante esta jornada!

O que seria de mim sem a dedicação carinhosa, competente e amiga do meu orientador Sergio Farias? A ele meu especialíssimo muito obrigado.

Sara Lopes e Ewald Hackler me apontaram caminhos no exame de qualificação e depois ainda seguiram *de olho em mim*, agradeço de coração.

Leda Muhana e Ângelo Serpa aceitaram o convite para se debruçarem sobre a tese num tempo tão curto... agradeço a generosidade.

Este trabalho só foi possível porque pude contar com uma equipe enorme na fase do experimento. A esta gang de atores, artistas e técnicos vai o meu agradecimento *rasgado* fruto da convivência diária e íntima. Ei-la:

Fabio Araújo, Iara Castro, Jacyan Castilho, Rafael Moraes, Cátia Martins, Geovane Nascimento, Jorge Baía, Tânia Soares, Flávia Marco Antônio, Manhã Ortiz, Mariana Freire, Marcio Nonato, Rino Carvalho, Marcus Barbosa, Juliana Rangel, Patrick Campbell, Jussara Miranda, Luciano Bahia, Fernanda Paquelet, Thais Mensitieri, Zélia Uchôa, Élson Rosário, Ana Rúbia de Melo, Silvana Paturcci.

Graças aos atores João Lima, Cláudio Machado, Isabela Silveira, Janaína Carvalho foi possível voltar a cartaz com *Uma Trilogia Baiana* para a defesa da tese. Neste retorno, Mariana Serrão foi meu braço direito organizando as atividades e Zélia Uchoa tranqüilizou meu coração assumindo a produção.

O Teatro Castro Alves abriu as portas da Sala do Coro para abrigar esta empreitada. Agradeço a atenção e o apoio que recebi de Theodomiro Queiroz e a prontidão de Silvinha.

Há amigos com participação especial na tese: Virgínia Yoemi fez a programação visual das *palavras entrecruzadas*, Solange Miguel e Fátima Sta. Rosa deram palpites no *glossário*, Margarita Gaudenz e Isis da Silva Pristed leram alguns trechos e teceram comentários construtivos. Jussara Miranda e Sara Lopes foram interlocutoras via internet.

Há amigos que continuam amigos e presentes mesmo quando ficamos por anos girando na órbita do *planeta tese*. Estes são indispensáveis à nossa saúde física e mental. A eles meu *muitíssimo obrigado* regado a taças de vinho.

Tenho uma família enorme que mesmo de longe me dá alegria, conforto e carinho. Um beijo a todos: minha irmã, meus irmãos, sobrinhos e sobrinhas, tios e tias, primos e primas e lá se vai...

Agradeço publicamente a Lia Mara, sem ela creio que jamais teria enveredado pelo território da voz para o ator.

VARGENS, Meran Muniz da Costa. **O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica**: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator. 188 f. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

## RESUMO

O sujeito desta pesquisa é o ator e o objeto de estudos é a Expressão Vocal do ator associada ao treinamento técnico e artístico deste componente da linguagem cênica na sua formação profissional. Trata-se de uma pesquisa-ação simultaneamente teórica e prática, desenvolvida com um grupo de trabalho cooperativo composto de doze atores e seis artistas e técnicos. Nela estruturam-se princípios básicos que regem a construção de uma proposta metodológica cujo objetivo é abrir caminhos que conduzam, facilitem e instrumentalizem o ator no alcance da *Verdade Vocal* na construção da personagem diante de qualquer necessidade artística e estética da obra. A pesquisa deu origem a 3 espetáculos teatrais com construção de dramaturgia original em processo colaborativo compondo o que foi chamado de “Uma Trilogia Baiana: Cidade Real – Cidade Fantástica – Cidade Expressa”. Esta *Trilogia* estabelece a relação entre teoria e prática da expressão vocal para a formação do ator aplicada a um processo de criação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Expressão Vocal, ator, teatro, interpretação teatral, contadores de história

VARGENS, Meran Muniz da Costa. **The practice of vocal expression to attain scenic truth: constructing a methodological proposal for an actor's development.** 188 f. These (Doctoral) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

### ABSTRACT

The actor is the subject of this research and the object of these studies is an actor's Vocal Expression associated with the technical and artistic training of this theatrical language component in his professional development. It relates to a research action which is simultaneously theoretical and practical, developed with a cooperative working group comprising twelve actors and six artists and technicians. The basic principles that govern the construction of a methodological proposal are structured in this, with the objective of opening up pathways that lead, facilitate and prepare an actor in reaching *Vocal Truth* when constructing a character and faced with any artistic and aesthetic necessities of the play. This research was the source for three plays, with construction of an original dramaturgy using a collaborative process in order to write "A Bahian Trilogy: Real City – Fantastic City – Express City". This trilogy establishes the relationship between the theory and practice of vocal expression for an actor's development, applied to a creation process.

**KEY WORDS:** Vocal expression. Actor. Theatre. Theatrical interpretation. Story-tellers.



## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
Histórico ou Quem sou, onde estou, de onde vim, para onde vou.....	10
<b>Capítulo 1</b>	<b>16</b>
<b>A - A Verdade em Jogo ou O Papel da Palavra Verdade no Jogo do Faz de Conta.....</b>	<b>16</b>
<b>B - As Palavras-chave para os Conceitos ou Palavras entrecruzadas .....</b>	<b>29</b>
<b>C - Sobre o Referencial Teórico ou Adivinha! Adivinha! Onde Está o Livro na Estante?.....</b>	<b>51</b>
<b>Capítulo 2</b>	<b>64</b>
<b>A - O planejamento da pesquisa ou Água mole em pedra dura tanto bate até que fura .....</b>	<b>64</b>
<b>B - A Construção de uma Proposta Metodológica para a Formação do Ator ou Os Três Princípios Capitais .....</b>	<b>70</b>
<b>C - Criando a estrutura onde o aprendizado possa se desenvolver – Uma Trilogia Baiana.....</b>	<b>115</b>
<b>Capítulo 3</b>	<b>121</b>
<b>Relato da Experiência de Uma Trilogia Baiana em Colocando algumas Cartas na Mesa do Jogo.....</b>	<b>121</b>
<b>Conclusão.....</b>	<b>182</b>
<b>Referências.....</b>	<b>183</b>
<b>Apêndice A: Projeto de continuidade: <i>Contando Causos da Bahia</i> .....</b>	<b>188</b>
<b>Apendice B: DVD dos Espetáculos de Uma Trilogia Baiana: Cidade Real, Cidade Expressa, Cidade Fantástica.</b>	

## Introdução

Me encanta no teatro esta possibilidade de escolher. Assim, escolho para mim o Teatro Essencial. E o estabeleço como meu. [...] Com raiva conclamo fim de excesso. A pirotecnia mente. Quero sinceridade. No lixo o broche. No palco o peito.  
(STOKLOS, 1993, p. 5-6)

Aqui se encontra o resultado de uma pesquisa que focalizou o universo vocal expressivo do ator e sua repercussão na cena sob o ponto de vista de sua formação técnica e artística e especificamente de seu desenvolvimento vocal. A intenção foi abrir caminhos que conduzam, facilitem e instrumentalizem o ator no alcance da *Verdade Vocal* na construção da personagem, atendendo à determinada necessidade artística e estética da obra. Isto é considerado fundamental para que o espetáculo alcance a *Verdade Cênica*, princípio básico de Stanislavski (1979, p. 152) que afirmava haverem

[...] dois tipos de verdade e de sentimento de crença. Primeiro: o que é criado automaticamente e no plano dos fatos reais; segundo: o tipo cênico, que é igualmente verdadeiro, mas tem origem no plano da ficção imaginativa e artística. [...] Tudo o que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores.

No presente estudo, considera-se que este *sentimento de crença e de verdade* independe do estilo ou da convenção teatral utilizada. É um *sentimento de verdade* que está inserido no contexto da obra.

Trata-se de uma pesquisa-ação, desenvolvida com um grupo de trabalho cooperativo composto de doze atores e mais seis artistas e técnicos.

Dela resulta o presente relatório e a encenação do espetáculo *Uma Trilogia Baiana: Cidade Real; Cidade Fantástica; Cidade Expressa*. A explanação escrita se dá em três capítulos, assim como a Trilogia em três cidades. É o número da criação. Também cada capítulo tem uma tríade interna: A, B e C. Até os princípios que eram sete, por perspicaz orientação alheia a minha percepção e vontade, se tornaram *três princípios capitais*.

No primeiro capítulo está tudo que se refere à fundamentação teórica e à maneira como eu lido com os conceitos. Tento uma narrativa que aproxime o conteúdo teórico da

forma como lido com ele no trabalho prático com o ator ou o aluno ator, digamos, um estilo pedagógico.

No segundo capítulo encontram-se as metodologias, tanto a utilizada na pesquisa como a que dela resulta: a proposta metodológica a ser aplicada na formação vocal do ator. Nele busco a objetividade. Tento unir clareza à simplicidade. A voz para o ator se torna verdadeiramente o foco. Qualquer outra coisa que apareça está em função dela.

No terceiro capítulo relato o experimento. Aqui esbanjo subjetividade. Faço isso por crença, por convicção. No trabalho vocal considero a aplicação da subjetividade fundamental. Arrisco-me a falar pelas entrelinhas na tentativa insólita de revelar o que se passa num processo de trabalho criativo, e nele delinco o desenvolvimento vocal. Muitas vezes a voz deixa de ser, com evidência, o centro da questão: apresenta-se como pano de fundo, mas *se escutares o silêncio impresso nas páginas, ouvirás seus ecos*.

Por fim, concluo com um *Sim. E...*, afinal, “tudo no mundo começou com um *sim*” (LISPECTOR, 1998. p. 11) e o *Fim* nada mais é que um começo. Por isso na conclusão exponho minha proposta de continuidade a esta pesquisa. Tudo pronto, e ainda assim me pergunto: “como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer?” (LISPECTOR, 1998. p. 11)

A todos nós, por esta aventura, que há muito teve início, desejo sorte.

Histórico

Ou

Quem sou, onde estou, de onde vim, para onde vou

Paw Nokoko fala do crescimento interior.  
Toda noite um grilo cantava no jardim da casa de Paw Nokoko.  
Boundha irritado, perguntou:  
- Mestre, por que este grilo chato canta sempre a mesma coisa?  
- Porque você é sempre o mesmo, respondeu Paw Nokoko.  
(PRASHANTO, 1990, p. 56)

Venho trabalhando como professora de expressão vocal para o ator desde 1990. Esse trabalho ganhou um direcionamento específico quando, no ano seguinte (1991), ingressei na

Escola de Teatro da UFBA como professora e passei a ser responsável pelas disciplinas pertencentes à cadeia de voz, em especial as de *Expressão Vocal I e II*. Dessa experiência nasce o sentido do que propus nesta pesquisa.

Uma das minhas observações mais constantes no teatro profissional baiano e nos alunos em suas mostras de cena ou nos exercícios em sala de aula é o *sentimento* de falta de *verdade vocal*. Isto significa a falta de capacidade em fazer com que o espectador *acredite no que está ouvindo*, independente da linha ou estilo de interpretação na qual se dê a construção da personagem ou do espetáculo. Muitas vezes quase tudo é crível, inclusive a construção física da personagem, mas quando o ator *abre a boca*, toda essa *realidade virtual* na qual o espectador embarca é destruída. Observo que muitas vezes a voz que está em cena nem é a voz do ator, nem é a voz da personagem, gerando um hiato na comunicação com o espectador.

Diante disso formulei inúmeras perguntas relacionadas à mecânica da fala, à apropriação do texto pelo ator, à relação que o ator estabelece com seu próprio imaginário e às imagens provocadas pela linguagem oral e/ou escrita, à relação que se estabelece entre a imagem que o ator provoca no espectador através das informações das ações físicas contidas na cena, e as imagens provocadas na mente do espectador através da construção e informação verbal do texto.

Dentre algumas considerações percebi a falta de conexão entre as disciplinas de interpretação, análise de texto e consciência/preparação corporal na sistemática do trabalho vocal do ator, e constatei a dificuldade do ator em realizar por si e em si mesmo esta conexão, ou seja, estabelecer na sua prática durante um processo criativo a relação entre esses elementos. E de todas estas questões uma tornou-se foco para os procedimentos que comecei a desenvolver em sala de aula: *pode a voz, no caso do ator, ser explorada, desenvolvida e exercitada tecnicamente sem a aproximação direta dessas outras disciplinas?* Então comecei a investigar o que chamei de entrelaçamento técnico entre corpo X voz X movimento X sentimento X pensamento.

Em 1996, ao ingressar no mestrado na Goldsmiths College – University of London, em Londres, cuja parte teórica dediquei à observação do trabalho vocal, à pesquisa dos teóricos da voz para o ator na Inglaterra, e a cursos, *workshop* e simpósios que me aproximassem do tema, desenvolvi questões mais abrangentes e precisas sobre o estudo da voz para a cena, para o ator, e sobre os procedimentos do professor de voz no que se refere à pedagogia e metodologia de ensino da voz para o ator. Uma das conclusões a que cheguei foi determinante para o rumo que tracei para a pesquisa que apresento aqui: os princípios da mecânica da fala e da comunicação são os mesmos para qualquer lugar do mundo, afinal,

somos seres humanos com idêntico aparelho fonador; no entanto, há um diferencial grande, quando falamos de cultura e sua influência na expressividade do indivíduo, idioma, tradição das linhas de interpretação teatral, ou ainda quando discutimos o que é teatro e qual o papel do ator no teatro. E todos estes fatores interferem na maneira de abordarmos o trabalho do ator, e em especial aquele ligado a sua expressividade vocal.

Ao regressar, com maior experiência, conhecimento de uma gama mais significativa de exercícios e até mesmo com outra percepção na observação do aluno-ator, e novamente entrar em sala de aula, comecei a formular as bases de uma proposta metodológica que testei no Curso de Doutorado em Artes Cênicas do Programa de Pós Graduação da UFBA. Nela, além de integrar os elementos que compõem a fala e o trabalho vocal do ator ao jogo cênico, busquei integrar os elementos de sua expressividade individual e sócio-cultural à capacidade de relacionar-se com a sociedade em que vive: observá-la e comunicar-se com ela. Isto revela outro fator determinante nesta abordagem: em se tratando da expressão vocal do ator é necessário aliar, de forma concreta e simples, o desenvolvimento do *ator-artesão* (técnico) e do *ator-artista* (necessidade de expressar-se através da obra). Assim, no experimento prático realizado busquei promover o exercício e a aprendizagem de uma linguagem de *vida* que vai além do cotidiano do indivíduo/ator, dando-lhe ferramentas para que possa com maior propriedade refletir, espelhar, criticar, provocar, celebrar, ou o que mais queira expressar para esta sociedade no âmbito da cena teatral.

A voz para o ator vem tornando-se uma temática significativa no campo da pesquisa teatral no tocante a processos de criação e de exercício técnico do ator. O teatro tem passado por muitas modificações, impostas pela realidade e pelas transformações tecnológicas. O advento do rádio, cinema, vídeo; a tecnologia dos bastidores, como microfones, cenografias, figurinos, novos tipos de arquitetura teatral, entre outros, imprimiram ao ator diferentes aspectos e necessidades para o seu exercício vocal. Além disso, o teatro começou a desenvolver técnicas e estilos de interpretação que demandam outras habilidades do ator no que se refere ao uso da voz. A própria riqueza de variedades na linguagem dramaturgica: realista, épica, expressionista, intimista, entre outras, é fator determinante para a necessidade de mudanças na abordagem da expressão e criação vocal de um espetáculo.

Por outro lado, a ciência tem levado a voz, a fala e sua expressividade a um novo patamar de pesquisa, incluindo o desenvolvimento do papel do corpo, da consciência corporal, e o surgimento e desenvolvimento dos tratamentos ligados à correção da fala e aos distúrbios fisiológicos desta. É importante salientar que estes processos têm sido permeados

pela difusão dos conhecimentos, práticas e filosofias orientais, interferindo na visão de mundo e nas abordagens físicas e metafísicas, psicológicas e da ordem do espírito.

Obviamente isso interferiu e influenciou a arte teatral. Os atores que antes contavam com uma preparação vocal vinda dos campos da retórica e do canto, começaram a exigir uma área de conhecimento teórico e prático específica, direcionada para as suas habilidades e demandas. A necessidade do domínio de expressividade, de riqueza de informações objetivas e subjetivas que podem estar contidas na voz começou a ser uma exigência constante. Esses fatores promoveram no século XX um bom número de experimentações, partidas dessas necessidades e vislumbrando caminhos muito abrangentes em vários lugares do mundo. Especialmente, nos têm chegado as pesquisas realizadas na Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos. No entanto estas pesquisas ainda são tímidas no Brasil. O ator brasileiro ainda vive com uma lacuna grande no que se refere à preparação e ao exercício da expressividade vocal direcionada e pensada especificamente para ele.

Acredito que seja de grande relevância para a Bahia e para a Escola de Teatro da UFBA abrigar um centro de estudos e pesquisa da fala, ou da expressão vocal para o ator. A pesquisa que realizei pode se tornar um dos passos para inseri-la neste contexto de discussão nacional e internacional com maior propriedade.

Gostaria de fazer uma consideração histórica que me parece importante. Depois de ter conhecido alguns dos considerados *mestres* atuais da voz para o ator, vi o quanto a professora Lia Mara<sup>1</sup> é importante para a nossa história e formação teatral. Creio que ela nos colocou numa linha de ponta para este trabalho sem que nós tivéssemos muita consciência disso. As

---

<sup>1</sup> **Lia Mara**, brasileira, natural de Salvador – Bahia é Licenciada em Artes Dramáticas pela Universidade Federal da Bahia – Curso Superior de Direção. Foi professora das disciplinas ligadas à Expressão Vocal e Dicção da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia até o ano de 1982. Realizou nos Estados Unidos trabalho de colocação de voz em laringectomizados, como professora convidada. Ministra cursos no campo da comunicação: educação da fala, expressão da voz, dicção, respiração biodinâmica, técnicas de relaxamento e desinibição, estética e saúde vocal. Atua como consultora de empresas na área de Comunicação e Expressão de Voz.

professoras Hebe Alves e Iami Rebouças Freire<sup>2</sup>, o professor Carlos Nascimento e eu mesma tivemos a formação vocal desenvolvida por ela, cujo trabalho, até hoje sem publicação, atingiu um grau de complexidade imenso. Lia Mara partiu do teatro e entrou na fonoaudiologia quando esta ciência ainda estava sendo introduzida no Brasil, e tornou-se a primeira pessoa na Bahia (quicá no Brasil), a incorporar essas duas funções tão organicamente no seu trabalho: fonoaudióloga e preparadora vocal de atores. Hoje, essa junção da fonoaudiologia e do trabalho de expressão vocal para o ator vem sendo o grande desafio para algumas das comunidades de pesquisa em ambas as áreas. Lia Mara foi também pioneira no desenvolvimento do trabalho vocal para a televisão, não só no plano jornalístico, mas no publicitário e no de depoimentos pessoais e políticos. Então nós temos aqui uma semente rica plantada há muitos anos.

A pesquisa no âmbito da formação do profissional da voz e da fala é muito difícil, uma vez que requer a experiência prática para o aprendizado em dois níveis: a aplicação dos exercícios e o conhecimento destes em si mesmo, e a metodologia para lidar com este conhecimento no outro, a quem este será aplicado. Muito se pode ler sobre voz, mas o que se aprenderá virá do contato prático com o indivíduo ou grupo. Além disso, é um trabalho que requer longa duração e aplicação prática.

A Escola de Teatro da UFBA, como escola regular de disciplinas de teatro, como centro de encontro de atores profissionais na cidade de Salvador, proporcionou as condições necessárias para a realização desta pesquisa com profundidade. Por exemplo: uma das dificuldades que tive durante o mestrado em Londres foi a de conseguir um grupo de atores com experiência para realizar os workshops que ministrei, onde experimentava o que vinha pesquisando. Em três anos, após meu retorno à Bahia, à UFBA, e às salas de aula, pude fazer

---

<sup>2</sup> Hebe Alves, Carlos Nascimento e Iami Rebouças são professores da Escola de Teatro da Ufba e respondem por disciplinas na área de voz. **Hebe Alves** é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2008 e 2001) com período de pesquisa na Universidade de Paris X, Nanterre, França. Sua tese intitula-se: *Processos de encenação e formação do ator: o desdobramento de personagens, o continuum de reflexo de susto e o gesto psicológico na composição cênica de textos de Nelson Rodrigues*. Sua dissertação: *Insônia: a encenação testemunho documental de uma montagem didática na graduação da Escola de Teatro da UFBA*. É Atriz, Diretora Teatral, professora de interpretação e voz na Escola de Teatro da UFBA, pesquisadora do GIPE-CIT e do Dramatis (ambos vinculados ao CNPq). **Iami Rebouças Freire** estreou no Teatro em 1981, integrando o elenco do III Curso Livre de Teatro do Teatro Castro Alves, em Salvador. Graduada em Odontologia (1985) e em Interpretação Teatral (1990) pela Universidade Federal na Bahia, desde março de 1997 integra o quadro efetivo de professores da Escola de Teatro na mesma universidade, onde também concluiu o seu Mestrado em Artes Cênicas no Programa de Pós-Graduação com a dissertação *Umbiguidades, Reflexões sobre o desenvolvimento de uma performance para o uso da voz no Teatro* junto ao qual desenvolveu o espetáculo "Umbiguidades" que, desde a sua estréia em dezembro de 2000, cumpriu mais de 200 apresentações em varias cidades do Brasil. Por esse trabalho recebeu o Premio Brasken de Teatro na categoria Melhor Atriz - 2000. Em 1998 já havia recebido o mesmo premio pela sua performance como a "muda" de Mãe Coragem, peça de Bertold Brecht.

muitos desses experimentos, em caráter exploratório. Através do curso de doutorado pude submetê-los a uma metodologia de pesquisa e organizá-los de forma sistemática.

Acredito que esta pesquisa também se mostrou capaz de integrar a graduação e a pós-graduação em atividades teórico-práticas e, na medida em que trabalhou com a integração de disciplinas associadas ao trabalho vocal, também estabeleceu uma relação interdisciplinar na própria Escola de Teatro da UFBA – vide a equipe técnica envolvida diretamente na aplicação do experimento.

Certa de que tudo isso bastasse, dei início ao doutorado. Já no primeiro passo a primeira queda.



## Capítulo 1

### A - A Verdade em Jogo

ou

### Os Papéis da Palavra Verdade no Jogo do Faz de Conta.

O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo ...  
 Na inatingibilidade de tal fusão, na insuficiência de seu próprio **eu**, encontra-se a fonte perpétua da dor e da insatisfação humanas.  
 E assim a arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado de **verdade absoluta**.  
 Aqui, porém, termina toda e qualquer semelhança entre essas duas formas de materialização do espírito criativo do homem, nas quais ele não apenas descobre, mas também cria. [...] Através da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva.  
 Na ciência, o conhecimento que o homem tem do mundo ascende através de uma escada sem fim, e a cada vez é substituído por um novo conhecimento, cada nova descoberta sendo, o mais das vezes, invalidada pela seguinte, em nome de uma verdade objetiva específica.  
 Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo - sua beleza e sua feiúra, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito de limitações.  
 (TARKOVSKI, 1990, p. 39, 40)

### Breve histórico de motivações do ser

Quando comecei a refletir sobre as necessidades de desenvolvimento de um trabalho vocal para o ator, no sentido da sua formação para dedicar-me a um estudo sistematizado e a uma proposta de pesquisa, *escorreguei e caí* abraçada na palavra *verdade*. Mal poderia imaginar que isto me levaria a um abismo: discutir de maneira mais *forte* ou mais aprofundada o significado de *verdade*. Para mim sempre foi muito claro como Stanislavski (1979) estabeleceu os conceitos de *verdade cênica*, *sentimento de verdade* e *fé cênica*. Por ele ser tão respeitado no meio teatral me senti segura ao citá-lo e apoiar-me nele para expressar a minha observação sobre o trabalho vocal do ator, ou sobre o que via e do que sentia falta neste trabalho. Por outro lado, foi tão eficaz quando, trabalhando com Lia Mara, ouvi a licença poética da expressão *verdade vocal*. Esta é uma palavra comumente escutada nos corredores

dos teatros, nas salas de ensaio, nos comentários de um ator para outro sobre a atuação, as cenas, os espetáculos. É uma palavra que vem sempre vestindo expressões como: não convence, soa falso, está deslocado do contexto, falta alma, entre outras. Não sabia que havia uma pedra a ser levantada sobre ela. Por isso vivi um verdadeiro drama para decidir utilizá-la na tese. Ela assumiu a feição de palavra proibida e inconveniente na academia.

Meu primeiro choque foi o comentário: será possível usar esta palavra na pós-modernidade? Ora pois... pois... Congelei, tremi, tive dor de barriga, sofri de dores de estômago por dias a fio. A pós-modernidade e a sua indigesta relação com valores! Mas neste trabalho, qual é mesmo o valor da palavra verdade? O que significa verdade no teatro no sentido do exercício do ator, da criação e da construção da personagem e da cena, da elaboração de um espetáculo e na relação deste com o público?

Meu estômago doía tanto que tentei arrancar o termo do corpo da tese depois de ler um número *sem fim* de textos considerando a verdade e a obra de arte. Eles relacionavam os termos verdade com *A Verdade*, verdade com a reprodução da realidade, verdade como realidade. E assim o fiz. Retirei-a do título da tese, evitei-a nos ensaios da Trilogia<sup>3</sup> substituí-a por termos como: falta senso de realidade, falta conexão com o que é mais sincero em você, não está orgânico, entre outros. Convivi bem com a sombra da palavra *verdade* acompanhando cada um dos termos. No entanto, no momento de escrever a tese o estômago voltou a doer. Empaquei. Foi quando percebi que talvez, para a cura da minha angústia, fosse necessário o movimento contrário: meu estômago seria salvo à medida que me curvasse à palavra *verdade* e assumisse aqui o papel de resgatá-la no direito de seu uso pelas pessoas que praticam teatro, daqueles que mantêm uma tradição milenar e usufruem dela e de seu poder inerente, por todo o envolvimento filosófico e prático de trabalho que ela proporciona, e com a qual se relaciona desde os idos tempos de todo o sempre teatral.

Por isso começo por instalar a metáfora da criação do teatro inscrita em todas as bíblias ocidentais de sua história: um dia um homem na Grécia, em meio à festa de Dionísio, provavelmente em meio a uvas e vinhos, grita: “eu sou Dionísio”. E assim passa a agir e considerar-se e, também assim, a multidão à sua volta o considera pegando a *bola em jogo*, e vão por meio da festa, eles e seu Deus, conversando, cantando, dançando e etc. Até que acaba a festa e o tal homem volta a ser o simples mortal. Por que terá começado aí o teatro e não uma religião xamânica ou um candomblé? Por que teria sido aí, segundo as historinhas

---

<sup>3</sup> *Uma trilogia Baiana – Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa* – espetáculos que compõem a parte prática desta pesquisa e tiveram suas temporadas realizadas nos teatros Espaço Xisto Bahia (dezembro e janeiro de 2004) e na Sala do Coro do Teatro Casto Alves (agosto de 2005).

contadas, que nasceu o ator? E, com ele, o teatro? Arrisco dizer: porque se sabia que ali se jogava um jogo da representação. Um jogo que sempre permitiu à humanidade experimentar-se. O jogo que permite à criança aprender sobre o mundo e a vida. Experimentá-lo antes de viver os papéis que a vida lhe designará. “Agora eu era o Herói e meu cavalo só falava Inglês!”<sup>4</sup>, cantarola Chico Buarque em *João e Maria*. Ensaiar suas possibilidades de experiência por meios de uma observação ativa e motivada por desejos de aprendizado, de comunicação, de estabelecimento de relação com o mundo e as coisas. Uma brincadeira enraizada no instinto de sobrevivência do *homem-animal*. Portanto, este *jogo do faz de conta* que permite ao *homem-criança* desenvolver-se, torna-se também uma escolha consciente do *homem-adulto* como uma possibilidade de desenvolvimento, de experimentação da vida, das relações, da *poetização* e reflexão sobre suas experiências vividas e aquelas por viver, suas projeções do porvir.

Então, vou jogar aqui com estes dois conceitos no teatro: Verdade e Jogo.

## Faz de Conta

Vou começar pelo jogo para que, entendendo as regras inerentes a ele, se possa captar a palavra seguinte: verdade. Alguns podem achar um sacrilégio chamar o teatro de um *jogo do faz de conta*, afinal estamos na pós-modernidade. E a performance? e o teatro ritual? e o *reality show*? e o teatro invisível? e...? Justamente por estarmos na pós-modernidade é que é preciso fazer escolhas. As verdades são muitas. A diversidade é muito grande e corremos o risco de ficarmos sem assumir a responsabilidade de escolher. Diria que é um exercício que a pós-modernidade nos impõe. Então escolho a ótica do jogo no espírito brincante e de performance da criança: Faz de Conta. Caso esta tese fosse sob o ponto de vista da Meran-diretora, ou da Meran-atriz, talvez escolhesse um dos outros termos associados ao teatro, ao espetáculo e a relação com a platéia. Como a tese é sob a perspectiva da Meran-professora-de-voz a escolha é feita com bastante clareza: teatro como jogo.

Para o estudo da voz e do trabalho vocal do ator, considerar o teatro como um grande jogo é, no mínimo, saudável. Com todas as implicações que existem na atitude de incorporação presente na estrutura do trabalho do ator, considerá-la um jogo, trabalhá-la na perspectiva de entrar e sair do jogo, do *faz de conta* associado ao espírito da criança, facilita o

---

<sup>4</sup> Trecho da letra da música de Chico Buarque e Sivuca, do disco *A Arte de Nara Leão*, 2005. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/chico-buarque/45140/>> Acesso em: 11 out. 2009

caminho. É produtivo reavivar este espírito no adulto ator, já com tantas resistências e dificuldades expressivas impostas pela sociedade e que muitas vezes não gosta de se ver mascarada em uma cena, representada na circulação sanguínea de um personagem. A voz como é tratada aqui: resultado de um complexo sistema que atua no homem produzida fisicamente por órgãos do corpo humano, todos em segunda função; fruto da combinação de ativações diversas dos campos físicos e *não-físicos*, ou seja, os chamados campos humanos de energia sutil como as emoções, os pensamentos, o imaginário, materializando-se em sons articulados, em linguagem falada. Por isso, a voz e a fala para serem ativadas exigem do ser humano uma integração grande desses sistemas. Na atitude do jogo esta integração é mais fácil. Esta combinação do corpo físico com os campos da energia sutil flui melhor no espírito de jogo. Propor ao ator trabalhar a voz na dinâmica de jogo envolve-o no prazer e este envolvimento é capaz de atuar favoravelmente em relação a sua expressividade, abrindo portas para uma gama maior de experimentações na sua esfera física, mental, energética, estético-poética.

Então vamos conhecer as regras do jogo. De que é feito esse jogo? Quem são seus jogadores? O ator e o espectador, Dionísio e o público da festa, a cena no palco e o público na platéia. Em que consiste este jogo? Uma das suas características gerais é a inexistência da disputa: ganhar ou perder. O jogo tem uma intencionalidade clara: estabelecer elos entre suas partes. Inclusive, a graça do jogo é o que floresce em cada uma delas, promovida por estes elos. Quem propõe o elo comunicativo do jogo ao público é o ator na cena, ou seja, o jogo acontece em primeira instância no palco. Mesmo no teatro interativo, onde a platéia sugere a cena, seu conflito e suas personagens, há uma *engrenagem anterior ao momento do jogo* que propõe um espaço cênico onde os atores estarão disponíveis para atender aos desejos de uma platéia. E assim por diante.

Neste elo de comunicação atores e espectadores têm consciência de que estão no território do *faz de conta*. Quando num jogo, como o proposto pelo *Teatro invisível* de Augusto Boal, onde os atores jogam em lugares públicos e os espectadores ignoram que se trata de uma representação agindo e reagindo à cena como agem e reagem na sua realidade cotidiana, desaparece o que para mim é muito importante: a recepção sob o ponto de vista reflexivo e estético num estado de consciência diferente do contexto do cotidiano. Neste caso o jogo deixa de ser uma experiência estética.

Pois é... Um *jogo de faz de conta*.... Até mesmo quando se conta uma história real ali se *faz de conta que*. Por exemplo: em *Extraordinárias maneiras de amar* (espetáculo solo inspirado na obra *Contos de Eva Luna* de Isabel Allende onde assino a criação, texto, direção

e atuo)<sup>5</sup> uma das personagens era a Meran, com o meu próprio nome e a minha própria história, mas no momento em que foi colocada em cena, ganhou estrutura de personagem e entrou no território do jogo. As cenas precisavam passar pelo processo de repetição e alcançar os objetivos propostos por cada uma delas e pelo espetáculo como um todo. Lembro que quando apresentei o espetáculo em Aracaju as pessoas me perguntaram se aquelas histórias eram minhas mesmo, porque poderiam não ser. E eu disse: “é... poderiam não ser, mas são”. E por *serem*, tem um determinado efeito no espectador, ou por *sugerirem que são* também. Como a cena de sexo explícito em *Apocalipse 1,11* do Grupo Teatro da Vertigem dirigida por Antônio Araújo<sup>6</sup>, ou os atores fazendo xixi em cena de *Ubu Rei – Efemérides Patafísicas*

---

<sup>5</sup> *Extraordinárias Maneiras de Amar* é um espetáculo solo, feminino, que foi criado para celebrar os 20 anos de carreira da atriz e diretora Meran Vargens. Nele, ela sintetiza suas pesquisas artísticas e técnicas e se propõe a suscitar na audiência o desejo de dividir experiências, somar emoções e criar novos significados através de um jogo cênico interligando as histórias de três personagens contadoras de histórias: Meran Vargens (uma atriz apaixonada pelos escritos de Isabel Allende), Eva Luna (uma romancista criada por Isabel Allende) e Belisa Crepusculario (uma vendedora de palavras criada por Eva Luna no livro *Contos de Eva Luna* de Isabel Allende). São histórias dentro de histórias, e aqui, a figura mítica do *contador de histórias* é investigada artisticamente, resgatando o prazer do teatro em compartilhar histórias que ouvimos, inventamos, presenciamos e vivemos. Por sua interpretação em *Extraordinárias maneiras de amar*, Meran Vargens recebeu o Prêmio Copene de Teatro – Melhor Atriz 2001. O espetáculo realizou turnê pelo interior do Estado da Bahia (2006), estados do nordeste (2002) e, na sua versão em Espanhol, realizou curta temporada no Chile, na cidade de Santiago numa colaboração com a Universidade Finis Terrae (2006). Traz na sua ficha técnica nomes como Rino Carvalho (diretor de cena e figurinista), Tati Canário (assistência de direção e de dramaturgia), Leo Kay (orientador do processo artístico), Caíca Alves (orientação de dramaturgia), Luciano Bahia (composição musical e trilha sonora), Irma Vidal (iluminação) e Zélia Uchôa (fotografia e vídeo). É uma produção da Cia de Teatro Os Bobos da Corte integrando o projeto *Falar Sozinho é Coisa de Bobo* no qual cada ator da Cia. cria um espetáculo solo buscando desenvolver sua própria linguagem cênica e de processo de criação.

<sup>6</sup> Grupo Teatro da Vertigem encabeçado pelo encenador Antônio Araújo, mais representativo conjunto paulista dos anos 1990, responsável pela pesquisa e criação de espetáculos em espaços não convencionais, realizador da Trilogia Bíblica formada por *Paraíso Perdido*, 1992, de Sérgio de Carvalho; *O livro de Jó*, 1995, de Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, 2000, de Fernando Bonassi. O grupo nasce em 1992, quando o encenador Antônio Araújo reúne uma equipe de colegas advindos da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Após um ano de estágios e cursos em Nova York, Araújo retorna e coloca em cena *Apocalipse 1, 11*, inspirado no *Apocalipse*, de São João. Desta vez, o texto é de Fernando Bonassi, novamente em "processo colaborativo" com os atores. Esta nova incursão sobre a miséria humana toca pontos abjetos, feridas abertas no tecido social, cenas de horror e miséria em sentido literal. A personagem de João, identificado como um migrante nordestino, percorre ambientes sórdidos até defrontar-se com Jesus Cristo. *Apocalipse 1,11* estreou em janeiro de 2000 no Presídio do Hipódromo em São Paulo. Antonio Araújo recebeu o Premio Shell de Melhor Direção em 1996 com o espetáculo *O livro de Jó* e em 2000 com *Apocalipse 1,11*. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=289](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=289)>; Acesso em: 11 set. 2009. Disponível em: <<http://www.teatrodavertigem.com.br> > Acesso em: 11 set. 2009.

dirigida por Paulo Dourado<sup>7</sup>, ou a opção de linguagem mais *teatral* das personagens Macabéa e Olímpico tomando cafezinho numa lanchonete de vento, com xícaras, café, açucareiro e guardanapo de ventos em *A hora da estrela* dirigida por mim<sup>8</sup>. Isto faz parte do jogo ético e estético do teatro. E quem joga o jogo sabe que está inserido neste contexto, desde as cenas mais simbólicas até as cenas mais realistas, o território é o da representação poética, do *artefício*, do faz de conta. E como estrutura de jogo instala-se uma relação específica com a platéia. Cada espetáculo pode estabelecer uma.

Ambos, atores e espectadores fazem o pacto para o jogo. Por saberem ser um *faz de conta* se permitem uma entrega e um envolvimento que lhes possibilitam desfrutar a experiência proposta da vida, na *vida* da obra. Por saberem ser um *faz de conta* ambos instalam em si condições específicas de estado de consciência. E a qualquer momento que houver dúvida em relação a esse *faz de conta*, a regra do jogo é abalada. Então forma-se um pacto visceral com a *mentira*. Sabe-se do *faz de conta*. Sabe-se do jogo. Então por que a palavra verdade se instala nesse jogo de maneira tão própria? Com tanta intimidade para seus jogadores, ator e espectador? Por que ambos a usam com tanta facilidade e com tanta propriedade e sem nenhum pudor filosófico? Usam-na de maneira mundana, bem aos moldes metafóricos do rebelde cidadão que em meio à procissão de Dionísio gritou: “eu sou Dionísio” e que despudoradamente a multidão à sua volta aceitou-o como se verdade fosse e o seguiram felizes, procissão a fora, divertindo-se e embriagando-se diante de seu deus

---

<sup>7</sup> Paulo Dourado é diretor teatral e professor da Escola de Teatro da UFBA tendo sido diretor dessa Instituição por duas gestões. *Ubu Rei – Efemérides Patafísicas* foi o espetáculo resultado do IV Curso Livre do Teatro Castro Alves que estreou na Sala do Coro – TCA em 1981 e do qual eu fui aluna. Este curso introduziu-me no mercado profissional do Teatro na Bahia. Sob sua direção também atuei nos espetáculos *Sr. Puntilla e Seu Criado Matti* com produção da Cia de Teatro da Escola de Teatro-UFBA (1987), *Os Sete Pecados Captados* (1987) e Recital da Novíssima Poesia Baiana com o grupo Los Catedráticos (1989 – 1994). Utilizando-se da linguagem da tragédia Paulo Dourado dirigiu *A Conspiração dos Alfaiates* e *Canudos: a guerra do sem fim*, e na busca da mistura da cultura popular com a música mais erudita dirigiu *Lídia de Oxum*, uma ópera de Lindemberg Cardoso. Disponível em:

<<http://www.sbpccultural.ufba.br/identid/semana8/dourado.html>> Acesso em: 11 set. 2009.

<sup>8</sup> *A hora da estrela* é uma produção da Cia de Teatro Os Bobos da Corte integrando o projeto *Os Bobos da Corte na Literatura Brasileira* no qual a Cia realizou as montagens *Gregório Mattos - Recital de Poesias Satíricas*, *Dom Casmurro* de Machado de Assis, *Brasil Pau Brasil* de Oswald de Andrade. *A hora da estrela* estreou em 2002 fez turnê por 12 cidades do interior da Bahia, participou do X Porto Alegre EnCena (2003). A Companhia de Teatro Os Bobos da Corte iniciou suas atividades de pesquisa e criação como Projeto de Extensão ligado à Escola de Teatro Universidade Federal da Bahia em outubro de 1998. As atividades de pesquisa em improvisação no teatro têm três vertentes de atuação: a improvisação livre e de contato direto com a platéia, baseada em regras de jogos de interação teatral; a improvisação como processo criativo para o desenvolvimento e criação de espetáculos inéditos, o que inclui a criação de textos dramáticos; e a improvisação como método de construção de personagens e desenvolvimento técnico do ator. Em 2000, a Companhia desvincula-se da Universidade e passa a englobar, além de professores e estudantes da ETUFBA, atores, autores e diretores profissionais sem vínculo com esta instituição de ensino superior. A equipe é formada por um *núcleo fixo*, cujo trabalho é permanente, e um *núcleo flutuante*, que acompanha o processo como um todo, mas participa apenas de alguns projetos ou atividades. Fonte: Arquivo de Projetos da Cia, ano 1998.

corporificado num grande pacto de *jogo de faz de conta*? Pois é... A primeira razão para a presença da palavra *verdade* é a presença deste *enigma*: será que se o homem que gritou “sou Dionísio” estivesse aparentando sobriedade, com um corpo endurecido, sem nenhum remelexo na cintura ou proferindo palavras por demais apolíneas, a multidão teria embarcado no jogo? Ou será que a multidão teria deixado a brincadeira de lado, seguindo a procissão com o seu *deus imaginário* dispensando este *deus-corporificado* tão destoante do *imaginado*?

## Primeiro Papel da Palavra Verdade

Este é o primeiro papel com que a palavra *verdade* atua no / entra em jogo: há que se corresponder aos códigos de linguagem que determinam uma possibilidade de verdade no que se refere à semelhança entre as experiências vividas e a sua representação. Só assim a brincadeira faz sentido, tem graça, é possível jogar o jogo envolvido em espírito de jogo e desfrutar do que ele proporciona. E o que o jogo do teatro proporciona? Para cada integrante há de ser algo específico e único, pois a experiência é individual. No entanto, nele há uma intencionalidade inerente que pode nos ligar quanto ao usufruto da experiência.

Diferentemente do *faz de conta* da criança que joga consigo própria sem dividir este laboratório de experimentação da vida com um espectador, o *Faz de Conta* do adulto requer a presença do espectador, para partilhar algo, pois ele quer este elo de comunicação da experiência vivida e da experiência proposta.

O *faz de conta* do adulto busca e proporciona uma reflexão sobre a vida. Veja bem, escolho aqui a palavra vida. Porque a vida contém mais do que a realidade, e mais do que se diz sobre as verdades dos fatos. Essa conexão com a representação sempre traz à tona o conceito de realidade. O conceito de *vida* engloba a totalidade das nossas experiências e potencialidades e complexidades de nossas muitas dimensões. Assim como as verdades contêm uma dose muito maior de mistério do que se pode supor. Assim como diante do que se sabe aparece um mar sem fim do que é ignorado. *A realidade é muito pouco* perto da *vida*, ou melhor, é apenas uma *fatia da vida*, ou quem sabe, uma *colheita* que cada um faz da vida. Por isso me vinculo a Clarice Lispector quando diz, em *A hora da estrela*<sup>9</sup> que Macabéa não sabe inventar a realidade, que a palavra realidade para ela não significa nada. No entanto é uma palavra que tem um efeito eficaz quando falamos de verdade, de experiência de vida, de

---

<sup>9</sup> Obra em que Clarice Lispector narra a história de Macabéa, uma nordestina que vai morar no Rio de Janeiro.

jogos de representação, pois traz em si um elemento de materialidade às experiências mais sutis, às do campo das emoções, e às do imaginário. Elas passam a ter senso de realidade ou senso de verdade quando são capazes de afetar nossas sensações físicas. Por isso o jogo do teatro tem um pacto maior com o que chamamos de vida e sua dinâmica, do que simplesmente com o que chamamos de realidade. Então, num aspecto subliminar do uso da palavra verdade está a busca para tornar o jogo *vivo*, uma interação *viva* entre suas partes: palco-plateia, ou seja, os atores no jogo que fazem entre si, construindo a vida da obra, e a obra com seus atores no jogo de partilha com a plateia.

Portanto, a palavra *verdade*, aqui, pressupõe a possibilidade de identificação, seja no plano mais emocional e inconsciente da cena, seja no plano mais intelectual e de apreciação do uso da linguagem na sua faceta poética e estética. É uma linha tênue que, como um córrego de energia, vai ligando os pactos estabelecidos de verdade ao rio maior do espetáculo, onde se instala a verdade cênica da obra da qual o público bebe.

Quando Stanislavski (1979), no final do século XIX escreveu sua metodologia, considerou como eixo este aspecto de duas verdades: a da vida e a da ficção. A esta última chamou de *verdade cênica*. Ele nomeou e emitiu um novo olhar ao que já pertencia à tradição e à prática do teatro e a relacionou à estética da época: realista. No entanto, esta idéia pode ser aplicada a qualquer outra estética, uma vez que, segundo o próprio Stanislavski (1979), esta *verdade cênica* existe apenas no contexto da obra, seguindo as regras de sua coerência interna e com o objetivo de envolver o espectador. E quanto mais se chegasse a uma *verdade cênica* mais se teria a capacidade de envolver o espectador no jogo.

Mas o que pressupõe a *verdade cênica* para alcançar o envolvimento da plateia? Primeiro que é uma realidade paralela criada a partir da linguagem e que contém códigos comuns aos dois lados: ator/cena e espectador/plateia. E que existe um sentimento de verdade que envolve a atmosfera do jogo, um sentimento que se instala nos jogadores nos seguintes níveis: do ator consigo mesmo na construção da personagem, dos atores entre si nas relações de construção da cena, e do grupo de atores associado ao conjunto dos outros elementos da construção do espetáculo com o espectador. Deseja-se, em especial, que o espectador se sinta participando de uma *outra realidade viva*. Este sentimento de verdade é uma dose subjetiva e só poderá ter força pelo envolvimento das subjetividades subjacentes. Social e individual. É matéria extremamente delicada e só pode ser de fato medida quando a relação se estabelece, ou seja, quando o espetáculo está acontecendo. Como sugere Stanislavski (1979), é como lançar mão de um diapasão. Podemos e precisamos desenvolver a capacidade de percepção deste *sentimento de verdade* assim como se desenvolve a percepção de um dos sentidos.



Lanço a pergunta: teria o *sentimento de verdade* alguma conexão com o nosso sexto sentido, ou ainda, seria uma percepção extra-sensorial?

Digamos simplesmente que este é um motor que se move nos códigos da cultura de cada lugar, cultura instalada no interior de cada indivíduo enraizada em seus instintos.

Na tragédia grega buscava-se gerar o sentimento de verdade para promover a identificação e então realizar uma catarse no público, permitindo a este purgar-se de algum mal. Estava diretamente associada à cura dos males do espírito, e do corpo físico, quando afetado pelo espírito. Um dos códigos de linguagem capazes de promover isto era a voz. Ela desempenhava um papel importante porque além de ter a força das palavras, nela estava contida a reverberação arquetípica das emoções. Supõe-se que a voz na tragédia grega dilacerava corações de maneira mais próxima ao que Artaud (2006) propõe do que da beleza apolínea utilizada na ópera. Era mais visceral pelo seu propósito de revelação da semelhança com os estados emocionais das situações propostas enraizada em seu motivo maior: em promovendo a identificação, realizar a catarse.

Por exemplo, levei muito tempo para gostar dos espetáculos que assistia em Londres. Lembro que ia para o teatro e dizia: “meu deus o que é isto!” E não gostava de nada, nada, nada. Não me identificava com nada daquilo. Quando comecei a entender os ingleses, seu modo de vida, sua filosofia cotidiana, seus ritmos, o significado cultural de palavras simples como *love*, isso se tornou possível. *Amor e love* são diferentes. A tradução é uma aproximação que nos permite comunicar e compartilhar coisas que temos e sentimos em comum. No entanto, a maneira como o inglês vivencia, enxerga e lida com o amor é diferente da nossa. Então quando ele diz *love* leva consigo toda esta referência que muitas vezes para nós parece estranha e que a torna, em alguma medida, diferente da palavra amor. Isso me fez crer e observar como o teatro é uma das artes mais reveladoras dos aspectos culturais de um povo. Porque nela está a corporificação do inevitável de cada cultura presente no corpo do ator.

Algo parecido aconteceu às avessas quando voltei de Londres. Ao assistir a montagem de um texto de Harold Pinter produzida aqui fui invadida pela sensação de que, para um casal de brasileiros, tudo aquilo que era dito e vivido não caía tão bem. Como se aquelas palavras, aqueles sentimentos e emoções, ações e reações ficassem um pouco desajustados no corpo daqueles atores. Supus que se havia algo de errado este *algo* estava em mim, no meu estado de percepção. Talvez alguém que não estivesse acabando de voltar de um longo período em Londres não sentisse esta diferença. Seria isso mesmo?

De qualquer modo, esta experiência despertou-me a consciência para o fato de que estes códigos de linguagem que permitem a entrada, a integração e a interação das duas partes

dos jogadores no jogo são muito importantes e tem um componente cultural determinante. Por isso dependem de uma grande capacidade de assimilação e apropriação por parte do ator, assim como do diretor no alinhamento da costura de significados na composição espetacular. É uma teia onde uma coisa se soma a outra. O desajuste em um pequeno ponto da teia se reflete no todo. Por outro lado, esta mesma experiência suscitou uma nova pergunta: por que esta sensação de desajuste não aconteceu quando assisti à *A Resistível ascensão de Arturo Ui* de Brecht em Berlin, mesmo não falando uma só palavra de alemão? Ou quando me vi totalmente envolvida pela montagem japonesa de *Sonhos de uma noite de verão*? Afinal de contas era o texto de um inglês, representado por japoneses, em japonês, assistido por uma brasileira.

Talvez tudo seja bem mais simples: como desabrochar o sentimento de verdade ao representar uma *prostituta* sem nunca ter sido uma ou convivido entre elas? Isso também é cultural.

Dentro desta simplicidade complexa é que se estabelecem as relações entre os códigos de linguagem e a experiência de vida do ator na construção da personagem, na tentativa de fazer a reverberação deste sentimento de verdade.

Eis, sob esta perspectiva, as partes da verdade da teia com que se tece o jogo. Temos a verdade do que se refere aos códigos de representação e temos a verdade no que se refere às experiências individuais e coletivas que tornam capaz a apropriação viva e dinâmica dos códigos da representação, em primeira instância, pelos atores. É um pouco do que Artaud (apud VIRMAUX, 2000, p. 231) diz sobre o teatro ser mais que o ato de “[...] desenvolver virtual e simbolicamente um mito” e sim ser a verdadeira carne onde se apresenta “[...] fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo”. Isto porque no ato de apropriar-se dos códigos o ator instala-os em seu próprio corpo nas suas dimensões físicas, emocionais, mentais e energéticas. Já Stanislavski, ao colocar o ator e seu processo criativo como objeto central de pesquisa sistematizada tornou-se um divisor de águas neste campo. Ele desenvolveu um método propondo técnicas como o uso da *memória emotiva*, do *como se*, das *ações físicas*, da *análise ativa* entre outras. De certa maneira ele também destrinchou processos físicos e psicológicos que os atores sempre utilizaram de maneira intuitiva, ou por um saber “ontológico”, ou por uma sabedoria que passava de ator para ator numa cultura oral e de transmissão pela prática teatral. Até hoje seu método é utilizado e serve de referência em todo o mundo para diferentes *escolas* e estilos teatrais; e para culturas teatrais distintas, especialmente, tem sido útil no que se refere ao ato de estabelecer a ponte entre as experiências do ator e as da personagem para a apropriação da linguagem.

Mesmo Brecht, ao propor esteticamente o distanciamento, admite que o ator precisa, antes de se distanciar, envolver-se e apropriar-se da experiência, ou da força vital da experiência, para que o estranhamento armazene em si esta força de verdade que sustenta o poder de magnetização do espectador.

Seria isso o suficiente para assegurar a magnetização do espectador?

Artaud (2006, p. 98), ao falar sobre a técnica desenvolvida para o ofício do ator, sugere que esta deve pertencer a poucos, e chama a atenção: “[...] é uma técnica que não deve ser divulgada”. Por quê?

## Segundo Papel da Palavra Verdade

Eis que a palavra verdade assume seu segundo papel no jogo, e entra em ação: qualquer obra exala uma Verdade, profere uma Máxima. Gostemos ou não disso. Tenhamos ou não consciência disso. Tomemos para nós ou não esta responsabilidade: da poderosa técnica de que os jogadores do palco dispõem para manipular e se apropriar da linguagem nasce a capacidade de criar verdades. Em alguma medida, não é esta a técnica utilizada pela publicidade para nos fazer comprar Coca-cola ou pelos políticos em suas campanhas para conquistar votos de seus eleitores? Aristóteles *ensinava* em sua retórica o poder de persuasão e da empatia associado à manipulação da verdade. Ensinava como convencer alguém de uma Verdade, assim como convencer alguém de uma Mentira como se verdade fosse. Qual é mesmo a história do Brasil? A que Verdade devemos recorrer para contá-la: a dos índios ou a dos portugueses?

No teatro o jogo do *faz de conta* é ao vivo. Isto tem um poder de *Verdade de corpo presente*. Com ela a dimensão do porvir que todo ato presente instala. Creio que isso a torna mais poderosa. Por que o teatro onde se apresentava *Roda Viva* foi invadido pela polícia nos tempos da ditadura? Por que o Estado e as grandes multinacionais patrocinam espetáculos *mais ao gosto* do freguês capitalista?

Artaud (2006) nos lembra que, inserido no poder das técnicas e do fazer teatral no jogo adulto do *faz de conta*, está a construção de um *novo corpo* no corpo do ator. Pode-se também aqui associar a palavra verdade às suas dimensões de um porvir, e isto encontra materialidade na possibilidade dos corpos dos atores se transformarem ao longo de cada processo criativo. Segundo Barba (1991), o teatro é mais importante e mais transformador para os jogadores que

jogam do lado do palco que para os da platéia. Grotowski (1987) desvinculou-se do teatro de produção para investir com mais liberdade nessas dimensões transformadoras do Homem na busca das memórias perdidas, das verdades ancestrais. Por isso, em sua última fase de trabalhos, seus espetáculos eram assistidos apenas por platéias convidadas.

Por todas estas razões a palavra verdade, aqui, ao invés de associar-se aos códigos de linguagem associa-se aos códigos de ética. E como estamos na pós-modernidade tudo isso parece estar situado no território do *salve-se quem puder*. Novamente um momento de escolha: considero os códigos de ética essenciais neste jogo do teatro. Pedagogicamente trato disso como eixo fundamental da metodologia. Para que se faz teatro? O ator precisa responder a esta pergunta a cada dia, com *sinceridade de coração*. Isso terá uma força determinante no efeito de *sentimento de verdade* da cena. Este aspecto presente no *sentimento de verdade* é muito sutil, mas perceptível aos sensíveis. Mesmo quando o ator consegue chegar a desenvolver as personagens com grande habilidade técnica, apropriando-se dos códigos de linguagem com precisão, se ele, por alguma razão, não estiver defendendo a idéia da cena, a máxima que o espetáculo propõe, jogando o jogo com inteireza, isso será percebido. Em alguma medida a apropriação dos códigos de linguagem precisa vincular-se às suas crenças individuais, sejam elas quais forem. Por isso digo, com veemência de dona da verdade: o ator precisa perguntar-se a cada dia *por que e para que* está atuando em determinada obra. Afinal, as crenças são dinâmicas, modificam-se com o correr diário da vida. E neste aspecto somente ele, em sua solidão, na consulta aos seus silêncios, saberá quais são os caminhos que o permitirão tornar-se veículo, servir à obra, servir àquela obra específica. E só então sua voz, através da voz da personagem, poderá vibrar no diapasão da sua individualidade artística.

### Terceiro Papel da Palavra Verdade

Tudo pronto. Agora é hora de abrir a cortina. O jogo de faz de conta do espetáculo vai começar. Agora a verdade assume o papel daquilo que É em seu tempo presente, como ato único da vida: ser. A metáfora da criação do homem pode ser útil aqui, obviamente escolho a versão católica: Deus faz um boneco de barro todo cheinho de detalhes, nariz, boca, olhos, costelas, músculos, a quem chama de Adão. Boneco-Adão pronto, Deus lhe dá um sopro de vida. É apenas um sopro, mas sem ele continuará sendo um boneco.

No paralelo com o teatro: tudo está inscrito no corpo dos atores e no espaço e tempo das cenas, como as margens de um canal construído para receber a água, como as veias preparadas do corpo, mas ainda sem sangue. Precisa agora apenas deixar penetrar e circular a energia vital. Do processo todo é como apenas um sopro de efeito continuado. Digamos que é 5 % do trabalho, mas estes 5% são simplesmente a energia vital. No teatro indiano chama-se *rasa*. Eles acreditam que *rasa* vem de outra dimensão e instala-se ou não. Por isso ao final da apresentação se diz: “hoje tivemos *rasa*”.

Para nós a energia vital está vinculada ao estado de presença. É quando todas as dimensões do indivíduo estão focadas no tempo presente e na ação presente. É algo próximo do estado de manifestação. A diferença é que a manifestação é um estado alterado de consciência onde se perde o vínculo com a identidade pessoal do ego, e no teatro este estado de manifestação de consciência alterada mantém o vínculo com a consciência e com a presença do ego. O indivíduo se mantém *senhor* de suas ações.

Se falamos pela perspectiva de Stanislavski (1979) é a coexistência de duas verdades, a da vida real e a da ficção (verdade cênica), que atuam simultaneamente e são inseparáveis no momento do jogo. Numa linguagem contemporânea diria: realidades paralelas. Os jogadores estão durante o seu momento de vida real escolhendo estar ali no teatro jogando aquele jogo, e na dinâmica do jogo constroem uma realidade de faz de conta a qual vivenciam com inteireza pela capacidade de envolvimento do jogo. O espectador poderá sentir e ver ao mesmo tempo a personagem sofrendo suas dores e o prazer do ator de estar ali atuando no seu faz de conta.

Sob minha perspectiva neste ensaio de verdades: de acordo com a sinceridade interna, individual e coletiva com que cada um se entrega ao ato de jogar o jogo e desfrutar do ato de jogar o jogo, as portas para *rasa* se abrem e o estado de presença se manifesta.

Neste terceiro papel só resta à verdade *ser*. Ou *é* ou *não é*. Ponto.

## Um Pingo Num i

Por tudo isso é que a palavra *verdade* é tão útil ao teatro, pois ao ser proferida traz consigo essas três dimensões inerentes a ela:

- a) *verdade* como utilização dos códigos de linguagem (a semelhança entre o que É e o símbolo que a representa, e os procedimentos e artifícios técnicos que a instalam),

- b) *verdade* como a Máxima da obra vinculada ao que se quer expressar/comunicar e sua conexão com o porvir e as crenças,
- c) *verdade* como estado de presença no ato vivo do teatro.

Portanto, quando uso da licença poética da expressão *verdade vocal* quero invocar estas três dimensões da palavra que estão vinculadas diretamente ao ofício da preparação vocal do ator.

## **B - As Palavras-chave para os conceitos**

**ou**

### **Palavras entrecruzadas**

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 fazem malabares com boas palavras, o que dá uma emoção agradável, mas que é totalmente inútil. Quer dizer, encontra-se as leis do trabalho na prática, alguma coisa de tangível e de preciso. Disso, sai um conhecimento, uma sabedoria. Esse é um caminho natural.<sup>10</sup>

Apresentarei aqui algumas palavras que vão aparecer várias vezes ao longo do texto da tese, assim como apareceram ao longo do trabalho desenvolvido com os atores. Todas elas estão rodeadas / associadas / impregnadas de conceitos, pré-conceitos e experiências pessoais que podem levar a inúmeras leituras ou pontos de vista. Por isso aqui, como num jogo de palavras cruzadas, passo a contar como elas se instalaram em mim e na metodologia proposta. Como num jogo, desafio o leitor a pegá-las e também ordená-las em sua poética teórico-prática pessoal num dia em que esteja à deriva, sem nada de importante para fazer. Será um bom passatempo. Aos leitores professores, alunos, atores, gente de teatro, proponho uma leitura descompromissada da *verdade dos conceitos*, como um jogo de criança onde se demora a descobrir o truque:

---

<sup>10</sup> Fragmentos do texto *O Perigo das palavras* de Grotowski apresentado no *Simpósio Internacional sobre A Arte como Veículo* – São Paulo, set/out 96. Disponível em: <<http://teatrosaladistar.com/grimorio/baker-street/exercicio-ilustracao#more-161>>.

*Avô:* – eram dois irmãos: Grapete e Repete. Grapete morreu, quem ficou?

*Neta:* – Repete.

*Avô:* – eram dois irmãos: Grapete e Repete. Grapete morreu, quem ficou?

*Neta:* – Repete.

*Avô:* – eram dois irmãos: Grapete e Repete. Grapete morreu, quem ficou?

*Neta:* – Pára de repetir.

*Avô:* – Ué... não é você que está pedindo para eu repetir?

*Neta:* – ...

Diria que as próximas páginas deste item foram colocadas para serem *vistas* mais do que para serem lidas em detalhes. Na primeira página as palavras se põem a minha / nossa espera. Na segunda elas se dispõem a se casar umas com as outras, movidas por inquietações variáveis. Elas se exibem, dançam, provocam, seduzem. Enfim, na terceira, misturo-me poeticamente com elas e oferecemo-nos à leitura. No entanto, solicito a leitura como num fôlego único ao estilo Saramago. Então, como num ensaio cego, como se a visão falhasse, sugiro a leitura feita *pelo tato* e que ao se ler esta página que se a *escute*.

O que desejo é usufruir do poder das palavras. Levantar suspeitas, impressões, memórias, conexões no leitor. Que a palavra, antes de ser minha, seja dele. Inclusive, sugiro permitir-se tomar posse de um delírio, de um desassossego, de um mergulho no conhecido e no desconhecido, no óbvio e no misterioso. Só depois então colocar as palavras a serviço do teatro, da expressão comunicativa da experiência no trato com a linguagem teatral, por simples escolha de uma razão de ser da voz e da fala na formação do ator.

Todas as pessoas que lidam com outras pessoas sabem o poder das palavras. Apesar de serem apenas 7% responsáveis pelo que estabelece a comunicação, as palavras são capazes de gerar enormes equívocos. Como disse certa feita Lia Mara em uma de nossas sessões de aulas particulares “as palavras são uma fonte de mal entendidos”. Por isso é que considero fundamental o manuseio e a escolha das palavras para o trabalho em sala de aula e nos ensaios no que diz respeito ao trabalho vocal. A maneira como se explica o exercício, as palavras escolhidas e ordenadas em seus sentidos determinarão a qualidade do desempenho do aluno.

Também elas são determinantes nos processos de irrigar os espíritos, os corpos e construir as atmosferas de trabalho. Cada palavra já tem um histórico no indivíduo. Faz-se importante para o professor perceber como suas palavras vão tocando os alunos e, aos poucos, ir identificando os vocabulários que se tem em comum, identificando aqueles que facilitam e aqueles que bloqueiam os caminhos.

Então, este jogo de palavras<sup>11</sup> terminará por se transformar num glossário. Como todo glossário, ele poderá ser lido de *cabo a rabo* ou aleatoriamente, ou simplesmente não lido, ou retomado quando, na leitura dos outros capítulos, se fizer necessário. No entanto, asseguro que aqui vai como eu percebo e uso estas palavras, e como manipulo e direciono seus conceitos a favor das minhas metas.

Bem, este é um convite ao jogo. Digamos que todo este *escrito* é um pouco interativo e este tópico tem a característica de um almanaque. Ao virar esta página, lá estando elas, as palavras, esperando... pegue-as ou deixe-se pegar por elas ou passe para a próxima. De qualquer sorte, espero me encontrar novamente com o leitor lá adiante.

---

<sup>11</sup> A programação visual das três próximas páginas foi realizada por Virginia Yoemi Fujiwara, artista gráfica na área editorial desde 1969, tendo prestado serviços em diversos veículos de comunicação e realizado projetos em várias empresas de São Paulo, Bahia, Brasília e Angola. Entre estes encontram-se Secretaria de Turismo do Estado da Bahia, revista *Viver Bahia* (2009), Apae-Salvador, *Almanaque 40 Anos* (2008), Ministério do Trabalho, *Manual do Arco Ocupacional Arte Cultura II* (2006), Funai, logomarca, Índio Cidadão Brasileiro (2004), Escola Picolino de Artes do Circo, *Almanaque 20 Anos da Picolino* (2004), Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), livro *Leguminosas forrageiras da caatinga* (2002), Companhia de Eletricidade do Estado da Bahia (Coelba), *Guia de arborização urbana* (2002), Angola, projeto gráfico e implantação do Jornal de Angola (2000).



**Princípio**      Estrutura emocional e de sentimento      **Poética**  
 Jogo e Espírito Brincante      Improvisação      Voz-interior  
**Liberar**      Atmosfera      **Verdade**  
**Irradiação**      **Fala**      **Estrutura física**  
**Experiência**      Fluência verbal      **Movimento Externo**  
 Estruturas de suporte      **SIM**  
**SIM**      *Imaginário*      **Produzir**      **Consciente**  
 Inconsciente  
**Corpo Mental**      **Campo interno**      Imaginação  
 Corpo etérico      **Intimidade**      **Recordação**      Corpofísico  
**VOZ**      Subconsciente  
 Corpo Espiritual      **CONSCIÊNCIA**  
**Espaço interno**      Foco do olhar      **Imagem**  
 Individualidade      Manifestação      **Integração**  
 Expressão e Comunicação      **Memória**  
 Campo externo      Espaço externo      Metáfora  
 Intuição      **CORPO EMOCIONAL**      Aventura  
 Instinto  
 Estrutura de pensamento      Mistério  
 Respiração      Estados alterados de consciência  
 Energia      **Avaliação**      **Razão**  
 Estrutura de      Confiança  
**Silêncio**      **MOVIMENTO INTERNO**  
 Permissão  
 Elaboração artística      Percepção  
**Pausa**      **Matéria**

PRINCÍPIO

INCONSCIENTE

**MOVIMENTO EXTERNO** **SUBCONSCIENTE**

IMAGINAÇÃO  
**FOCO DO OLHAR**  
 Produzir  
**RECORDAÇÃO**  
**CONSCIENTE**  
 ESTRUTURA DE PENSAMENTO  
 CAMPO INTERNO  
 VERDADE  
 IMPROVISAÇÃO

CONSCIÊNCIA  
 EXPERIÊNCIA  
 LIBERAR  
 INTEGRAÇÃO  
 METÁFORA  
 CORPO MENTAL  
 Avaliação  
 PERMISSÃO  
 CORPO ETÉRICO

**VOZ-INTERIOR** **ESPAÇO INTERNO**

CAMPO EXTERNO

**CONFIANÇA**  
 INSTINTO  
 EXPRESSÃO E COMUNICAÇÃO  
 PAUSA  
 CORPO ESPIRITUAL  
 PERCEPÇÃO  
 MANIFESTAÇÃO  
 Individualidade  
**MISTÉRIO**

ELABORAÇÃO ARTÍSTICA  
 IRRADIAÇÃO  
 T  
 M  
 VOZ  
 SILÊNCIO  
 F  
 JOGO E ESPÍRITO BRINCANTE  
 É  
 T  
 I  
 C  
 A  
 R  
 A  
 SIM  
 ESPAÇO EXTERNO  
 C  
 R  
 P  
 F  
 Í  
 S  
 INTIMIDADE  
 C  
 O  
 IMAGINÁRIO  
 CORPO EMOCIONAL  
 I  
 ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA  
 U  
 A  
 L  
 N  
 E  
 R  
 G  
 I  
 MATÉRIA  
 E  
 S  
 R  
 U  
 T  
 FLUÊNCIA VERBAL  
 R  
 FALA  
 SIM  
 D  
 E  
 S  
 ESTRUCTURA FÍSICA  
 P  
 O  
 T  
 E  
 I  
 A  
 G  
 E  
 MEMÓRIA  
 CO  
 E  
 T  
 I  
 V  
 I  
 D  
 A  
 D  
 E  
 INTUIÇÃO  
 V  
 E  
 N  
 T  
 U  
 R  
 A  
 Z  
 ã  
 O  
 A

## Palavras em curso

**Sim** o **Princípio** conduz a **Experiência** que revela uma **Verdade** fruto da **Intimidade** com a **Individualidade** em sintonia com a **Coletividade** no ato espontâneo da **Improvisação** onde há sempre um **Liberar** que aprende a **Produzir** com **Fluência verbal** a **Voz** e a **Fala** presente do **Imaginário** numa vinculação com a **Imagem** enraizada que mobilizada passa a irrigar a **Imaginação** de onde a **Memória** enriquecida expõe uma **Recordação** abraçada pela **Consciência** e então o **Consciente** beija o **Inconsciente** que voa pelo **Subconsciente** até tocar o **Corpo físico** em reverberação constante com o **Corpo Etérico** acordando o **Corpo Emocional** que em sintonia fina é capturado pelo **Corpo Mental** abre-se então a fresta para lançar-se ao **Corpo Espiritual** e construir a **Atmosfera** donde a **Irradiação** dos corpos é visível no **Foco do olhar** espelhando a **Voz-interior** na **Metáfora** acolhedora que ergue a **Estrutura de pensamento** e a faz encontrar o impulso vital da **Estrutura emocional e de sentimento** podendo fazer-se presente na **Estrutura física** numa conspiração que constrói **Estruturas de suporte** para a **Integração** dos corpos cujo **Jogo e Espírito Brincante** são os meios mágicos **Respiração** para o **Campo interno** abrir-se ao **Espaço interno** gerando **Movimento Interno** que sendo irradiado para o **Campo externo** instalando o **Silêncio** no **Espaço externo** para que o **Movimento Externo** ganhe **Expressão e Comunicação** na veia **Poética** do mundo vivo **Respiração** donde **Sim** a **Manifestação** dos corpos mobilizados no **Silêncio** promovem **Estados alterados de consciência** capazes de interferir na lógica da **Razão** num salto quântico que a **Intuição** dá movida por algum **Instinto** cuja **Permissão** desobstrui os canais da **Percepção** que agora nutrida de **Confiança** se **Aventura** no **Silêncio** e mergulha no vazio da **Pausa** beijando a face oculta do **Mistério** numa secreta **Estrutura de Avaliação** que em tudo é **Respiração** inspirando e expirando desde a pura **Matéria** até a bruta **Energia** que enfim em sutil abandono entrega-se à cama luxuriosa e ardente da **Elaboração artística** numa *to-tao* reverência ao **SIM**.

## Glossário

1. **Princípio:** que conduz a vida, fator que move em determinada direção, aquilo que impulsiona, mas não é o movimento gerado, é o início de tudo, é o ponto por trás de toda ação e manifestação. É a base que rege. Todo processo tem um princípio subjacente. Através do processo é que se vê o princípio.
2. **Experiência:** aquilo que retiramos da vida, colhemos como fruto. O que nos dá a sensação de realidade. O que fica marcado na nossa memória celular envolvendo a totalidade do corpo. Fruto daquilo que experimentamos na prática. Está relacionado diretamente às ações vivenciadas, às práticas vivenciadas, tornadas e tomadas concretamente na fisicalidade do corpo individual e do meio. Podem ser subjetivas e objetivas, mas delas sempre resulta uma marca concreta capaz de afetar o físico.
3. **Verdade:** daquilo que experimentamos nascem as nossas crenças mais pessoais ou individuais, elas se tornam as nossas verdades. A verdade do que É, da consciência que temos em expressar o que é. O oposto da mentira. A irmã gêmea da sinceridade. A possibilidade de honestidade com as experiências vividas. O que conquistamos na relação com o outro que ecoa como verdadeiro. Momento de integração entre a linguagem e a realidade. Quando se associa a palavra sentimento é que se encontra seu verdadeiro eco de ressonância. Sentimento de verdade. É possível de ser sentida, mas nem sempre de ser comprovada. São muitas e muitas as verdades. Para cada um inúmeras verdades, para cada cultura outras tantas, para o plano da energia apenas uma lei cega: sobrevivência. Sobrevivência de que: e novamente inúmeras verdades aparecem. Para a voz: essa possibilidade de estar em sintonia com o todo de uma obra, de um personagem, da ação enraizada nas propostas de linguagem de uma obra, na possibilidade do ato vivo do teatro, ao vivo, de verdade, na cena de mentira.
4. **Intimidade:** fruto da experiência consigo mesmo que leva à consciência de si com cumplicidade sobre si mesmo. Este *si* é feito de intimidades físicas, com o funcionamento do organismo. Está associada a conhecer-se. A conhecer o outro. Desfrutar de intimidade significa ser capaz de compartilhar em muitos planos e dimensões a própria experiência e a experiência que se tem do outro ou com o outro.

Intimidade consigo mesmo, intimidade com o outro, intimidade com o meio. Que conhece segredos e caminhos secretos. A quem se permite revelar o irrevelável. A quem se dá confiança. Em quem se pode confiar. Pertinho do colo. Pertinho da briga sem temores da dor. Pertinho de ferir bem e de bem curar feridas. Capacidade única de tocar com precisão consciente. A linguagem feita no silêncio, a linguagem feita de silêncio. Intimidade, um profundo silêncio cheio de si. Território propício para plantar sementes do devir.

5. **Individualidade:** onde mora a nossa essência. Do que é feito a nossa essência. Nossas qualidades únicas. O que nos torna um indivíduo único neste planeta. Ninguém há igual a mim. Propriedade própria e intransferível. Onde as coisas ainda são unas, destituídas de polaridades e dualidades, são o que são e pedem expressão. Valores para além do bem e do mal. Onde ecoam nossos dons, talentos, vínculos com a nossa missão. Impressão digital energética. Princípio de cada ser. Onde vibra a energia pessoal. Ponto de conexão com o todo, ou de nascimento a partir do todo. Pede corporificação e expressão. Área mais permanente, por isso essência. Características básicas de um indivíduo no território das qualidades.
  
6. **Coletividade:** a energia essencial de um grupo. A soma das qualidades dos indivíduos que formam o grupo. Está em muitas dimensões e conexões. As coletividades são muitas e mutáveis. Sofrem as inúmeras interferências individuais e do meio. A coletividade está sujeita ao meio onde o grupo se instala. A todas as interferências que vinculam aquelas pessoas entre si. É constelação que se faz e se desfaz. Ela acontece também em dimensões diferentes, físicas e não físicas. Contém códigos comuns. Pertence a coletivos como Brasil, Bahia, Salvador, Federação, família, falantes de português, pertencentes à mesma religião, pertencentes a nenhuma religião. Coletividade do incomum: qual o ponto que une uma coletividade? O importante aqui é encontrar a energia que circunda a coletividade do grupo sobre o qual se atua. As frequências em que vibram e onde ecoam suas essências individuais em combinação umas com as outras. O si mesmo, o outro e o meio em interação construindo um corpo outro que adquire características próprias. Passa a criar uma linguagem, a ter referências próprias, desenvolve imaginário, cultura, dinâmicas, ritmos, objetivos, subjetividades. A coletividade se constrói de maneira inconsciente. Podemos tomar consciência dela, mas é um tecido que se tece por baixo do pano, no escuro. Está feita

segundo a nossa vontade, porém faz-se alheia a nossa vontade. Desta formação não se tem controle, apenas instala-se a permissão para sua existência. Está enraizada nos princípios que movem os indivíduos.

7. **Improvisação:** fruto do ato espontâneo. Aquilo que é feito na hora. Normalmente se utilizam os ingredientes que se tem à mão. O ato de improvisar relaciona-se com a habilidade para lidar com o imprevisto, o inusitado, o acaso. A todos estes atos pode-se desenvolver a habilidade de seguir na direção de alcançar a meta desejada. O teatro requer estruturas de jogo que conduzam à ação improvisada. Torna-se meio de acessar o desconhecido tornando-o conhecido. Está situado no tempo presente. A improvisação em si dispensa a repetição. No entanto quando utilizada em processos criativos teatrais, a depender do objetivo que encerra, solicita a possibilidade de repetição mantendo a qualidade da ação no momento em que esta se deu improvisada. Isto requer uma habilidade, ou um outro estado de prontidão específica do improvisador no ato de improvisar. Ela pode ser livre ou dirigida, mas em ambos os casos o que a sustenta é a clareza das regras do jogo e a obediência às regras do jogo. Por isso a improvisação no teatro precisa ser constituída de propósitos claros. Mesmo quando os propósitos ainda estão escuros inventa-se uma regra para dar-lhes clareza ou aspecto de clareza.
  
8. **Liberar:** algo que está ali e simplesmente deixa-se sair. Algo que se encontra com a passagem impedida para fluir para fora e que se desobstrui a passagem sem esforço. Deixar vir à tona. Algo que já existe e sai, se manifesta, se expressa. Liberar o som é dar passagem a um som que mesmo desconhecido nos habita naquele instante. Deixá-lo manifestar-se. Seguir o impulso vindo de outra ordem que não o cérebro no mecanismo de fazer som. O som que já existe latente em algum ponto do nosso corpo em suas muitas dimensões. Pode-se liberar som, palavra, movimento, pensamento, sentimento, emoção, idéias, poesias, textos. Para cada ato de liberar, deve-se acompanhar uma forma e uma linguagem de expressão. Tem vínculo direto com o movimento interno do indivíduo. Mesmo o que está muito vinculado ao meio, para ser liberado já passou por algum processo interno de formulação espontânea, consciente ou inconscientemente. Mantém um vínculo direto com a capacidade de escutar a voz interior e ser capaz de obedecer-lha na direção expressiva.

9. **Produzir:** algo que é feito com *certo planejamento*. Sabe-se o que se quer fazer e então se produz o desejado. Muitas vezes não sai exatamente igual ao planejado, mas há uma intencionalidade, como algo que contém uma forma anterior mais ou menos consciente e ganha expressão. Também é um ato de colocar para fora, expressar, ter forma e capacidade de atuar e interferir no mundo físico. Pode ser uma idéia, um pensamento, um sentimento, mas que ao ser expresso já passou por alguma “elaboração formal”. Quando se produz um som significa que ele é feito a partir de um comando mental e em alguma dimensão ele é escutado antes de ser expressado. Trata-se de um som conhecido, ele é pensado e ouvido antes, e só depois produzido, expressado. Em alguma medida sabe-se o que se vai fazer.
  
10. **Fluência verbal:** capacidade de verbalizar experiências, de liberar e produzir texto na linguagem oral, de responder ao meio e aos outros através de palavras ou frases ou expressões idiomáticas expressas oralmente. No teatro está associada à capacidade dramaturgica de interagir verbalmente em improvisações. De ser capaz de criar texto quando vivencia uma personagem. De criar a linguagem verbal de expressões e vocabulário de uma personagem.
  
11. **Voz:** formada de sons emitidos pelo ser humano com suas frequências e qualidades rítmicas, melódicas, de timbre e volume. Recheada de significados sensoriais, emotivos. Está vinculada, em primeira instância, à parte mais primitiva do cérebro, ou seja, ao cérebro reptiliano. No estudo da fala, ou quando associada à fala, é chamada de melopéia e encontra passagem mais fluida e expressiva nas vogais.
  
12. **Fala:** o som humano articulado em palavras. Requer conexão com o córtex cerebral onde é formada a linguagem. Está associada diretamente a construção de significados, a formulação da experiência, sua expressão e comunicação. É um fator rico de expressão e comunicação porque inclui o significado da vibração sonora aos sentidos das palavras. É fruto da articulação do pensamento desde o seu movimento mais impulsivo, instintivo e espontâneo ao mais elaborado. Nos estudos da voz a fala articula os discursos que são chamados de prosódia. Está mais apoiada nas consoantes que são o esqueleto da estruturação dos significados verbais.



13. **Imaginário:** é o depósito e armazém de todo o universo de imagens, símbolos. Também é o território de produção de imagens e símbolos da subjetividade humana. Tem um vínculo muito grande com o inconsciente e a memória. É fruto das heranças culturais e das experiências de vida da mais remota à mais recente. Está em constante evolução. Todo o material do imaginário está conectado com estados emocionais e sensoriais das experiências vividas. Quer no plano da realidade, quer no plano do imaginário. Acreditou-se por muito tempo ser simplesmente o oposto do real. Hoje se sabe que o imaginário tem uma realidade própria e afeta a vida cotidiana do indivíduo e da comunidade com muita concretude e com conseqüências diretas sobre a realidade concreta da matéria.
14. **Imagem:** acessada pelo sentido da visão. Quando no plano da realidade concreta vê-se a imagem. Quando no plano da realidade imaginária, visualiza-se a imagem. No universo da interpretação teatral a visualização de imagens ajuda a construir realidades, a incorporação de imagens propicia modificar a realidade visível de um corpo, a construção de imagens tendo como foco os atores e a criação de caminhos de transição entre as imagens torna-se essência da linguagem, um jogo poético. Para a voz, a imagem corporificada torna-se arquitetonicamente um ponto acústico para a ressonância. As imagens nos saltam à frente, por trás, pelos lados direito e esquerdo, vêm em nossa direção, se afastam de nós, por seus caminhos traçam diagonais ascendentes e descendentes. E mesmo assim é mais comum se atribuir ao cérebro o papel de localidade das imagens. Nos estudos dos campos da energia humanos, as imagens moram no corpo etérico e circundam a nossa atmosfera.
15. **Imaginação:** ato de imaginar. *Ação imaginante* (BACHELARD, 1990). Capacidade de imaginar, de projetar na mente imagens em ação. Ação de deformar imagens colocando-as em movimento, associando-as a outras imagens, provocando uma profusão de imagens. Tem movimento e direção espacial no território do imaginário, área psíquica do indivíduo. Seu território de existência / de manifestação é o cérebro. É um ato ativo e criativo. Uma maneira de ler, perceber e expressar a realidade interna e externa. Atua no indivíduo de maneira consciente e inconsciente. “Para uma psicologia completa a imaginação é um tipo de mobilidade espiritual” (BACHELARD, 1990, p. 2). Poderia a imaginação *imaginar som*? Poderia a imaginação atuar com o sentido da audição? *Falar* na linguagem sonora ao invés da linguagem icônica de imagens? Neste trabalho sim. Quando se consegue ouvir vozes, sons que estão no

campo do imaginário, do *não real*, no sentido da produção criativa da mente, muitas vezes em resgate da memória, muitas vezes em profusão criativa na mesma proporção que as imagens. Existem pessoas que são perseguidas por sons. A *imaginação auditiva* tem poder tão forte quanto as de imagens, no entanto, de um modo geral é menos percebida conscientemente. No processo da imaginação há imagens seguidas e acompanhadas de sons / sonoridades, palavras, vozes. E há palavras, sons, vozes, músicas, falas, textos cuja ressonância vibratória acaba por associar-se a imagens. Pertenceriam então a regiões diferentes do cérebro por atuarem algumas vezes com a presença da linguagem verbal? Que importa? Atuam integradas no psiquismo humano. Uma voz no imaginário pode ser um *eco parado* como uma imagem sem ação. Por isso se faz necessário colocar a *voz imaginante* em movimento. Talvez voz e imagem atuem como elo entre as áreas do cérebro na articulação / distinção do pensamento. A força criadora e mobilizadora da palavra proferida, da imagem expressa. Onde o verbo associado a uma intenção tem a capacidade de criar. “Se o homem vive sinceramente suas imagens e suas palavras, recebe delas um benefício ontológico.” (BACHELARD, 1990, p. 12)

16. **Memória:** num primeiro lance se diz compartimento geral do cérebro que armazena todas as experiências vividas pelo indivíduo. Quando se aprofunda um pouco mais, vai-se aos códigos genéticos e pode-se dizer que a memória armazena experiências da ancestralidade do indivíduo. Então se desce do cérebro para o nível celular. Nossas células são afetadas e guardam, registram em si estas experiências, esses afetos sofridos, vividos, nossas cicatrizes. E quando se chegam às células entendemos melhor por que uma atitude física pode detonar o processo psicológico de uma memória ou recordação. Parece que fica registrado em primeira instância na célula e ela convoca o sistema nervoso pelo qual responde em determinada área do cérebro ao revelá-lo. Só que as células também são fruto de cruzamentos energéticos, vibrações atômicas em suas formas de magnetização, de atração e repulsão. Existe no nosso campo atmosférico um número sem fim de vibrações e elas trazem uma gama de memórias vibratórias ou de padrões vibratórios ao qual respondemos de maneira sutil e ao mesmo tempo brutal pela força de penetração que têm. Então o registro da memória sai do plano apenas físico e entra no não-físico, ou do plano grosseiro para o plano de energia sutil, o qual percorre e habita o corpo etérico e astral. Neste nível saímos da ligação apenas com a ancestralidade genética e entramos na ancestralidade cósmica. A

memória, em todos estes níveis, revela um apoio ou conexão direta com os vínculos emocionais das experiências no nível consciente e inconsciente. Em outras palavras, vai para o registro geral aquilo que nos afeta emocionalmente. No trabalho do ator este manuseio das emoções e das referências de experiência encontra suporte em todos estes *armazéns de memórias*. Mesmo as memórias virtuais, fruto da nossa experiência com o nosso imaginário, lá estão e são possíveis de serem ativadas. O que deixa a medicina intrigada é que se podem apagar muitos registros com uma certa facilidade, mas as memórias têm um poder de retornar enorme. Como se quebra um padrão se a sua memória mantém-se viva em algum ponto e pode retornar a qualquer momento? Por estarem vibrando na atmosfera pode-se perguntar se é possível ter uma memória do porvir. “Para os navegantes com desejo de vento, a memória é um ponto de partida”. (GALEANO, 2004, p. 96)

17. **Recordação:** uma lembrança específica colhida da memória. Um fato vivido no tempo passado, no plano individual, que retorna à lembrança no tempo presente. É o material mais palpável da memória, que chegou ou está atuando no plano consciente.
18. **Consciência:** instrumental de primeira grandeza. Despertador e ancoradouro da maneira como abordamos e registramos as experiências. Dá-se no tempo presente. Podemos dizer que está ligada ao estado de presença em tempo presente. De uma maneira mais simples, diz-se: daquilo que temos ciência. Em alguma medida é o que sabemos ou apreendemos da existência em nós, no outro, ou no meio. Tudo a partir da nossa experiência. É como uma luz cujo foco luminoso pode estar direcionado ou disperso, cujo interruptor pode estar ligado ou desligado. Às vezes é confundida com a razão e seus estados de lógica. No entanto dela difere justamente pela dimensão da sua percepção, que vai muito além da lógica racional, englobando a totalidade do ser, totalidade da percepção: a sensorial e a misteriosa extra-sensorial. De alguma forma delimitamos o que chega a nossa consciência para tornar-se consciente, através de um sensor interno e inconsciente. Por isso, normalmente, permitimos que nos chegue à consciência apenas as coisas das quais podemos *dar conta* em determinado momento da vida. Temos a consciência e a consciência pode ter-nos. Podemos acessar a consciência. Pelas áreas onde derramamos a luz da consciência temos a possibilidade de maior acesso. Por isso dizemos consciência corporal, consciência emocional, consciência ecológica, consciência vocal. Por onde temos consciência ficamos menos

vulneráveis, ou podemos desfrutar melhor da inevitabilidade da vulnerabilidade tão presente nos estados de ser vivo e dinâmico. Para o budismo a única arma capaz de vencer qualquer luta: consciência. Vence o mais consciente. Aquele que sabe como as coisas acontecem, que estabelece vínculos conscientes em todos os planos e dimensões da existência. Que tem consciência de si, do outro e do meio, dos campos internos e externos. Para a filosofia budista existe a consciência individual, a coletiva e a cósmica. A percepção consciente, aquela feita através da incidência da luz da consciência, tem uma conexão direta com a capacidade de escutar o silêncio e penetrar no vazio. Para o ator ela é condição *sine qua non* de sobrevivência artística, uma vez que o corpo físico, onde são ancoradas todas as outras dimensões do ser, é seu instrumento expressivo, ou seja, é o veículo direto de sua obra. Por ser o veículo direto da manifestação da vida. Só a consciência pode, em alguma medida, tornar o ator proprietário de seu corpo em suas múltiplas dimensões. Desprovido do contato íntimo com a consciência o ator perde a propriedade de combinar criativa, expressiva e comunicativamente os materiais de linguagem de sua arte, de acionar os impulsos propulsores de sua ação criativa. Perde até a possibilidade de desfrutar dos mistérios que sua arte envolve, pois o desfrutar do desconhecido é um prazer consciente, ou seja, capaz de identificar e relacionar-se com o desconhecido.

19. **Consciente:** área do corpo mental que contém, ou arquivo território onde moram as experiências das quais temos consciência, conhecidas. Experiências, ações e interações sobre as quais já se incidiu a luz da consciência, consciente ou inconscientemente. O que somos capazes de acessar com certa autonomia. Quando usamos como adjetivo em relação a um indivíduo queremos dizer que é alguém que tem noção da dimensão dos seus atos. Será isso mesmo possível? Aquilo que chega à superfície da terra. A ponta visível do iceberg. Existe o individual (ligado a sua experiência de vida e aos laços com a sua ancestralidade familiar), o coletivo (ligado à memória e às experiências de toda a espécie humana, e aos seres vivos animais e vegetais), o cósmico (ligado às memórias e experiências da matéria inanimada, átomos e moléculas). Estado acordado. Caminha-se na luz.
20. **Inconsciente:** feito de imagens, símbolos, códigos, memórias, dos quais não temos consciência. Compõe o arsenal mais rico das nossas informações. É onde reside a maior parte do nosso desconhecido. Também é a nossa maior fonte de motivações. Na

maioria das vezes agimos por motivos inconscientes. Na mesma linha de pensamento Budista há o inconsciente individual, o coletivo e o cósmico. Na linguagem figurada é o que está mais profundo, por isso oculto. Por isso dentro da terra. É a parte do iceberg incapaz de ser vista a olho nu. Estado de sono profundo. Por ele caminha-se no escuro. Nos estudos da percepção física e não física o inconsciente perde a localização espacial de profundo, é simplesmente aquilo cujo acesso está impedido, e pode-se não ter acesso a uma imagem que está bem próxima ao rosto, do lado direito, ou a uma memória grudada a uma cicatriz na perna esquerda, ou a uma imagem de um futuro distante que se vislumbra em algum passado que se localiza a três passos, bem diante do peito. Ou num vazio percebido entre o estômago e os intestinos. Para estas linhas de abordagem o cérebro decodifica as informações ao invés de ser o seu produtor ou a localidade onde se armazenam. Tenho inconsciente, subconsciente e consciente no físico e em toda a minha atmosfera. Por isso, nas improvisações, imagens nos chegam de cima, de baixo, por trás, pela frente, de dentro da gente e de fora da gente.

21. **Subconsciente:** é a área de passagem e de comunicação entre o inconsciente e o consciente. Território onde o sensor que filtra a passagem torna-se difuso, fica mais permeável. É onde o material inconsciente começa a receber a luz da consciência. Onde há um trânsito entre os materiais conscientes e inconscientes. Estado de sonolência. Caminha-se na penumbra.
  
22. **Corpo físico:** constituído de ossos, músculos, sangue, linfa; de órgãos organizados em sistemas: respiratório, circulatório, digestivo, linfático, glandular, nervoso, e de órgãos dos sentidos: visão-olhos, audição-ouvidos, olfato-nariz, paladar-língua, tato-pele, algum mais? De tudo aquilo que podemos chamar de, ou identificar como material da nossa constituição corporal, o que inclui todas as células e átomos em combinações moleculares compondo a nossa matéria em seus estados sólido, líquido e gasoso. Quais são os nossos outros *estados de matéria?* ...tralari-tralara...<sup>12</sup> E a voz? Para produzir a voz e a fala os pulmões, diafragma, faringe, laringe, cordas vocais, palato mole e duro, língua, dentes, mandíbula, lábios, nariz e os ossos com cavidades ressonantes organizam-se num sistema batizado com nome bastante físico-mecânico:

---

<sup>12</sup> Esta estratégia de narrativa utilizando o ...tralari-tralara... é inspirada em na obra *Pedagogia profana* de Jorge Larrosa (2003).

*aparelho fonador*. No entanto hoje temos o Teatro Físico, que *por e a* principio caracterizou-se pela destituição da voz e da fala em sua linguagem cênico-poética. Seria a voz e a fala então não-física? ...*tralari-tralara...* Numa tentativa imaginária podemos ir à busca da resposta criando / inventando o Teatro Químico, afinal, a química estuda a transformação das substâncias, da matéria. O que é a voz senão a transformação do ar em som? E o teatro químico abarcaria este teatro que busca a transformação. De maneira simples seria a emoção que despeja a adrenalina e faz nascer um grito. Uma visão no território imaginário que dispara um impulso nervoso e descompassa o coração que se derrete num suspiro sonoro. Mas que substância é esta: emoção? E que matéria é esta: *visão imaginária*? Mistério? A voz teria mesmo vez neste Teatro Químico? ...*tralari-tralara...* Numa outra tentativa da imaginação podemos partir do princípio que nada desta matéria física ou química teria valor se não respirassem, e a respiração é o primeiro aspecto mecânico da fala. O que é a voz senão a transformação do ar em som? Ar, respiração, vida. Matéria e substância viva. Portanto, talvez melhor para a nossa busca seja que inventemos o Teatro Biológico. Com o aspecto *Bio* teríamos a possibilidade de incluir, aceitar e desfrutar de todos os mistérios que a penetração da *vida* encerra no *físico*. Assim entraríamos no território do biológico da nossa composição, e para abarcarmos nossa totalidade física criaríamos o Teatro Bio-Químico-Físico onde a probabilidade da voz e da fala / palavra serem inerentes torna-se maior. Em resumo, ...*tralari-tralara...* neste trabalho ...*tralari-tralara...* ao se deparar com a palavra corpo físico ...*tralari-tralara...* imediatamente aciona-se a percepção de corpo bio-químico-físico. Portanto o *corpo físico* será para nós / aqui um corpo *bio-químico-físico* e a *ação física* será uma *ação bio-químico-física*.

23. **Corpo etérico:** o duplo energético do corpo físico. Estende-se mais ou menos dois ou três dedos além da pele e penetra o corpo até os ossos. Nele estão impressas muitas memórias individuais, coletivas e ancestrais, como um duplo de toda a matéria que nos compõe. É através dele que as energias sutis que nos circundam ganham a possibilidade de penetrar no corpo físico. Por isso também funciona como *escudo de proteção* e *elo de comunicação energética* entre o corpo físico e o meio. Quando se usa a expressão *fechar o corpo* está-se buscando fortalecer o corpo etérico para que este filtre as interferências energéticas capazes de atingir o corpo físico. Através do etérico toca-se no físico e através do físico toca-se no etérico. Eles se interpenetram

como parias. Os pontos de conexão encontram-se nos mapas da medicina chinesa, hindu e, neste trabalho, utilizo os estudos referendados pelo *Healing*. No estudo da medicina holística as doenças instalam-se primeiro no etérico. Há um número sem fim de terapias e de massagens que preferem atuar sobre o *tecido* etérico que sobre o *tecido* muscular. Em algumas destas linhas a vibração sonora é o meio utilizado para mobilizar e alterar frequências vibratórias no corpo etérico e com isso atingir efeito sobre o físico. Para os estudos da voz, interessa-nos esta correspondência. Outro aspecto importante é a percepção da localização espacial das imagens que nos assolam e, assim como elas, certos *ecos sonoros*. Por exemplo: quando se é tomado por uma imagem, normalmente a percebemos vindo de algum local específico apesar de darmos pouca importância a isto, ou seja, a imagem ou o *eco sonoro aparece* próximo ao rosto, ou por trás da nuca, ou à altura da cintura à frente esquerda do corpo revelando aspectos de sua origem e penetrando o corpo físico através destes pontos de conexão com o etérico.

24. **Corpo Emocional:** localiza-se ao redor do corpo etérico e em muitos estudos é chamado de corpo astral. Por isso as expressões *alto astral* e *baixo astral* que delineiam a qualidade energética que circunda o indivíduo no seu campo emocional, nas temperaturas do seu humor. Nas referências de estudos do *Healing*, por ser uma área muito volátil e com grande movimento, sua observação é de um campo aberto sem as delimitações tão claras como o corpo etérico e o corpo mental. É um campo de energia mais sutil que o etérico, inclusive por estar um pouco mais distante do físico. O centro energético catalisador do corpo emocional é o plexo solar situado à altura do estômago. Por isso nossas reações físicas às emoções afetam logo os órgãos situados nesta área do corpo e têm uma relação direta com o diafragma, que afeta e é afetado pela respiração. “Toda emoção tem bases orgânicas. É cultivando sua emoção em seu corpo que o ator recarrega sua densidade voltaica. Saber antecipadamente quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos. É dessa espécie preciosa de ciência que a poesia do teatro há muito se desacostumou”. (ARTAUD, 2006, p. 160)

25. **Corpo Espiritual:** nem me atrevo a tentar defini-lo. Ficará sempre a critério da experiência de cada um. Certamente me compete incentivar experimentá-lo. E para isso posso estabelecer relações que o mobilizem. Para a voz gosto de pensar na palavra

em inglês: *Spirit*. Ela é a raiz para a palavra *inspiration*, que significa inspiração. Conexão direta com o ato de respirar. A entrada do ar no corpo. A entrada do espírito no corpo? *Inspiration*: in (para dentro), *spirit* (espírito), *action* (ação): assim a palavra traduz a ação de trazer para dentro o espírito. *Inspiração* também é a palavra que define o contato com a fonte da criação. Inspirar-se.

26. **Atmosfera:** *é o ar que se respira*. Ela envolve os corpos. O planeta terra tem uma atmosfera, assim como cada cidade, cada bairro, cada indivíduo. Para cada situação em que o indivíduo se encontra certamente instala-se uma atmosfera. A expressão *o ar que se respira* se traduz por toda a qualidade energética que circunda os corpos. Na percepção da atmosfera vemos cores, texturas, ritmos, imagens, ondas em frequência. Logo este *ar que se respira* revela aspectos do meio e interage conosco. A atmosfera pessoal interage com a atmosfera do meio. No teatro é elemento fundamental da criação. Instalamos atmosferas o tempo inteiro, cena após cena, e fazemos atmosferas interagirem. A cor de um espetáculo está na capacidade de transitar por atmosferas diferentes. Assim como se pinta. Num momento é relaxada e impera um ritmo tranquilo quando invade um personagem agitado trazendo a notícia de uma morte. A temperatura muda e o ar fica pesado, mas o ritmo ainda é lento. Pouco depois se descobre que se trata de um crime, e a atmosfera se agita novamente agora infectando o ar com tensão e densidade e *a cor que se respira* é o vermelho. O momento de se perceber uma atmosfera é um momento misterioso. É quando entramos num palco vazio e respiramos, respiramos, respiramos e *sentimos*. Somente isso: *sentimos*. É quando abrimos a porta de um apartamento e respiramos, respiramos e *sentimos* como somos tocados por ele. Sob a perspectiva pedagógica é fundamental a instalação da atmosfera de trabalho. Que ar queremos que se respire durante nossos processos de desenvolvimento e exploração do indivíduo e da coletividade em ação? Creio que a atmosfera de trabalho é a principal responsável pela *qualidade* da aprendizagem. Portanto, há que se adquirir habilidade em instalar, provocar e alterar atmosferas de acordo com a necessidade pedagógica individual e grupal.
27. **Voz interior:** *é aquela que expressa a demanda dos impulsos internos*. Ela é parceira íntima do silêncio interior. Só se pode ouvir a voz interior a partir da instalação do silêncio interior, porque nele se percebe o movimento interno e suas demandas. Está vinculada ao subconsciente e a sabedoria interior instaladas pelas experiências vividas.



Seguir a voz interior durante um processo de criação ou de improvisação significa agir em obediência a esta sabedoria interna e abandonar os critérios de julgamento do certo e do errado que a razão impõe às lógicas das ações. Desenvolver a escuta interior permite dar *saltos no escuro*. Adquire-se confiança e capacidade de integrar as várias dimensões humanas na ação poética.

28. **Metáfora:** “A atividade da metáfora também pode ser observada de uma perspectiva neuropsicológica. Isto coloca implicações quanto ao sinergismo dinâmico que existe entre os hemisférios cerebrais (direito e esquerdo), que mediam a integração do imaginário, emoção e pensamento. A metáfora poética exerce seu efeito de síntese ao construir uma ponte ligando o modo icônico do hemisfério direito ao modo lingüístico do esquerdo. Assim também realça e favorece o intercâmbio entre os domínios da consciência e do inconsciente. Ajudando, desta forma, no estabelecimento da intuição genuína”. (THEILGAARD apud THEILGAARD, 1987, p. 96) Eu ainda prefiro dizer que a metáfora tem uma ótima qualidade: ela permite que tenhamos leituras ambíguas, mas no fundo todas elas nos conduzem a lugares muito mais comuns do que a gente imagina. Ela nos libera da obrigação de compreender tudo perfeitamente e, assim sendo, aceitar diferentes pontos de vista, facilitando um acordo comum para *a vida continuar*. Não precisamos compreender tudo quando estamos falando em metáforas. Às vezes é melhor que a metáfora continue sendo uma metáfora, o que importa é que ela nos engaje em totalidade com o outro e com nós mesmos.
29. **Integração:** qualidade de relacionamento entre as partes integrantes de um sistema, ou organismo, onde há colaboração entre elas feita a partir de um elevado grau de intimidade. A integração proporciona harmonia. A ela juntam-se as palavras inclusão e aceitação. Na integração *fala mais alto* o Todo por ser resultado da / por estar em consonância com a expressão de suas partes em conexão inter-ativa e cooper-ativa. “Be egoistic in order to create a good quality of solidarity”. (Pardo, Enrique, 1997, workshop)<sup>13</sup>. O espetáculo teatral, como todo organismo vivo, requer integração em suas dimensões macro e micro. Na verdade, toda a atividade teatral está associada a uma ação de integração. Integração em vários níveis. Entre a macro equipe de trabalho

---

<sup>13</sup> Comunicação oral no *Workshop* ministrado por Kristin Linklater e Enrique Pardo Betrayal and Trust – 5º Giving Voice: An Archaeology of the Voice – International Festival of the Voice Aberystwyth – United Kingdom –1997.

envolvendo os técnicos, e a micro equipe envolvendo os atores entre si. Integração entre os *macro-elementos* de linguagem (cenografia, figurino, estilo de interpretação, dramaturgia, iluminação, ambientação sonora ou sonoplastia) e os *micro-elementos* de linguagem (cada palavra vinculada à sua ação cênica; a respiração, o gesto, a pausa; o número de batidas do cigarro no cinzeiro antes de abrir a porta). Para o ator a palavra integração começa no si mesmo. Ele, sujeito e objeto de sua obra. Ele o organismo vivo a integrar suas partes para falar-se por inteiro e em tudo ser o Todo. Integrar corpo, voz, movimento, sentimento, pensamento, imaginário. Integrar rigor técnico e pulsação viva espontânea. Integrar o outro: autor, ator, diretor, platéia.

30. **Campo interno:** no indivíduo é tudo que se encontra da pele para dentro, por isso é bom lembrar que o corpo etérico vai até dentro do osso construindo uma segunda pele situada a mais ou menos dois dedos acima da pele visível. No grupo é mais difícil delimitar a *pele*, por isso escolho dizer que é o que circula entre as *peles* dos componentes do grupo e só entre eles, a soma de todas as *peles* para dentro.
31. **Espaço interno:** formado pelos espaços vazios, é o território livre dentro de um corpo que permite a mobilidade de tudo que vive e é ativado dentro deste corpo. Abrir espaço interno é aumentar a dimensão dos espaços vazios. A quantidade de espaços vazios é capaz de medir o quão aberto ou comprimido está um corpo. E com isso o quão podem circular as informações por dentro deste corpo. Como circulam a seiva vital da matéria física e dos impulsos vindos dos corpos não físicos. O espaço interno tem relação direta com o grau de tensão de um corpo ou de um organismo. Na voz a essência do trabalho pode-se dizer que seja abrir espaço interno para que a respiração tenha espaço para acontecer com maior liberdade e propriedade. Que os órgãos possam expandir e contrair com folga, chegar *pra cá e pra lá* no fluxo do movimento vital sem comprimir ou sufocar um ao outro. Que os impulsos vibratórios possam alcançar seus destinos sem serem desviados por núcleos de tensão. Que haja espaço para o transito, para a transmutação, para a transformação.
32. **Movimento Interno:** tudo que está em ativação no interior do indivíduo antes de se materializar como expressão, ou até mesmo como impulso expressivo, ou ainda: o que solicita expressão.

33. **Campo externo:** no indivíduo é da pele para fora. No grupo é a gama maior de fios que tecem as relações, pois entre as peles do grupo já existe um número sem fim de agentes externos, que por um tempo ainda habitam o interior do grupo, mas que à medida que o grupo ganha fôlego amplia consideravelmente.
34. **Espaço externo:** área de trânsito, de flexibilidade e mobilidade das teias. Abrir espaço externo significa instalar vazios para a reverberação das ações.
35. **Movimento Externo:** idem para o lado de fora do indivíduo. É o que pulsa fora dele. Como é possível dizer idem pode-se dizer que talvez haja uma relação de reflexos e espelhamento entre o movimento interno e o movimento externo. Entre os campos interno e externo. Do dito popular: diga-me com quem andas e dir-te-ei quem és. Diga-me os lugares que frequêntas e dir-te-ei quem és. Diga-me. Escuta-me.
36. **Aventura:** normalmente envolve uma trajetória desconhecida. Contém territórios de perigo justamente pelo desconhecido. É quando alguém se dispõe a viver ou percorrer esta trajetória. A aventura também se dá pelo ato de viver a experiência. É experimentar, experienciar. Para viver a aventura precisa-se do espírito aventureiro. É um espírito que se predispõe pelo desejo que tem em viver a tal experiência que a aventura proporciona. O aventureiro é movido pelo desejo, pelo querer. É recheada de surpresa e curiosidade. Imbuído do espírito aventureiro o indivíduo vivencia seus temores de maneira a liberar a passagem por entre os medos para alcançar seu objeto de desejo. A aventura é mais um ato de amor que um ato de coragem. Na aventura parece que se conversa com o medo, que se conversa com a coragem, se conversa com a fragilidade, se conversa com a força, e que se abre espaço para a permissão de vivenciar a experiência. Aventura sugere um movimento sinuoso e a coragem um movimento vertical e frontal. É uma palavra leve, tem vento, tem corrente de ar, respira. Por isso inspira possibilidade. Uma palavra próxima ao espírito do jogo, ao espírito brincante. Na aventura aceita-se a fuga, o medo, a astúcia, a dança, todas as reações diante do perigo são aceitas e redirecionadas para levá-lo à realização. Mas que realização é esta? Aquela que “[...] ao final vai dar em nada nada nada nada nada nada nada nada nada nada nada nada nada do que eu pensava encontrar...”<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Trecho da letra da música *Se eu Quiser Falar com Deus*, de Gilberto Gil.

37. **Silêncio:** irmão gêmeo da pausa e filho do vazio. Dizem que é uma ilusão, que o silêncio absoluto não existe, ou talvez só exista na morte. No entanto apenas a *escuta do silêncio* torna possível o contato com as sensações que as palavras e os sons provocam. Só no contato com o silêncio as palavras nascem com propriedade. O silêncio é o útero da criação sonora e das palavras faladas ou cantadas. Só quando se toca no absoluto do silêncio é possível tocar na força que emana do som e da palavra, pois o potencial das intencionalidades ecoa no silêncio. Certa feita, ao final de uma palestra falou-se do silêncio diante da morte, da morte como um silêncio profundo, um abismo absoluto... se disse que é só quando encontramos este silêncio e este abismo absoluto onde habita a morte é que ao cair uma gota de água, ou um dedo se mover, esta gota ou este dedo *será teatro* porque será algo vivo com a força da morte, saber-se-á que tem alma.
38. **Respiração:** detentora orgânica da pausa que permite a percepção consciente do *não físico* e sua absorção pelo físico.
39. **Energia:** a matéria em potencial. Segundo Barba e Savarese (1995, p. 55), no teatro “[...] não se trabalha no corpo ou na voz, trabalha-se na energia”.

## C - Sobre o Referencial Teórico

ou

### ***Adivinha! Adivinha! Onde Está o Livro na Estante?***

Sujeito muito lógico, o senhor sabe: cega qualquer nó.

João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*.

Vivi em paz com a minha estante até uma amiga vinda do doutorado na França se hospedar na minha casa por dois ou três meses. Ela instalou sua estante na sala. Sempre fui viciada em observar livros. No entanto quando me colocava diante da estante dela não conseguia encontrar livro nenhum. Procurava basicamente Boal e Artaud pois sabia que eram

parte do seu doutorado. Não encontrava, ficava perdida. Atribuía o fato a não saber Francês. Parei de freqüentar sua estante. Quando ela já havia se mudado lá de casa soube do comentário feito com outra amiga, Tati, sobre a minha estante. Disse a ela que minha estante era uma bagunça, que nela era impossível encontrar qualquer livro que fosse. Fiquei indignada. Chamei Tati e coloquei-a diante da estante e mostrei: “veja, aqui estão os livros de interpretação, ali os de voz, lá os de corpo, depois os que têm alguma ligação com a psicologia e em seguida os da linha energética seguindo direto para os de filosofia oriental e assim por diante”. Ela olhou para a estante e disse: “é, eu tô vendo, mas não tem nada em ordem alfabética, né Meran?” Aí eu parei, olhei a estante novamente e respondi: “mas como colocar Stanislavski longe de Grotowski?”.

A partir daí instalou-se um conflito enorme entre eu e a minha estante. Ela refletia como eu era desorganizada e caótica. Olhava para ela, olhava, olhava. Passei a observar os livros todos os dias e às vezes tentava mudar algum de lugar. Tentava encontrar a lógica necessária, para que todos pudessem acessar a *minha* estante. Até que chegou o dia em que rearrumei tudo em ordem alfabética. Mantive as separações por assunto, mas a ordem foi alfabética. Meu conflito tornou-se maior ainda. Quando olhava na estante Grotowski de um lado, Artaud lado a lado com Barba, só depois Brecht, e lá na ponta Stanislavski distante também de Kusnet e Michael Tchecov, meu coração doía. Estava sofrendo fisicamente. Sentia um aperto no coração. Não conseguia trabalhar em paz. Aquele escritório já não era o meu, aqueles livros pareciam ser meus inimigos. Era como se todos estivessem zangados comigo. Quando minha mão se dirigia à estante como uma cega para tocar em algum dos meus queridos, como que por vingança era um outro que se apresentava à minha mão. Uma semana depois voltei à ordem anterior e mergulhei em mais um profundo processo de auto-conhecimento.

Comecei a olhar a estante como se olhasse a mim mesma. Vi como cada um daqueles livros contava algo da minha história. Como os havia arrumado do jeito que mais significavam pra mim. Finalmente meu tripé na interpretação estava novamente junto e inseparável: Artaud, Grotowski, Stanislavski, nesta ordem, porque ao lado direito de Stanislavski coloco Kusnet, que me ajuda a entendê-lo melhor, e depois Michael Tchecov, que me é um instrumento mais prático dos seus princípios. Grotowski aparece ao centro por ligar-se à direita, diretamente a Stanislavski na continuidade dos trabalhos com a ação física e, à esquerda, à Artaud por partilhar com ele as dimensões do espírito, do ritual e do sagrado. Os três mestres que têm o ator como instrumento máximo/eixo/fundamental da linguagem teatral.

Ao lado esquerdo de Artaud quem virá? É uma escolha de coração, também ligada aos métodos: Brecht. Dele sou amante. Minha relação com Brecht não é de estudiosa, de questionadora, de buscadora. Sei muito pouco falar dele. A ele me entrego por amor. Falo dele como amante. Levei muito tempo para entender o que se dizia do estranhamento que chamavam de distanciamento. Sempre que o lia me envolvia totalmente. Logicamente conheci primeiro o dramaturgo. Portanto, é um encantamento diferente. Hoje, quando me aproximo mais e mais da arte dos contadores de histórias ele vem me visitar. Quando estava em Angola lembrei dele como a boa amante quando encontra ecos do ser amado. Lá assisti a alguns espetáculos de teatro, entre eles o de uma Cia. Teatral que fui visitar e que, em sua sala de ensaio, me apresentou seu espetáculo. Era totalmente brechtiano. Eles faziam com muita clareza essa interpretação que representa a estória com seus narradores. Contaminados de muita emoção e praticidade, entravam e saíam de seus personagens como uma criança, com a precisão de uma criança. Uma Cia. feita de velhos, jovens e crianças.

Assim caminha a estante pelo cardíaco. Ao lado de Brecht, Peter Brook. Apesar de já gostar ao lê-lo e trabalhar com alguns dos seus textos em minhas disciplinas, ao partilhar de maneira mais precisa de sua história em Londres e assistir algumas de suas entrevistas em vídeo, fiquei simplesmente encantada. A voz da simplicidade. *There are no secrets*. Ele inspira a amizade. Ele foi o parceiro de Cecily Berry na Royal Shakespeare Company, desenvolvendo um trabalho preciso e precioso na construção da técnica vocal do ator. Na estante eles estão separados, assim como lá na Europa, ele em Paris e ela em Londres. A tradicional Inglaterra não comportou a simples e amigável irreverência de Brook. Ele, um dos empreendedores e encorajadores de Grotowski. Ele, aquele que nominou a última fase do trabalho de Grotowski: Arte como Veículo. É uma *gang* muito especial. Ao seu lado o “seu” ator japonês Yoshi Oida. Só então vem o Eugenio Barba.

Tenho uma relação engraçada com Barba. Utilizo muitos de seus exercícios e processos, da dinâmica de trabalho impressa por ele, mas ele não me é cardíaco. É como se aplicasse elementos de sua prática, mas com a filosofia dos outros. É uma personalidade por quem tenho muito respeito, leio tudo, estudo, observo, anoto, mas depois mergulho em mim mesma e esqueço, para que tudo entre na minha frequência. É como se não gostasse da frequência dele. Às vezes acho que é puro preconceito, mas é assim na circulação do meu sangue. Já fiz cursos com ele e com o Odin. Saio sempre muito enriquecida e com um manancial de referências aplicáveis muito bom, mas sempre tenho um “mas”. E então vou para o meu lugar secreto e realizo minha alquimia.

Aliás, para mim, é sempre muito importante declarar algo ao falar de todos eles: nunca me pré-dispus a ensinar nenhum dos métodos, como, por exemplo, dar uma aula do método de Stanislavski. Acho simplesmente impossível isso. Trabalho com o que sou capaz de captar de seu processo através de minha própria experiência, quer como atriz, quer como professora ou diretora. Por exemplo, levei muito tempo para articular a minha própria maneira de utilizar a memória no processo de criação e interpretação. Até apreender com Grotowski a memória corporal celular, na verdade guiada pelo processo de trabalhos energéticos e pelo entendimento da medicina ayurvédica é que consegui tocar com muita propriedade no que se diz da memória, que é muito mais que um compartimento no cérebro, ou um impulso psicológico.

Essa ativação milenar ancestral que carregamos! Era-me bastante desconfortável a idéia e o uso da *memória emotiva* como era aplicada em tudo que fazia no início da minha carreira teatral. Hoje a memória é o eixo de todo o meu processo. Faço uma diferença concreta entre memória e recordação, que observei cuidadosamente ao me relacionar com personagens de Isabel Allende. Também da literatura escolho Allan Poe para sintetizar Stanislavski, Grotowski e Artaud, os meus pilares da interpretação, quanto ao tema:

Quando quero saber até que ponto alguém é circunspeto ou estúpido, até que ponto é bom ou mau, ou quais são atualmente seus pensamentos, componho meu rosto de acordo com o seu, tão exatamente quanto possível, e então espero para saber que pensamentos ou que sentimentos nascerão em meu espírito ou em meu coração, como para se assemelhar e corresponder à minha fisionomia. (BACHELARD, 1991, p. 167)

Bem, a estante segue com os métodos mais contemporâneos e orientais. Assim vem, entre outros, Zeami, Suzuki e Renato Cohen. Escolhi Cohen para ser um *divisor de águas*. Ele delimita o espaço da interpretação e o da improvisação. Neste *work in progress* começo pela *Commedia dell'Arte in Actor's Handbook*, de John Rudlin, e então vem um dos meus instrumentos mais pertinentes de hoje: Johstone com *Impro e Impro for Story Tellers*. Depois, aqueles que estão na base de todo o trabalho que faço com a improvisação: Boal, Spolin e Moreno. Entre eles encontram-se outros, mas não chegam a ser instrumentais ou mesmo filosóficos.

Agora voltemos ao meio da estante, a Stanislavski. Aqui é que tenho um importante divisor temático: abrem-se as portas para a voz. Em primeiro plano a voz para o ator. Uno a parte de interpretação à voz através dele, Stanislavski, que tem ao seu lado Kusnet e Michael Tchecov, e Cecily Berry como numa ponte simbólica. Escolhi a Cecily Berry para

desempenhar esse papel por ser uma pioneira na sistematização do trabalho de Voz, direcionado diretamente para o ator, e aquele que chegou com maior força na nossa cultura de brasileiros. No caso específico da voz para o ator separei na estante o que tenho em inglês e em português. Assim, ao lado da Cecily está Lyn Darley sua assessora na *Royal Shakespeare Company*.

Lyn Darley apesar de seguidora dela deu prosseguimento à evolução de seu próprio trabalho em parceria com uma fonoaudióloga, e criaram sistematizações utilizando os conhecimentos para atuarem em ambas as áreas, tanto do teatro quanto da preparação vocal para professores e outros profissionais que necessitam da voz como instrumento de trabalho expressivo. Realizei uma entrevista pessoal com ela, e com ela passei dois dias na *Royal Shakespeare Company* in Stratford. Contou-me em detalhes como se dava este trabalho que chamam de *Voice Coach*, preparador vocal de uma Cia. ou de uma produção, no caso da *Royal Shakespeare Company*, uma Cia. com produção de repertório. Qual a interferência deste no trabalho de seleção de atores, durante o processo de criação e depois na manutenção do espetáculo. A relação entre o trabalho de voz e a direção. As dificuldades e facilidades, as resistências mais comuns dos diretores e dos atores, e o quanto o papel da *vontade* é importante no resultado alcançado. Aspectos do trabalho coletivo e individual dentro da Cia. Em Stratford comentou especialmente o trabalho de ajustar as vozes dos atores aos diferentes espaços onde se apresentam. Realizam muitas turnês com dois ou três espetáculos diferentes por espaços que variam muito de tamanho e qualidade acústica. Conversamos sobre a relação da expressão do gesto e da fala em relação à adaptação ao espaço; e os níveis de tensão criados que por vezes afetam a voz e a expressividade da cena. Falou um pouco do trabalho da Cecily e, num tempo em que já se atiram fogo cruzado sobre ela, dizendo da “coisa velha” que é o trabalho da Cecily para o teatro contemporâneo, ela se mostrou muito fiel à mestra apontando o seu caminho pessoal, mas reconhecendo o que a Cecily construiu e o valor ainda eficaz de seu trabalho. Estas razões fazem-me deixá-la ali uma ao lado da outra ao invés de coligá-la aos livros de fonoaudiologia já que ela, de maneira prática e através de publicações, realizou este trabalho conjunto tão importante hoje.

Se formos falar pela linha de trabalho viria depois a Kristin Linklater e depois a Patsy Rodenburg. Novamente realizo uma inversão e percebo que há muito de afetivo na inversão. Kristin é outra “papisa” da voz, sempre colocada ao lado de Cecily em importância para o desenvolvimento do trabalho vocal para o ator. Ela, irlandesa formada como atriz pela LAMDA, que vai para os EUA e cria seu próprio método e forma pessoas para trabalharem no método Kristin Linklater, com toda essa força de *direitos autorais* característica dos EUA.



Também trabalha de maneira específica com Shakespeare e as técnicas de preparar-se vocalmente para interpretá-lo. Quando li seu livro *Freeing The Natural Voice* fiquei encantada, era tudo que eu acreditava e gostava. Extrema objetividade e rigor técnico. Os exercícios são descritos com precisão, funcionais em sua organização e sistematização. Então vi seu nome num dos cursos do *Giving Voice 5* e me inscrevi o mais depressa que pude. Era um curso conjunto com Enrique Pardo do *Roy Heart Theatre*.

Lá no convívio com ela e com ele fui surpreendida pelo que via nela que se parecia comigo e que simplesmente eu rejeitei com total veemência. Realmente os exercícios eram bons e funcionavam, mas a presença dela era assustadora. Ela *vestia-se* da *Maga da Voz*, personalidade radical, aquela que não erra e aceita o erro, mas cujos olhos eram difíceis de serem *olhados nos olhos*. Ou quando olhavam queriam mostrar que *olhavam os olhos sem temor*. Era incisiva com uma dureza muscular visível. Profissional extremamente competente. Que coisa terrível enxergar isso a cada instante. Colocava o dedo na ferida e expunha a ferida. Aparentemente tocável, mas no fundo intocável. Eu sempre muito aberta a tudo me vi encarando-a muitas vezes, tentando alcançá-la, compreender cada coisa. Através dela via-me e me questionava sobre mim mesma. Percebi-me inúmeras vezes com este caráter impenetrável, com esta rigidez que, se é capaz de abrir espaços em alguém, não abre com a qualidade que sempre sonhei ou supus abrir. Via minha imagem introspectiva e insegura, cheia de temores, numa guerra com o mundo como que impondo ao mundo minhas idéias e minha vontade. Via nela, através dela, como isso era improdutivo. Principalmente improdutivo no trabalho de voz.

Por outro lado com Enrique Pardo o trabalho se dava de maneira oposta. Praticamente nem percebíamos que estávamos trabalhando a voz. Observava tudo muito atentamente. A maneira como ele se dirigia a cada um para sugerir indicações através de metáforas e jogos interativos de dinâmica teatral ou coreográfica. A maneira como gerava a inquietação artística. Como criava o desafio pelo encontro de possibilidades de expressão. Como atuava sem o padrão do certo e do errado. Como fazia os corações se revelarem. Como buscava a palavra certa e o olhar do outro para tocar e ser tocado pelo outro. Como também saía da sala após o trabalho como se nada tivesse acontecido. Total ausência de dramas e questionamentos improdutivos, ou questionamentos que no fundo querem apenas tentar demonstrar alguma busca de aprofundamento. Na atitude de Enrique via-se que a profundidade estava no aqui e agora do trabalho. O depois era o silêncio de cada um que resolveria. A escuta após cada exercício também era simples, objetiva e pouco dirigida. Por vezes isso me angustiava. Depois de suas sessões de trabalho sempre tive muitos sonhos. Processava de maneira muito

integrada tudo. Mas o trabalho de ambos tão contrastante e num momento em que eu estava particularmente sensível, fora de casa, em outra língua, foi determinante para o que tracei para mim na escolha metodológica como professora de voz e interpretação. Essa escolha incluiu um mergulho enorme nas minhas fraquezas, na minha rigidez, na minha sensibilidade às vezes má expressa. Passei muito tempo conscientemente me permitindo ser frágil, ser vulnerável, desapegar-me da necessidade de ter verdades absolutas e certezas, a observar as tensões que vinham no meu corpo quando olhava alguém nos olhos. A perceber quando fugia de algum sentimento ou pensamento.

Enrique não tinha publicações na época, não sei se as têm hoje, por isso nada tenho dele na minha estante a não ser em minhas caixas o caderno de exercícios e o artigo que escrevi sobre a experiência de trabalhar com ambos. Lembro que na época minha tutora queria publicar o artigo, mas eu não quis. Sinto uma enorme gratidão pela Kristin, e apesar de discordar de muitos pontos de sua metodologia no trato direto com os atores, através dela dei um salto grande em mim mesma. Dela utilizo muitos exercícios e percebi também que muitas das coisas que pensava ter inventado por mim mesma já haviam sido inventadas por outras pessoas. Além disso, há pessoas que querem e precisam de um trabalho como o dela. Que então o tenham assim como suas religiões, etc. O que conquistei foi uma clareza do que quero para mim. E sei que haverá inúmeras pessoas que também não se identificarão com o meu processo metodológico.

Bem, isso tudo para dizer por que deixei Kristin separada de Cecily na estante. Cecily parece ser a mulher velha e sábia que lida com o acolhimento de maneira muito sincera. É uma intuição que hoje consigo perceber na *escritura* dos livros de cada uma. Patsy, *voice coach*, do *National Theatre*, serviu de escudo entre esses dois universos aparentemente tão próximos, apaziguando meus ânimos. Ao lado dela outro apaziguador: Richard Armstrong um ex-membro do *Roy Heart Theatre*, com quem fiz dois cursos em Londres e que possui ligação estreita com Enrique Pardo.

Então vêm as professoras brasileiras de voz para o ator: Lilia Nunes, Glorinha Beutemuller, Lucia Helena Gaiotto e Eudósia Quinteiro. Todas pioneiras a seu modo. Com exceção de Gayotto, que só publicou depois do meu retorno de Londres, as outras foram minhas únicas referências por anos a fio em termos de livros. Só conheci pessoalmente, ao participar de um curso com ela em Salvador, a Glorinha. No entanto, entre todas as brasileiras, estrangeiras e estrangeiros, a professora que mais influência exerceu e exerce sobre mim é a brasileira e baiana Lia Mara. Esta não tem nenhum livro publicado. Seu conhecimento e prática são de uma abrangência e atualidade peculiar. A ela deveria dedicar

um capítulo inteiro da tese. Ela é verdadeiramente o meu referencial teórico na área. Através dela fiz todas as pontes possíveis entre o teatro e a fala como instrumento de comunicação, a voz e a fala nas esferas da saúde vocal, da terapia, da relação entre corpo – voz – mente – coração e expressividade, da fala para o teatro e da fala para a televisão. Ela é minha maior referencia em termos de filosofia e postura metodológica como pedagoga. Também é minha inspiração na inquietação, curiosidade, sinceridade e espírito de pesquisadora. Ocupa um lugar imaginário e enorme na minha estante e uma marca registrada na minha memória celular.

Agora entro em outros territórios da voz através de um livro que me foi indicado por Lyn Darley ao saber que utilizava a narração de sonhos e a *contação* de histórias para tocar no processo vocal, principalmente na relação da memória em recordação de fatos com a construção de imagens verbais relacionando sentimento, estrutura do pensamento e imaginário: Murray Cox e Alice Theilgaard. Eles ampliaram as possibilidades do uso da metáfora no estímulo e na orientação dos atores. Por isso abrem a sessão: voz e suas inúmeras terapias. Desde aquelas associadas à fonoaudiologia, como aquelas ligadas ao *Healing Sound*, às pesquisas de Gouran em *O Gesto e a Palavra* e as de Paul Zumthor, até a estranha quirofonética. Após os livros de *healing voice/sound* escolho o *Tao da Voz*, livro indicado por Iami Rebouças, para estabelecer o elo entre a voz e a parte ligada especificamente à respiração. É a respiração que cria a ponte com um momento significativo da estante para o trabalho que desenvolvo: o corpo.

Inicia-se o departamento: trabalho de corpo. Dois autores fazem a ponte entre voz e corpo na estante: Alexander e Laban. Alexander vem primeiro pela conexão com os aspectos da reestruturação do corpo, do alinhamento e da percepção física entre o interno e o externo. Também ele iniciou o processo de desenvolvimento do seu método por ser ator e ter constantes problemas de voz. Laban pela estruturação da linguagem do corpo e sua expressividade na dinâmica das *qualidades* do movimento que aplico na relação direta com as *qualidades* da voz. Laban me foi apresentado de maneira prática em 1993 quando iniciei o curso de Especialização em Composição Coreográfica na Escola de Dança da Ufba. Havia ingressado na Escola de Teatro como professora encarregada das disciplinas de expressão vocal em 1991. Portanto, a aplicação de Laban foi imediata. Reconheço em Barba, retirado de outras culturas, exatamente o que vem de Laban. Nos cursos de voz que fiz com Julia Varley, atriz de Barba, identificava com precisão esses elementos aplicados na construção de exercícios.

Alexander, por sua vez, conheci em Londres. Só havia visto uma publicação sua aqui no Brasil e não me envolvi muito com ele. No entanto, na Inglaterra ele é muito presente. Como sempre valorizo a experiência vivenciada pelo corpo, consegui ser *cobaia* de um curso de formação para a Técnica de Alexander. Assim, por dois meses freqüentava diariamente três horas de trabalho com eles. Desta experiência colhi coisas fundamentais do seu método de abordagem. Por exemplo: a relação direta da percepção dos sentidos com a abertura do espaço interno. Durante todo o processo de trabalho você é convidado a escutar os sons presentes no ambiente, ver o que está a sua volta com visão periférica acionada, sentir o que se passa na sua pele. Após 40 min de trabalho você parece estar totalmente plugado no mundo, leve e aberto. Outro aspecto: a relação necessária a ser estabelecida com a intencionalidade. Mais um dado: o exercício do estar presente aplicado de maneira objetiva e na estrutura do cotidiano. Agora, algo que modificou de maneira decisiva a maneira de absorver os olhos e o olhar: ter os olhos como uma *última vértebra da coluna* que lhe guia e lhe dá direção.

Então se seguem Feldenkrais, Ida Rolf, Pilates, Shiatsu, alongamento, entre outros, até chegar em Klaus Viana e Terese Bertherat, que encerram esse departamento corpo. Parece sem lógica colocar os dois aí assim. E mais uma vez aparece a lógica afetiva ligada ao que está impresso no meu próprio corpo. Quando eu era uma pessoa de 18 anos morei no Rio de Janeiro. Já sabia que queria fazer teatro. Vi embaixo do prédio que eu morava uma placa anunciando: curso de expressão corporal. Entrei e comecei a fazer aulas que achei simplesmente fantásticas. Na escola, no 2º grau, eu era atleta, fazia muita ginástica e jogava no time de *hand-boll*. De repente estava diante de outra maneira de exercitar o corpo. Estava nada mais nada menos que tendo aulas com Angel Vianna. Na época não sabia de sua importância. Estar ali era simplesmente um acaso. Quando vim para Salvador e comecei a fazer teatro e aulas de corpo, percebia que tinha uma referência e um parâmetro sobre o que é o trabalho de corpo, diferente, e com uma qualidade que direcionou o resto do meu trabalho. Então, conheci Lia Mara e pedi-lhe, ou ofereci-me, para ser sua secretária e acompanhar seu trabalho. Nesse convívio ela me apresentou a Bertherat com *O Corpo Tem Suas Razões*. Quando li, identifiquei imediatamente o trabalho de Angel com a anti-ginástica. A partir de então, tudo que se publicava da Bertherart eu comprava. Tenho praticamente suas obras completas. Quando Klaus Viana veio a Salvador dar aulas num curso na Escola de Dança da Ufba ainda nos anos 80, corri e me inscrevi. Foram alguns meses de trabalho e, entre os dançarinos, eu era a única atriz. Pedi a ele que me aceitasse. Foi assim que descobri que ele era um pioneiro no trabalho de corpo para o ator no Brasil. Construimos uma amizade simples. Lembro-me com carinho de ir para seu quarto de hotel e conversarmos muito. Ele na

época estava preparando seu livro e tive o prazer de ler *em primeira mão* alguns rascunhos ainda sem ordem de capítulos e comentar com ele. Deixou muitas coisas impressas em mim, mas a noção da espiralidade do corpo e o efeito do foco do olhar na musculatura foram as que mais me marcaram. Portanto, deixo Klauss no final, junto com a Therese numa ligação direta com a Angel e por serem, na verdade, o meu chão para tudo o que veio depois nesta área, por serem meu olhar de referência. Assim, digamos, na minha vida Alexander é o mais recente e a Therese a mais antiga. Abrem e fecham respectivamente esse departamento da estante.

A passagem para a área da psicologia é feita por Gaiarsa, com dois de seus livros ligados por mim diretamente à voz: *O espelho mágico* e *Respiração e circulação*. *O espelho mágico* é um livro bem simples, e foi ele quem me deu a compreensão de uma chave importante para o trabalho de voz através de uma ilustração: o desenho de uma sala com janela, mesa, vaso de flor sobre a mesa e chão; na página ao lado um outro desenho exatamente igual, só que com as linhas da palavra escrita no espaço de cada imagem, ou seja, em lugar dos traços da janela ocupavam o espaço, com os traços exatamente iguais ao da janela, a palavra *janela*. Para os desenhos havia o título *Mundo da criança* no desenho das imagens reais dos objetos, e *Mundo do adulto* no desenho das imagens palavras. E através disso tive a percepção do que é termos um texto na cabeça em forma de palavras escritas. Isso revelou como o processo de apropriação de um texto nada mais é que fazer com que ele deixe de ser um papel escrito na cabeça e passe a ser um referencial de imagens claras, de impulsos emocionais em resposta a alguma coisa, da intencionalidade dando origem à palavra que nada mais é que a tradução de alguma dessas coisas. Percebi que interpretava muitas vezes com esse texto escrito na cabeça, observando atentamente as marcas que colocava nele. Quando comecei a trabalhar como professora de voz ia identificando pela voz quando o texto deixava de ser um papel escrito, quando o aluno-ator de fato interagiu.

Nessa seqüência seguem Alexander Lowen com a bioenergética e Wilhelm Reich. Aqui também cabe uma história. Nunca utilizei muito os exercícios da bioenergética a não ser os ligados diretamente ao *grounding*, e Reich fez parte da minha *apresentação ao teatro* de maneira muito curiosa. Logo que comecei a fazer teatro estive em Salvador um jovem diretor paulista, Douglas Munhoz, que trabalhou com o ator Hilton Cobra e Kal Santos. Nesta época deu um curso que todos achavam estranho, cujo título era: Grotowski, Artaud e Reich na Interpretação Teatral. Com toda a minha virgindade da época fui fazer o curso feliz. E foi ele quem me apresentou, de fato, Grotowski e Artaud. Até ali só sabia o que se dizia superficialmente de ambos, como a famosa, reducionista e, hoje ousou dizer, equivocada sentença: “Stanislavski é de dentro pra fora e Grotowski é de fora pra dentro”. Sobre Artaud

nem sequer havia ouvido falar. Assim, este curso se tornou um novo horizonte, rico, radical, revelador. Douglas, diretor paulista aluno de Celso Nunes, se tornou um grande amigo por longos anos. Graças a essa referência, mais tarde, ao conhecer Celso Nunes, lhe pedi sua tese de mestrado, que tenho até hoje, apesar de não ter se transformado, na época, numa referência teórica, de fato.

Então chegamos na estante ao Jung. Este é meu atual xodó e retorno a ele *de quando em vez*. Também tem uma história afetiva curiosa. Quando criança minha mãe era muito amiga de um padre que trabalhava na Editora Vozes, Frei Clarêncio. Quando criança ia para o escritório dele e ele sempre juntava um monte de livros e me dava. Nem tudo lia porque havia muita coisa chata de religião. Quando nos mudamos para a fazenda no interior da Bahia ele mandou para minha mãe vários livros de Jung que a Editora Vozes publicava. Aqueles livros me eram estranhos e tinha forte preconceito com eles principalmente porque os relacionava com aspectos religiosos: *O Segredo e a flor*, *Psicologia e religião oriental*, *O espírito na arte e na ciência*. A essa época tinha 12 ou 13 anos. Quando já lá pelos vinte e poucos anos li uma matéria da Nise da Silveira falando de Jung e do seu trabalho com o inconsciente imediatamente me veio à memória a estante de minha mãe. Roubei-lhe todos os livros de Jung. Li, não entendi nada, mas gostei. Quando ia para as livrarias folheava por horas a fio *O Homem e seus símbolos*, livro bonito e caríssimo. Comecei a entender alguma coisa de fato quando devorei *Memórias sonhos reflexões* e me identifiquei com suas histórias pessoais. No entanto a idéia de inconsciente pessoal e coletivo sempre me acompanhou como uma sombra e uma luz poderosas. Ah! por curiosidade, foi este mesmo Frei Clarêncio que, quando soube que eu gostaria de fazer teatro, me deu de presente meu primeiro livro sobre teatro: *O Teatro e seu espaço*, de Peter Brook, uma publicação da Vozes. Peguei o livro com certa indiferença, ainda mais quando li “teatro sagrado”. Pensei: “mais uma dessas coisas religiosas”. Só vim a lê-lo quando já estava realmente fazendo teatro profissional e soube de quem se tratava. Nossa!! Como o preconceito é limitador!

Jung obviamente é quem faz a passagem para a etapa seguinte da estante: os trabalhos com energia ligados à cultura oriental, o estudo dos chackras e dos campos de energia humanos. Aqui não citarei autores. São muitos livros de abordagens variadas. O que citarei é o trabalho que desenvolvo nesse campo há 12 anos, de maneira prática e sistemática, quase

ininterrupta, com Margarita Gaudez<sup>15</sup>. Atualmente também faço parte de alguns grupos de Isis da Silva Pristed<sup>16</sup>, orientadora de Margarita e fundadora do Logos – Centro de Estudos e Práticas de Energia, Desenvolvimento e Integração Humana. Escolhendo um dado para resumir a interferência desse trabalho na minha vida teatral pego os mapas do corpo humano. Na nossa cultura esse mapa é feito de órgãos, esqueleto, sistemas: circulatório, respiratório, muscular, digestivo, fruto do estudo que diseca o corpo, separa as partes. Na medicina Chinesa esse mesmo mapa é feito por pontos de circulação de energia no corpo. Para os hindus um chakra é tão *palpável* quanto o coração ou uma vértebra da coluna. A separação corpo-mente-espírito é uma desconhecida. Digo que é um trabalho que incide sobre mim mesma e por reflexo ou extensão chega ao outro e à metodologia em si à medida que está começando a estar inscrito no meu corpo-mente-espírito. Absorvo melhor todas as práticas teatrais que na verdade tratam este tema desde sempre: corpo etérico, energia vital e sutil, corpo físico em transmutação. Digamos que em meu corpo está se processando a interação desses dois mapas humanos. Tudo é tratado de maneira integrada: TAO.

Assim caminho para a parte seguinte da estante, justamente onde a Física se movimenta nesta direção: Capra, com o pensamento ecológico em toda sua série, desde o *Tao da Física* até *Conexões Ocultas*. Estamos na área da Filosofia. Sigo com mais alguns físicos tratando desta nova relação tempo-espaço e entramos nas filosofias orientais com dois extremos: o respeitado Allan Watts e o *esculhambado* Osho que publicou uma série de livros com palavras-chave que utilizo: intimidade, intuição, criatividade. Então aparecem os mais antigos na estante: Sontag, Bachelard, Nietzsche, Guattari, Calvino, alguns outros menos

---

<sup>15</sup>Margarita Gaudez nasceu em Scuol, na Engadina nos Alpes suíços. Desde 1969 ela vive em Salvador, Bahia. Em 1983, Margarita se formou em massagem oriental e *shiatsu* e desde então vem se aprofundando em técnicas variadas alcançando um estilo próprio de massagem e toques curativos. Em 1985 concluiu a formação de M.A.R.P. (morfoanálise e reajustamento postural), completando com estudos de Eutonia, Bioenergética, Biosíntese, C.G. Jung e essências florais. Em 2000, tornou-se *practitioner* pela Jin Shin jyutsu Inc. Scottsdale, Arizona e cada vez mais entusiasmada com a arte frequenta anualmente seminários no Brasil e no exterior. Margarita trabalha com atendimento individual, dirigindo grupos de *Healing* no Brasil e na Europa, traz grupos europeus pra Salvador e dá cursos de massagem e autoaplicação de Jin Shin Jyutsu. Buscando sempre potencializar o próprio processo de desenvolvimento, participa desde 1987 de grupos de *Healing* e desenvolvimento individual com Isis e Karl Erik da Silva Pristed.

<sup>16</sup>Isis da Silva Pristed é autora de um trabalho pioneiro com Energia, *Healing espiritual* e o processo de Desenvolvimento Humano. Tem mestrado com ênfase em Psicologia Humanística e Transpessoal pela Leeds University, Leeds, Inglaterra (1977) e é Mestre e Membro da Faculty of Psychiatics, London, Inglaterra (1978). Possui diploma em *Spiritual Healing*, pelo Psykisk Center ApS, International Center for Human Growth, Ringkøbing, Dinamarca (1986) e extensiva formação em práticas terapêuticas corporais, psico-corporais e de *Healing* (Inglaterra e Dinamarca, 1975 –1988). Diretora-fundadora do Spectrum – Centro para Expressão e Integração do Indivíduo, Londres – Inglaterra, (1978 – 1988). Ensina desde 1977 em vários países do Norte da Europa (Inglaterra, Dinamarca e Alemanha), América Latina (Venezuela e Argentina) e no Brasil. Co-fundadora e coordenadora do LOGOS – Centro de Estudos e Práticas de Energia, Desenvolvimento e Integração Humana, Salvador-Ba, desde 1999. Organizadora da revista *Elos: Estudos da consciência, healing, energia e crença*.

marcantes na minha formação e por fim a mitologia sob a ótica de Campbel. Esta área a que chamo genericamente de Filosofia, manipulo com menos intimidade. As disciplinas do curso de doutorado me apresentaram outros com os quais me identifico, em especial Maffesoli, mas falo deles com desconforto ainda. Como sempre, há uma diferença muito grande entre ler e estudar. Muitos deles apenas li roubando *insights* que me interessavam aqui e ali. Tenho uma estante paralela hoje de textos e livros xerocados, alguns deles têm sido importantes para a composição do meu quadro teórico, como *Butô – Pensamento em Evolução* de Greiner, *Bases Orgânicas para la Educacion de la Voz* de Muñoz e Hoppe Lamer, *Introdução à poesia oral* de Zumthor, entre outros. Só eles já dariam outro capítulo.

Sinto com clareza que meu referencial teórico real é esse universo que circula na minha estante, talvez a parte mais antiga dela. Mesmo assim, entre eles digo que alguns livros ainda são *páginas escritas* enquanto outros já são *sangue circulando*.

Escolhi expor meu referencial teórico assim porque sinto que desta forma ele revela a maneira como atuo com este material nas aulas e nos meus processos de criação. Eles circundam a minha atmosfera e lanço mão de qualquer um deles no momento em que se fizerem necessários, por razões que muitas vezes só o coração ou o mundo dos sonhos conhecerá a lógica.



## Capítulo 2

### A - O planejamento da pesquisa

**Ou**

### **Água mole em pedra dura tanto bate até que fura**

Quando se levanta uma hipótese é porque se deseja chegar a uma resposta para uma determinada pergunta elaborada. Minhas inquietações espreitavam, sondavam, e por fim se lançaram sobre O Exercício da Expressão Vocal e sua interferência no alcance da *Verdade Cênica*. Para as perguntas que surgiram, a resposta provisória que se consolidou para meus estudos foi a de *Construir uma Proposta Metodológica para a Formação do Ator* onde o resultado deveria confirmar a seguinte hipótese:

Espera-se que o ator preparado vocalmente através de uma determinada metodologia tenha autonomia sobre seu instrumento vocal, tenha liberdade de exploração e expressão de suas idéias e estabeleça correlações de informações. Acredita-se que este ator estará mais pré-disposto e disponível para expor-se vocalmente e intimamente, assim como a trabalhar as emoções e os sentimentos; a revelar e utilizar seu universo imaginário e de pensamento com maior autenticidade; mais apto a lidar francamente com suas limitações usando-as a seu favor, e que isto lhe permitirá elaborar/construir a voz *verdadeira* do personagem, aquela que envolve o público no *sentimento de crença*, possibilitando à obra o alcance da *Verdade Cênica*.

A partir daí todo o planejamento da pesquisa se delineou. Eis o seu sujeito: o ator. Eis o seu objeto de estudo: a Expressão Vocal do ator associada ao exercício técnico e artístico deste componente da linguagem teatral na sua formação profissional.

Assim, preparei uma pesquisa-ação que reuniu teoria e prática e que foi realizada tendo como guia o seguinte **objetivo geral**:

Elaborar uma metodologia para aperfeiçoar a expressão vocal do ator através das seguintes ações:

- Estimular a identidade vocal do ator-criador.
- Promover a autonomia do ator em relação ao seu exercício vocal técnico-expressivo e artístico-criativo.

- Inserir o aspecto criativo no exercício vocal do ator no que se refere à criação de texto e fluência verbal.
- Estabelecer uma relação criativa e ativa entre o ator e a comunidade durante sua formação, promovendo uma observação/exploração direcionada e organizada desta sociedade no tocante ao uso da voz falada, e desta com a ação física, a gestualidade e a expressividade de sentimento e pensamento.
- Valorizar e estimular a pesquisa da linguagem oral do brasileiro, em especial do baiano, e sua inserção no teatro.

A esta lista foram integrados alguns **objetivos específicos** a fim de direcionar melhor os estudos teóricos e as ações práticas:

- Identificar, classificar e qualificar/analisar aspectos relacionados à necessidade de aperfeiçoamento vocal do ator baiano.
- Desenvolver princípios e exercícios que se amoldem às bases do estudo da voz para o ator e em especial para o aluno de Interpretação da Escola de Teatro da UFBA.
- Elaborar procedimentos para a exploração da expressão vocal do ator em grupo e em sessões individuais.
- Levar a pesquisa teatral a uma relação direta com a comunidade e com isso ajudar a promover a formação de platéia e a reafirmar como relevante o papel da Universidade, do teatro e da pesquisa artística na sociedade.

A metodologia de pesquisa foi composta de três etapas: fase exploratória, estudo teórico e aplicação de um experimento, seguidas da análise de dados e redação da tese.

A **fase exploratória** constou de:

- Seleção dos textos e/ou recorte dos aspectos fundamentais a serem focalizados por cada autor inserido na bibliografia.
- Consulta a outros profissionais da área e de áreas afins, para ampliar a bibliografia, direcionado-a cada vez mais ao foco do estudo.

- Contato com atores profissionais da cidade, em especial da Cia. de Teatro Os Bobos da Corte, e de alunos dos dois últimos semestres da Escola de Teatro da UFBA, para a viabilização do experimento proposto.
- Levantamento das necessidades estruturais para o experimento e a viabilização destas.
- Organização de todo o material por mim pesquisado, sobre o tema, a partir de 1987.

As **fontes teóricas** de estudos foram agrupadas inicialmente nas seguintes áreas:

- Trabalho vocal para o ator<sup>17</sup>;
- Bases filosóficas, técnicas, e métodos ligados à interpretação teatral<sup>18</sup>;
- Estudos de áreas afins como: fonoaudiologia, canto, dicção; preparação e expressão corporal; psicologia e pedagogia; filosofia ocidental e oriental (vide referências).

O **estudo teórico** foi associado à criação e à experimentação de exercícios e técnicas. Para isso utilizei as próprias disciplinas por mim ministradas na Escola de Teatro da UFBA, anotando procedimentos e levantando novas perguntas a partir da análise da experiência, registrados nos comentários e relatórios, apresentados pelos alunos durante o processo.

Por fim, realizei a **aplicação do experimento proposto** cujos dados foram coletados e analisados segundo os princípios da Análise Qualitativa, normalmente aplicada às ciências sociais. A saber: entrevistas realizadas com os atores no início do processo e ao término de cada fase do experimento, acrescidas de uma entrevista coletiva como avaliação final após a

---

<sup>17</sup> Corrente inglesa com vasta influência nos estudos de interpretação e métodos utilizados no Brasil que vem de Cecily Berry, seguida de Kristin Linklater, Patsy Rodenburg e Lin Darley; a corrente desenvolvida por Alfred Wolfsohn que gerou o Roy Hart Theatre e hoje tem duas linhas distintas de abordagem: a realizada por Enrique Pardo na França, e por Richard Armstrong (aquela época no Canadá), e a desenvolvida por Paul Newham chamada Therapeutic Voicework com sede na Inglaterra e matrizes nos Estados Unidos. As pesquisas desenvolvidas no Brasil por Glorinha Buttenmüller, Eudósia Acuña Quintero e Lúcia Gayotto; e as desenvolvidas na Bahia por Lia Mara (através de sessões individuais de trabalho, uma vez que não possui livros publicados), e por Iami Rebouças e Hebe Alves, também professoras de voz da Escola de Teatro da UFBA, em suas dissertações de mestrado, além do material pesquisado por mim que inclui: relatório dos alunos de Expressão Vocal I e II desde 1998, os escritos e anotações de trabalhos realizados aqui e na Europa durante cursos, workshop e simpósios em especial os realizados com Julia Varley e Roberta Carreri do Odin Theatret, e entrevista realizada por mim com Lin Darley professora de voz da Royal Shakespeare Company.

<sup>18</sup> Os métodos de interpretação desenvolvidos por Stanislavski, Grotowski, Eugenio Barba, Michael Chekhov; os métodos de improvisação teatral desenvolvidos por Keith Johnstone, Viola Spolin e Augusto Boal; os aspectos filosóficos dos autores citados acima além dos desenvolvidos por Artaud, Brecht, Peter Brook, Zé Celso.

segunda temporada do espetáculo. Essas entrevistas alternaram-se entre entrevistas semi-estruturadas e entrevistas abertas. Também foram realizados dois debates abertos ao público e com a participação de alunos do PPGAC – UFBA após uma série de apresentações do espetáculo, para que os comentários feitos pela platéia a respeito da construção vocal das personagens e da *verdade vocal* alcançada por cada ator fossem levados em consideração na análise final do experimento.

Enfim, analisei os dados e estou tratando aqui de transmitir os resultados alcançados.

Dentre todas estas etapas, a que se revelou determinante foi a do experimento. Ele foi o eixo em torno do qual girou a pesquisa. Por isso vou explicá-lo mais detalhadamente para que se perceba o que foi planejado, o que foi realizado, para que, ao final, seja possível compreender por que proponho a continuidade da pesquisa.

Para melhor consecução do experimento e de sua análise, o mesmo foi dividido inicialmente em quatro fases:

- I e II de exploração com abordagens diferentes,
- III de elaboração artística na forma de um espetáculo teatral e a última,
- IV, a apresentação pública deste espetáculo.

O experimento foi planejado para ter uma duração de 10 meses com o mesmo grupo de atores com encontros diários de 4 horas por dia, ou seja, 20 horas semanais envolvendo 4 fases de trabalho. Foi possível realizar as fases I – exploração de *O Ator Consigo Mesmo*; a fase III – elaboração artística construindo os espetáculos de *Uma Trilogia Baiana – Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa*; e a fase IV, que constou de 10 apresentações públicas realizadas no Teatro Espaço Xisto Bahia. As duas primeiras fases duraram 4 meses, de agosto a novembro de 2003, e as apresentações se deram nos meses de dezembro/2003 e janeiro/2004. Uma nova temporada foi realizada em agosto de 2005, por ocasião da defesa pública desta tese.

O experimento contou com a participação de 12 atores entre atores profissionais, atores da Cia. de Teatro Os Bobos da Corte e alunos/atores dos últimos semestres da escola de teatro da UFBA. Também participaram dele uma equipe de artistas e técnicos composta da fonoaudióloga Juliana Rangel, do professor de canto para atores Patrick Campbel, do dramaturgo Marcos Barbosa, do cenógrafo e figurinista Rino Carvalho, do diretor musical Luciano Bahia, e numa participação especial em um curto workshop, da coreógrafa Jussara Miranda. Ele foi elaborado prevendo duas linhas de abordagem pedagógica no sentido da exploração vocal dos atores: *O Ator Consigo Mesmo*, a qual foi realizada, e *O Ator com o*

*Outro da Comunidade*, que aparecerá no final da tese como proposta de continuidade da pesquisa.

Obviamente a decisão de excluir a fase II do experimento foi fruto de conclusões da própria dinâmica da pesquisa e do que vinha sendo encontrado na prática. Produzimos nos quatro meses de exploração e elaboração artística, uma quantidade muito grande de material que nos conduzia a centrar ali o foco da tese. No entanto, como considero importante as etapas pertencentes à segunda linha de abordagem pedagógica, quero deixá-la registrada aqui. Então, vejamos o que foi proposto, para que se capture melhor o que foi alcançado.

Segue abaixo o que cada uma destas fases conteve:

Fase I – *O Ator Consigo Mesmo* – trabalho em sala de ensaio/aula com o grupo de atores na preparação vocal, na qual um ator, ao interagir com o outro, tem por objetivo conhecer-se e ajudar o outro a se conhecer. Desta maneira estará em jogo o processo individual de exploração de expressividade, onde este será investigado e estimulado no seu imaginário, sua cultura (reflexos e interferências culturais na sua expressão), sua memória, seu vocabulário verbal, onomatopéico e gestual, principalmente na combinação de ação física e ação vocal, gestualidade e verbo, refletindo sentimento, pensamento e emoção, efetivando a comunicação; tudo isso buscando identificar o que se situa nos campos consciente, subconsciente e inconsciente. Foram construídos personagens a partir do imaginário do próprio ator. Também era nesta fase que o ator seria preparado e instrumentalizado para interagir com a comunidade.

Fase II – *O Ator com o Outro da Comunidade* – Nesta fase, não realizada, seria desenvolvido um trabalho em comunidades onde os atores iriam realizar entrevistas e conversas informais, participando de workshops nos quais iriam interagir cenicamente com membros das comunidades através de jogos dramáticos de improvisação e interação, e ainda em sessões públicas de *contação* de histórias. Nesta fase seria proporcionada ao ator a condição de investigar e conhecer outra realidade e outros universos do imaginário que só seria possível acessar fora do seu próprio cotidiano, embora esteja inserido na sociedade em que vive. Assim, interagindo com o outro (vindo de um universo diferente do seu: classe social, sexo e faixa etária) buscando assimilar as informações desse outro e conhecendo-o de maneira concreta – física

(corpo, voz, ritmos, imaginário, vocabulário, etc) para depois expressá-lo artística e cenicamente.

Durante esta fase estaríamos trabalhando em paralelo a técnica específica da *mimesis-corpórea* e a assimilação em termos cênicos e práticos das informações colhidas na comunidade como: linguagem oral e verbal captada, a relação entre o gesto e a fala, a expressão do sentimento e do pensamento, além do universo imaginário revelado. Daí seriam criados personagens, fruto do resultado desta observação prática. Nesta fase também seriam incluídos trabalhos de construção de personagens a partir de textos dramáticos e não dramáticos.

Fase III – elaboração artística da experiência, ou seja, construção da dramaturgia de um espetáculo a partir da criação de personagens vindos de três diferentes meios de exploração, a saber: 1) a partir do próprio imaginário do ator – que se constituiu na fase I *O Ator Consigo Mesmo* e foi realizado através de *Uma Trilogia Baiana*; 2) a partir da observação e interação com pessoas da comunidade baiana de diferentes classes sociais, faixa etária e sexo – pertencente à fase II – *o ator e a comunidade*, que não foi realizada; 3) a partir de trabalhos práticos com textos dramáticos e não dramáticos também inseridos na fase II – que deixou de ser realizada. Isso fez com que toda a parte relacionada à elaboração artística, construção de um espetáculo e apresentações públicas estivessem centradas na fase I – *O Ator Consigo Mesmo*, em conseqüência, tudo que venha a ser dito aqui sobre apropriação de texto de outros autores é decorrente de outras experiências (principalmente das aulas ministradas nas disciplinas Expressão Vocal I e II da Escola de Teatro UFBA) como referência.

Fase IV – produção e apresentação do espetáculo seguido de debates gravados em áudio e/ou vídeo sobre observações pertinentes à criação das personagens, enfocando o aspecto vocal de suas construções. Esta fase constou de 10 apresentações públicas de *Uma Trilogia Baiana – Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa* realizadas no Teatro Espaço Xisto Bahia, em Salvador, nos meses de dezembro/2003 e janeiro/2004.

## **B - A Construção de uma Proposta Metodológica para a Formação do Ator ou Os Três Princípios Capitais**

Só consigo a simplicidade através de muito trabalho.  
Clarice Lispector, *A hora da estrela*.

O Experimento contém o fundamento estrutural do que utilizo como Proposta Metodológica para a Formação do Ator no que se refere a O Exercício da Expressão Vocal para o Alcance da *Verdade Cênica*.

Primeiro eu me dirijo ao sujeito de meu estudo, ao ator. Então meu diálogo é, em primeira instância, com ele e para ele. Pergunto-me quais as qualidades que me interessam desenvolver em um ator e quais são os ingredientes necessários para isso, os que estão em falta e os que existem em excesso. Das perguntas que me fiz neste sentido cheguei a duas conclusões fundamentais. Primeira: interessa-me formar o que chamo de *ator-criador*, aquele que tem autonomia sobre o seu instrumento de trabalho em todos os níveis da linguagem teatral. Segundo: desejo superar uma falta de integração na relação entre a técnica, a expressividade e a criação poética no exercício vocal do ator.

Esta proposta foi construída a partir da convivência diária com alunos/atores e atores profissionais. No diálogo que estabeleço com eles busco um vocabulário que me abra portas e que me permita tocar nos pontos cruciais das questões. Foi deste convívio que surgiu a idéia de trabalhar *invocando* os arquétipos do artesão e do artista. Quando perguntava sobre o que é o trabalho do ator ouvia da própria boca dos alunos os detalhes dessas dimensões que compõem a totalidade do ator. Então estimulava a assimilação destes arquétipos. O artesão vincula-se à imagem de um homem disciplinado, detalhista, conhecedor profundo do seu ofício técnico, com rigor metodológico, que talvez só faça sapatos, mas os faz com destreza impecável. Apesar de solitário, sabe que pertence a uma coletividade – a de fazedores de sapatos; velho, sábio, encara o ato de transmitir seu conhecimento como parte de seu ofício. O Artista vincula-se à imagem do eternamente jovem, louco, inquieto, sujeito ao devaneio, aquele que busca visitar lugares diferentes, curioso, aventureiro do imaginário, visionário, alguém que é movido por uma energia expressiva visceral que pede expressão e comunicação de maneira imperativa, alguém que se quer fazer presente no mundo através da sua expressão individual e em tudo deseja deixar sua impressão digital.

Aplicando esta estratégia dos arquétipos observei que à medida que o aluno percebia que estas duas dimensões se completam, que cooperam uma com a outra, que são corpos que se interpenetram, que entre este velho e este jovem constitui-se a alma da palavra *arte* ficava mais fácil instalar o espírito de trabalho para a formação do ator-criador, que para mim, como trato aqui, nada mais é do que o fruto da integração destes dois arquétipos. A metáfora e o símbolo permitindo a instalação de estados de compreensão mais profunda.

Agora, no diálogo que traço através da tese escrita, dirijo-me também a professores de voz, a diretores, a pessoas que, de um modo geral, lidam com os atores. Isto me faz redimensionar a perspectiva do que chamo de Proposta Metodológica para a Formação do Ator. Quando inventava ou produzia esta proposta sentia como se ela fosse para uso exclusivo meu. E agora, como será doá-la a outros? Logo, me perguntei: isto fará sentido para outros? Será possível que outros apliquem uma metodologia criada por mim? Posso dar a isto que estou escrevendo o nome de metodologia?

A todas as perguntas feitas respondia com um enorme *Não*. Primeiro, por uma total descrença de que no teatro seja possível aplicar metodologias como normalmente é feito em outras áreas. O trabalho teatral em qualquer dos campos é extremamente pessoal. É corpo a corpo. É constante comunicação com o outro e com o meio. Isso requer dos processos criativos e dos procedimentos técnicos um número sem fim de atalhos para alcançar os resultados desejados. A cada pessoa, uma dificuldade, a cada grupo, uma necessidade. Além disso, quase todas as técnicas estão ligadas à linguagem cênica utilizada.

No entanto, vi-me novamente abraçada a um paradoxo: eu me sirvo de todas as metodologias pelas quais passei em minha formação, formação esta que continua a cada dia da minha existência. Isso indica que existem metodologias e que elas têm aplicabilidade. Então, que metodologia poderia ser esta que construí para mim e que estava propondo para a utilização de um outro? A que nasce da observação do que capto de todos os métodos que venho utilizando: os princípios recorrentes, inerentes ao instrumento e ao ofício do ator e do teatro. Então, na verdade, fico munida de princípios e vou jogando com eles de acordo com as minhas necessidades, uma a cada dia, uma a cada situação em que se encontra o ator.

Mesmo convencida disto, ainda me pergunto: alguém pode fazer isso que eu faço? Percebo o abismo da resposta: ninguém. Um aluno ou um professor me pede uma dica de um exercício ou de um procedimento, eu dou e acredito que é importante ser dada. Algumas vezes presenciei a aplicação disso, e é completamente diferente do que seria se fosse conduzido por mim. As mãos de quem conduz o processo são significativas e têm poder intransferível. Portanto, esta metodologia proclama e incentiva a total apropriação dos



princípios pelo indivíduo na dimensão da sua identidade e individualidade, com intimidade para a escuta de sua voz interior, de suas necessidades, de suas fortalezas e fragilidades em conexão direta com suas crenças. Para isto há que desenvolver sua própria consciência e clareza de seus propósitos.

Por isso procuro desfazer aqui a idéia de uma metodologia com exercícios, fórmulas ou formas de aplicação, e proponho uma metodologia regida por *princípios*. Os exercícios estão em todos os lugares: nos livros, nos workshops, na observação das crianças brincando, na vida da rua, nos salões de jogos e de dança, nas ciências, nas outras artes, nas humanidades, nas relações com o reino animal, o vegetal e o mineral. Com todas as coisas podem-se criar exercícios e traçar regras de jogo envolvendo os elementos da linguagem teatral, desde que se conheçam os seus princípios, e se saiba aonde se deseja chegar ao serem conduzidos por eles. Por isso é importante adquirir a habilidade de fazer princípios interagirem e estabelecer conexões. E este é o desafio de cada dia de trabalho, esta é a razão de inúmeras noites inquietas onde reverberam os acontecimentos que produzem em nós os meios de proceder no dia seguinte.

Portanto, eis aqui uma proposta metodológica para a formação vocal do ator regida por *três princípios capitais*:

1. voz é resultado;
2. todo o trabalho de preparação vocal do ator dever ser realizado no contexto da linguagem teatral lembrando que voz e fala têm endereço;
3. sob o ponto de vista pedagógico estamos formando um artista.

Aqui estão, um por um, em detalhes.

## Princípio Primeiro

### *Voz é resultado.*

**Isto significa que a expressão vocal do indivíduo está diretamente ligada a circunstâncias como: com quem fala, a educação que teve, a classe social e cultural a que pertence, a profissão que escolheu e exerce, quais foram as vozes que o influenciaram na infância e através das quais aprendeu a falar; além do local onde está, sua constituição física, emocional, psicológica, universo imaginário, entre outros. E se *voz é resultado* na vida,**

**na construção da personagem assim também será. Portanto este princípio torna-se uma *chave* para o exercício vocal do ator e a exploração de sua expressividade.**

Em que sentido esse princípio apresenta-se como uma chave?

Considerar a voz como resultado:

- a) indica que, para chegar à voz da personagem, é necessário assimilar e integrar estes diversos aspectos da personagem. Em alguma medida, fazer com que a voz seja fruto de tudo o que se compoem para ela, desde os aspectos mais físicos até os psicológicos e energéticos. Desde os básicos *quem, pra quem, circunstâncias propostas*, até a afinação entre o pensar, o sentir e o expressar da personagem. É preciso ir acrescentando cada uma dessas coisas para depois *ver surgir*, quase como que *nascer*, sua voz.
- b) determina a maneira de abordagem e de consideração dos dados colhidos nos diagnósticos feitos nos indivíduos e grupos sobre aspectos vocais que os caracterizam, e das possibilidades de interferência na maturação e desenvolvimento das habilidades vocais relacionadas à expressão e à comunicação buscadas no processo.
- c) sinaliza que há um *canal* a ser aberto e sintonizado: o canal de veiculação para que a voz tenha passagem. Este é um *canal* de permissão, consciente e inconsciente, e de disponibilidade técnica. É preciso ajudar o organismo a tornar-se potencialmente veículo para dar passagem à voz. Pensá-la como resultado interfere favoravelmente na abertura em si e na construção dos procedimentos de abertura e sintonização do *canal*.
- d) alerta para o fato de que há necessidade de um tempo de espera ativa e paciente, passiva e atraente. A tendência, normalmente, é quereremos chegar logo a uma voz. No entanto, creio que o processo requer essa espera paciente e *atrativa*. A voz vai sendo experimentada a cada momento de construção destes outros campos da criação: da fisicalização dos verbos de ação, das pontes estabelecidas entre o que o ator gosta e se identifica na relação com o texto e sua dramaturgia e na relação com a personagem, do que para ele se torna atrativo, repulsivo, comovente, confrontante, envolvente, distante.

- e) permite ao ator estabelecer elos entre ele e a personagem. Afinal é preciso que sejam íntimos e desenvolvam entre si uma parceria.
- f) significa que as outras personagens, portanto os outros atores, são ativas no processo de construção vocal de cada uma das personagens, portanto de cada ator. Isso estimula os participantes de um grupo a colaborem uns com os outros, a se provocarem criativamente. Este estímulo é um embrião para a instrumentalização técnica do ator.

Este princípio torna-se uma chave porque, através dos aspectos culturais, fica mais fácil acessar o indivíduo.

Aplicando este princípio, todos os trabalhos ligados à pré-expressividade são direcionados para *abrir o canal*, mas a pré-expressividade sempre tratada de maneira muito próxima à expressividade, para que se tornem colaboradoras de fato. Muitas vezes tenho observado que depois de trilhar o caminho da busca por tornar-se potencialmente expressivo no exercício da pré-expressividade, o ator passa a fazer um depósito das suas potencialidades vocais e físicas na personagem e deixa de atuar em função das necessidades da personagem e da obra. Num certo sentido distancia-se da vida. Por isso gosto de trabalhar os campos em conjunto. Vou *me tornando capaz de e pré-expressivo para* aquela criação. São caminhos delicados e um guia eficaz é a conexão com a linguagem poética.

Nos limites das dificuldades dos atores com o desenvolvimento vocal está, inevitavelmente, sua *pessoalidade*. Por isso, nesta busca de tornar-se veículo para uma personagem, gosto de sugerir o estado de co-moção, de co-operação que co-move. Isto traz uma dosagem do uso da poética muito favorável no sentido de mover em uma direção criativa.

Já que a voz é resultado, então é bom que ela deixe de ser o foco principal para onde todos os olhares se voltam, como um imperativo. A voz funciona delicadamente e o imperativo para ela pode significar restrição. Muitas vezes é saudável deixá-la como pano de fundo do processo, *cozinhá-la* em banho-maria. A voz é *fluido* potente e sutil. Quanto mais ela nasce e sai *do* corpo e é movida por impulsos internos enraizados *no* corpo, maior poder de *revelar* a personagem ela terá. Por isso é importante seguir o fluxo da vida na criação da personagem e no desenvolvimento da expressividade vocal.

Obviamente que se pode fazer o caminho inverso: criar uma voz e ir à busca do que é seu corpo, psicologia, estrutura de pensamento, emocional e de imaginário, mas é necessário estar aberto para que cada uma dessas etapas possa trazer alterações para a suposta voz

escolhida quando, então, será necessário fazer o ajuste. Muitas vezes se quer impor uma voz a um corpo. É preciso ir com calma nisso. A voz das pessoas em relação a ritmos, tonalidades, intenções e vocabulário, depende de com quem estão falando, em que ambiente se encontram e quais as razões que as levam ali. Por isso a voz das personagens precisa conter em si a possibilidade de flexibilidade para os papéis que ela exerce no seu *dia a dia cênico*.

Por isso deve-se incluir, no processo de formação, esta multiplicidade de possibilidades de ser da mesma personagem; encontrar apoio físico e de imaginário, mantendo aberta a porta para a passagem da vida.

É preciso dar ao caráter de construção vocal da personagem esta dinâmica de vida. Promover situações técnicas-expressivas onde ela possa ser experimentada e ir pontuando o que funciona, o que é revelador, o que faz abrir e o que sintoniza o *canal*. É importante ir conectando tudo com dados de referência física e de imaginário, como marcar um caminho para poder ir e voltar quando quiser. Quando isto está pronto, pode-se até arriscar a sair do caminho e investigar novas possibilidades. Sempre atento para encontrar os limites de experimentação.

A idéia da voz como resultado também inclui o fato de que devemos trabalhar com voz e fala na dimensão cultural e pessoal, na exploração e conhecimento do universo de vocabulário do indivíduo ator e do universo de vocabulário da personagem, na dilatação da voz do ator em sua gama de emoções e sentimentos e de imaginário, para utilizar todas as suas possibilidades e dar capacidades expressivas diferentes à personagem. Quando proponho também o contato com *um outro* indivíduo da sociedade na busca da observação, é para orientar e enriquecer o ator na perspectiva de tornar-se veículo de algo que *é resultado*.

### **1.1 - Deve-se observar, considerar e explorar as raízes culturais do aluno/ator. Isto abre a porta para a expressão. Reforça a identidade, imprime uma nova perspectiva e autonomia quando se trabalha com aspectos culturais diferentes.**

A primeira vez que me deparei com esta questão, e que me fez desenvolver este princípio de maneira objetiva, foi no contato com um aluno vindo do interior. Ele tinha dificuldade com os textos porque falava *errado*. Conjugava os verbos na sua oralidade de maneira *errada* e sua relação com os plurais era catastrófica. Os “s” finais eram conseguidos com grande esforço. E eu o via na labuta.

Além disso, falava embolado como a maioria das pessoas da roça. Dentro da escola de teatro ele sofria porque *jamaís poderia fazer um Shakespeare*. Decidi começar meu trabalho

com ele bem *roceiramente*, afinal de contas também fui criada na roça. Nesta época da minha vida desenvolvi um respeito enorme por estas *pessoas da roça*, pelos conhecimentos e saberes que elas têm. Trabalhando com ele me perguntava: “como pode ser considerado errado algo que se aprendeu desde criança, que foi a fonte de sua natureza? É errado para quem?”

Então, começamos por aí.

Constatamos a existência de pelo menos *dois* mundos e percebemos que nenhum deles é melhor ou pior que o outro. Fui explorando com ele o seu próprio vocabulário, seu trejeito e, ao mesmo tempo, mostrando que um ator apto a fazer o Hamlet talvez tivesse dificuldades para fazer o Chicó, coisa que seria muito fácil para ele. Então limpava sua articulação dentro do seu próprio universo de vocabulário. Quando havia se desenvolvido neste caminho, e já articulava com melhor precisão seus *próprios S* perguntei: “quer aprender uma nova língua?” Ele: “Qual?” Eu: “A de Shakespeare!!!” Ele arregalou os olhos e ficou me olhando em silêncio por um tempo. Eu: “Digamos, o português destas pessoas nascidas, criadas e educadas nas escolas particulares das capitais do Brasil”. Ele abriu um sorriso largo que trazia impresso o seu *SIM*. A partir daí tudo começou a ser mais fácil. A disposição interna dele era outra. E creio que é assim mesmo: aprender um *outro idioma* sem desvalorizar o seu.

As questões de sotaque e de identidade cultural estão muito ligadas à voz e sua inibição no teatro. Mesmo com as conquistas já feitas, sabe-se que há um sotaque padrão para televisão que torna o teatro mais aceito. Será que é possível falar como os baianos, com as vogais abertas, num texto como Fedra? O baiano engole o *ando* dos gerúndios. Sua boca é preguiçosa para se abrir e falar claro. Deixa quase tudo pela metade. É um povo que fala alto, recheado de gestos e movimentos que complementam sua expressão. Faz uso de um número sem fim de onomatopéias. Quando vai para o palco, parece que o direito a tudo isso lhe é retirado. Isso afetará sua fala, e sua *verdade vocal*. E normalmente lhe é retirado esse direito só com o termo *não é adequado* ou *você está errado*. Isso dificulta mais ainda. Há nisso uma depreciação da identidade individual, cultural e coletiva associada a sua origem e formação.

É preciso que ele se apaixone por si mesmo primeiro. Lembro de um ator que foi proibido de usar as mãos. Nossa!, como era difícil sua voz sair! Aí, um dia, brinquei de deixar o personagem dele maluco, doente mental *para mais*. Aí ele soltou as mãos e, com as mãos, a voz ganhou cor e brilho e intencionalidades claras. Pedi que marcasse essa versão da personagem consciente de toda a gestualidade. Conhecendo os impulsos da gestualidade fui seguindo a linha Barba de reduzir a ação, mantendo a intensidade e os impulsos internos em 100%. Então suas mãos não estavam mais presas. Elas tinham vida delicada e direcionada. Não eram mais elementos perdidos e constrangedores, algo do qual se quer ficar livre.

A minha grande percepção cultural em Londres também tem a ver com esta questão do código de linguagem teatral que nos foi impressa pelo teatro europeu. Os ingleses não se mexem para falar. Sua gestualidade excessivamente econômica vem da aristocracia. Tive um professor de história do teatro que se sentava e começava a falar e não se movia. Eu ficava impressionada. Não tinha um gesto acompanhando a fala. Um dia contei no relógio e foram 15 minutos sem mover nada além da própria cabeça. Por isso lá se usa a expressão *talking heads*, que significa cabeças falantes, para se referir a determinado tipo de teatro. Hoje esse estilo, *talking heads*, está mudando de maneira radical no teatro contemporâneo Inglês. Mas ele é fruto de algo cultural.

O inglês é capaz de matar o outro com a palavra. Eles são mestres do verbo e da sutileza das intenções. É cultural. É uma sociedade em que sempre se precisou disfarçar muito o que se sente e o que se pensa. Já o baiano é invasor do espaço alheio. É de vocabulário imperativo.

Aqui sofremos de algo que poucas vezes é observado com a importância necessária: a maioria dos textos e das personagens que vão à cena no teatro não são baianas. Há que haver uma assimilação cultural por parte do ator. E isso quase nunca é tratado com o devido carinho. Quase sempre é pela via da desqualificação da identidade cultural.

Se me perguntam qual a receita para lidar com isso? Não sei, dá-se caso a caso. No entanto sei que é necessário ter um olhar atento para esta questão. Às vezes um diretor quer solicitar uma intenção para o ator e utiliza sugestões de imaginário que não pertencem ao universo daquele ator. É preciso estar mais atento ao que cada um traz dentro de si por razões culturais e de formação.

## **1.2 - É preciso considerar o universo imaginário próprio e promover o enriquecimento deste através de contato direto do ator com indivíduos e comunidades culturais diferentes da sua, mas que partilham o mesmo idioma e contexto político.**

Cada cabeça é um mundo! Todo o trabalho vocal precisa considerar o universo dos impulsos de comunicação e expressão. Isto significa observar como se recebe o mundo e como se parte para expressá-lo ou dirigir-se a ele através da fala. Como este mundo é transformado em palavras. Como as experiências se tornam ditas ou, quando caladas, ecoam em silêncios. Como os silêncios carregam um número sem fim de informações, sensações e impressões.

As fontes de impulsos têm relação direta com o imaginário individual e coletivo que estão inseridos dentro de determinadas raízes culturais. Acessar o individual e relacionar-se com ele interfere na comunicação entre o professor, ou diretor, e o aluno/ ator. Às vezes uma imagem que para um funciona, para outro não funciona ou mesmo atrapalha. Por mais que existam regras ou generalizações sobre a couraça muscular do caráter, ou sobre os símbolos do inconsciente coletivo, entre outros, há uma individualidade que se faz presente a cada momento e solicita uma interação específica.

A chave para entrar nesse universo precisa ser conquistada. A palavra gato afetará diferentemente cada pessoa pelo simples fato da *experiência gato* que cada um teve. As estruturas de pensamento e a lógica de funcionamento de cada indivíduo vêm junto com o imaginário. Acessar essa lógica é importante. Inclusive para o ator que precisa se relacionar com o outro de maneira muito íntima, direta e dependente, objetiva e subjetivamente. Ir aos poucos adquirindo esta habilidade é saudável. Isso lhe permitirá seguir o desenvolvimento de raciocínio, de percepção e de reação ao que acontece a cada passo do trabalho, a cada proposta e realização.

Por outro lado, naquele mesmo princípio de que *o outro* se torna o verdadeiro espelho para o *si mesmo*, ele também se torna uma fonte de enriquecimento da psicologia do ator e de seu universo imaginário. Conhecer as muitas experiências de gato com o olhar curioso do ator é enriquecedor: afinal nossa meta é criar e recriar personagens, dar vida a novas experiências. Creio que esteja tudo um pouco dentro de nós, mas é nesta soma com o que está *fora* da gente que são deflagrados aspectos de releitura, de revisão de ações. Pode ser uma ponte de apropriação de linguagem com mais consistência.

Com muita frequência a referencia para criações cênicas tem sido outras criações cênicas e interpretações realizadas por outros atores em filmes. Sugiro que se volte um pouco o olhar à nossa volta para buscar inspiração criativa nas pessoas que circundam nossa vida diária, que interferem nela: podem ser os ladrões que tanto tememos, ou a cozinheira do restaurante onde almoçamos, ou o vereador que decide o orçamento da cidade, ou o diretor do hospital que detém os melhores equipamentos da cidade, ou o jornalista que nos entrevista, ou aquele motorista de táxi da esquina! Por isso proponho a relação *O Ator e o Outro da Comunidade* para que se possa entrar no universo imaginário destas pessoas, conhecer seu vocabulário, seu ritmo. Abrir-se para relacionar-se empaticamente com o mundo a nossa volta.

Creio que, quando acessamos esta diversidade local, nosso salto perceptivo para o mundo decola muito e uma ponte entre o *si mesmo* e o *outro* ganha passagem. É um salto de

consciência. Por isso gosto de lembrar que as crenças são dinâmicas, vão mudando, vão resultando das experiências vividas. Portanto o que proponho aqui é promover experiências onde haja troca com pessoas da comunidade da cidade onde o ator vive, principalmente com camadas de referências culturais diferentes da sua.

Sugiro que isso seja feito de uma maneira ampla. Muitas vezes se utiliza esse recurso para ir à busca de um personagem específico. Então, se será construída uma prostituta, vai-se visitar um prostíbulo, e assim por diante. O que proponho aqui são exercícios de *conhecimento de vida* e de observação. Arriscar-se a chegar mais perto *por chegar*, para se conhecer mesmo. Obviamente precisamos criar a meta poética e artística que guie este contato. Mas para promover este enriquecimento de imaginário é preciso que haja um panorama maior de acesso e uma proposta de vivência e convivência com o meio. Colocar no foco de ação as pessoas e os meios.

Os ambientes são fazedores da nossa subjetividade. O nosso em torno nos afetando e nós percebendo como este afeta o outro, onde afeta diferente, onde contribui para a vida diferentemente. O fato de aproximar-se do contato com o real permite sensibilizar para a entrada no estado de comoção, e a instalação de novas lógicas na análise de personagens, assim como na proposição de imaginários. Por isso saliento a necessidade de enriquecer o próprio imaginário. Desta forma, invocar uma imagem trará novas relações, ou novas possibilidades de relações. Isso contribui para o processo de criação e para o processo de comunicação. Quando se conhece melhor o universo imaginário de seu interlocutor fica mais fácil acessá-lo. Digamos que aqui também está inserido o desenvolvimento desta capacidade. Então que haja projetos de montagem e de exercícios que possibilitem este contato mais íntimo com o meio da cidade e das *pessoas* habitantes dela. O contato com suas histórias, suas fontes religiosas, seus rituais sociais e muitos outros possíveis aspectos, certamente tornará o ator mais humano.

### **1.3 - O desenvolvimento da capacidade de observação é fundamental na arte do ator, principalmente sob o ponto de vista de como estes elementos que trabalhamos esteticamente (tempo x espaço x ação física x ação vocal, entre outros) se comportam na realidade, principalmente no tocante à fala e à expressão vocal.**

Este é um complemento do anterior. Lá em cima proponho a vivência, a experiência afetando a vida. E aqui, um olhar dirigido a esta experiência de maneira objetiva, como estudo de linguagem. Se entrarmos no ambiente ou diante do outro só com o espírito do observador



artístico-científico, deixamos de respirar a atmosfera que permite nossa memória celular ser sensibilizada.

Por outro lado, se deixarmos de ter o olhar da observação sobre os aspectos da linguagem, corremos o risco de inutilizarmos a experiência sob a perspectiva estética e poética, nossa ciência. Então é um desenvolvimento que se dá em duas realidades paralelas de ação simultânea. Já vi pessoas que vão à rua capturar personagens e voltam com dados pouco claros, e outras que vêm com tanta clareza de ações, mas que perdem totalmente a capacidade de apreender o todo. Novamente me refiro ao espírito envolvido na ação.

Quase nunca escutamos *de fato!* Por isso é fundamental desenvolver a capacidade de escuta mais apurada deste meio, destas pessoas. Acompanhar gráficos de fala em conversas. Escutar e registrar onomatopéias. Perceber a respiração acompanhando os pensamentos e atacando na fala. Observar a relação dos gestos com as palavras. Ver no outro o desenvolvimento de uma idéia sendo expressa. De um sentimento vindo à tona, sendo deflagrado. Perceber ritmos de diálogos. Perceber o que eles nos revelam das situações e das vidas de cada um.

Coisas simples como olhar alguém e imaginar sua voz e depois se aproximar e ver se o que se imaginou é verdade. Ouvir a voz de alguém ao telefone e depois ver a pessoa. Ir construindo suas próprias referências, criando elos e respostas a perguntas que se faça. Desenvolver a paixão pela audição, por como o som humano afeta o mundo a sua volta. Ir construindo a sua metodologia pessoal de observação.

Houve um tempo que meus alunos tinham dois caderninhos: um no qual anotavam as aulas e o outro, que eu chamava de caderninho poético, onde anotavam *coisas interessantes* do dia a dia, observações do que viram e **ouviram** que os sensibilizou de alguma maneira. Cenas que os marcaram. Sons, Imagens, palavras, frases, expressões!! Os alunos que levaram este caderninho a cabo sempre me disseram que até hoje recorrem a ele.

Aqui é como ir encontrando o meio de sistematizar a experiência sob a perspectiva da cena, da criação de personagens, da elaboração poética da vida. O olhar estético afetivo e reflexivo, objetivo e subjetivo. Fazer uso dos estados de simpatia, antipatia e empatia.

Sugiro primeiro o lugar próximo, depois o lugar estrangeiro, o outro estado, o outro país. A outra língua. E depois o retorno ao lugar próximo. O olhar sobre o *si mesmo* novamente relacionado ao seu meio. Esse enriquecimento de experiências de vida é importante para a intencionalidade e para a flexibilidade de interpretações, de intenções, de construção de surpresa, para o alcance de leituras de vida e de mundo. O ator, quanto mais velho e mais experiente na vida, melhor será.

Resumindo, o ator perceber a voz como resultado o faz perceber como uma voz *revela* uma pessoa; como a relação do gesto com a fala, o tom, o volume, os ritmos, carregam as intenções e *contam* de alguém. Por isso, esta proposta metodológica sugere dar-se o tempo de exploração do *ator consigo mesmo* e do *ator com o outro da comunidade*.

Em alguma medida, tratar a voz como resultado dá ao trabalho pedagógico e artístico um caráter individual, já que cada indivíduo possui uma voz própria e, *acessá-la*, é *acessar* a um ser, e este *acesso* a cada momento solicita um caminho específico, sempre desconhecido, único e intransferível, como na vida: sem ensaios.

Assim sendo, eu, professora de voz para atores, determino-me.

## Princípio Segundo

*Voz e fala têm endereço.*

**A exploração, o desenvolvimento e o exercício técnico da voz para o ator precisam estar associados aos jogos de improvisação, interpretação e de construção de personagens.**

Quando os exercícios vocais ficam muito mecânicos, sinto que eles distanciam o ator de sua meta. A voz do ator precisa ser trabalhada numa qualidade diferente daquela do canto, da afinação no sentido da beleza e da correspondência musical, da voz para falar um discurso ou mesmo para contar uma história. A voz do ator tem a missão de *revelar* personagens e *estados de ser* do humano, ou dos seus comparsas animados e inanimados. Por exemplo: construir a voz de uma formiga, sem nunca ter ouvido uma, será fruto do que o imaginário poderá revelar através da experiência e da percepção que se tem de *formigas*. Será sempre uma formiga na perspectiva do ser humano, portanto, revelando estados de ser do humano.

Por isso, a voz do ator precisa estar preparada para soar em conflito. Em tensões de oposição que espelham a situação dramática das personagens. Além disso, ela atua em contextos técnicos muito diversos e adversos. Os teatros podem ser grandes ou pequenos, terem boa ou péssima acústica; pode ser um espetáculo de rua, ou ainda utilizar microfones, ou ainda...

A personagem, portanto o ator, pode precisar falar por trás de uma parede, de costas para a platéia, de cabeça para baixo, sendo *garguelado* pelo vizinho, sussurrando um segredo à amante cujo marido está ao lado, e em tantas outras circunstâncias. Expressões que

requerem qualidades vocais desde as mais sutis às mais exageradas, das mais delicadas às mais fortes.

No entanto, se no exercício vocal de sua formação estes elementos forem trabalhados apenas num aspecto mecânico: forte, fraco, delicado e caudaloso, agudo, grave ou estridente, deixando isto dissociado dos estados de espírito, das necessidades de comunicação, do universo das intenções e das interações com o outro, o trabalho fica sem aplicabilidade. Muitas vezes chega a inibir a possibilidade de *deixar aflorar na voz* a personalidade e o caráter das personagens. Por isso gosto de pontuar: preparar o ator para trabalhar com a construção de uma *voz em conflito* gerada por circunstâncias propostas e em espaços cênicos e arquitetônicos *conflitantes*.

A voz e a fala na vida sempre estão acompanhadas de intenções, na maioria das vezes inconscientes ou com consciência adquirida após o ato. Logo, a voz é movida por *alguma coisa*, digo, *algum querer*. Para o ator é necessário trabalhá-la e exercitá-la na perspectiva de tocar nesta *alguma coisa* que a move já que no teatro a voz e fala estão acompanhadas de intenções que precisam ser conscientes para o ator. Portanto é importante saber reconhecer quando há falta de impulsos desta ordem. Isto requer o desenvolvimento de uma capacidade de percepção. Toda a parte sonora da fala, ou seja, melódica e rítmica, está mais ligada aos estados de espírito, aos instintos, às reações emocionais de sobrevivência. Através da voz e da linguagem oral vamos falar de muitas maneiras de sobrevivência. Sobreviver fisicamente, sobreviver moralmente, sobreviver ideologicamente. Sobreviver social e culturalmente. Sobreviver subjetiva, afetiva e espiritualmente. Por isso também é um movimento de dentro para fora. Dirige-se ao meio, ao outro, mesmo quando este outro *sou eu mesmo em meus solilóquios*.

A fala com todo o seu potencial vocal é um meio de resistir, interagir, fluir, deslocar, fugir, pegar, acompanhar, afirmar, negar, direcionar, matar, morrer, avivar, acusar, extravasar, despoluir, alimentar, completar, conectar, e muito mais.

Um reflexo disso é a eficácia dos exercícios de ação vocal associadas a verbos de ação direcionados ao *pra quem*. É mais ou menos assim:

Para uma fala como:

- *compra um chocolate pra mim.*

Pode-se agir vocalmente em direção a alguém através de incontáveis verbos de ação. Então é preciso que **Eu** (personagem) **TE** (pra quem) **beije** (ação vocal) ao dizer: *compra um chocolate pra mim* (fala da personagem).

Para cada idéia enunciar em voz alta uma Ação Vocal	Em seguida agir vocalmente na voz da personagem dizendo o texto:
(Eu TE <b>beijo</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>
(Eu TE <b>paro</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>
(Eu TE <b>traio</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>
(Eu TE <b>mato</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>
(Eu TE <b>ofereço</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>
(Eu TE <b>ordeno</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>
(Eu TE <b>suplico</b> )	- <i>compra um chocolate pra mim.</i>

Com isso entramos num ponto essencial do exercício vocal do ator que, de tão óbvio, muitas vezes *passa despercebido*: considerar o endereço da fala. Ele é fundamental para que ela deixe de ser papel escrito na mente de um ator e passe a ser vocabulário interativo. Sofra as interferências da ação e da reação, busque agir e interagir.

Com isso voltamos ao delicado limite entre o **mecânico-técnico** e o **expressivo-vivo**.

Quando se fala em decorar ou memorizar um texto, repetir uma intenção, construir o gráfico de uma fala ou pontuar palavras de valor, entre outros aspectos inerentes ao ofício do ator, percebemos que eles tendem a deixá-lo ensimesmado, correspondendo a ações e pontuações mecânicas. Quando se instala o princípio da comunicabilidade, ou seja, de que aquele texto contém informações a serem dadas a alguém de quem *se quer* que compreenda o que é dito, a quem *se quer* tocar através da voz, corporificando palavras nas dimensões de sua intencionalidade, havendo um objetivo inerente àquela ação, mesmo que seja numa conversa consigo mesmo, esta ação mecânica ganha outra qualidade ativa. E isto é *exercício que precisa ser exercitado* assim como a extensão vocal, ou no mesmo momento em que se exercita a extensão vocal. Podemos perceber no outro, com certa facilidade, quando a voz tem *endereço* ou quando está sendo “repeteco de um *nada* para um *coisa nenhuma*”. Desenvolver a sensibilidade para esta percepção em si mesmo é *chave de ouro* e precisa ser colocada em cada mínimo exercício técnico ou expressivo da voz e da fala.

Chegamos então, aqui, a duas tríades cíclicas e inseparáveis nesta proposta de preparação vocal do ator: *explorar*, *desenvolver* e *exercitar* cujas ações estão apoiadas nos *jogos de improvisação*, *interpretação* e de *construção de personagens*.

**Explorar:**

Explorar é ir à busca do território desconhecido. É o recurso que utilizamos quando queremos investigar algo ou ir além do que estamos acostumados, dilatar as experiências. É quando procuramos abrir portas encostadas, fechadas ou trancadas a sete chaves, esquecidas, abandonadas, ou simplesmente ignoradas. Portas que conduzam a passagem para outras dimensões onde se é convocado a olhar, escutar e agir sob perspectivas diferentes. É através destes caminhos percorridos, vinculados à experiência, que podemos ampliar as possibilidades expressivas da voz. Por isso, a pergunta feita a cada trabalho e diante de cada grupo, situação ou indivíduo é: o que precisa ser explorado e de que maneira? Então entra-se em campo e joga-se o jogo com a instigante e aventureira atitude de explorador.

**Desenvolver:**

Sendo encontrado algo, é preciso desenvolvê-lo. De que adianta explorar e tocar num desconhecido se o abandonarmos? O desenvolvimento é a possibilidade de apropriação da experiência, de ir mais fundo em determinado ponto de qualquer das questões levantadas e com ela adquirir a capacidade de agir com maior consciência e consistência. Por isso a pergunta feita após cada sessão de exploração é: o que daqui vamos escolher para desenvolver? É a escolha do *onde vamos investir* nossa energia. Então entra-se em campo para jogar o jogo num dedicado ato de desenvolver-se.

**Exercitar:**

No exercício diário e regular da voz deve-se promover as habilidades ligadas ao estudo dos apoios vocais, a articulação, projeção, colocação da voz em diferentes caixas de ressonância, a variação de ritmo e tonalidade, a coordenação das relações entre corpo-voz-imaginário-pensamento-sentimento, tudo isso, inclusive, em situações-limite de equilíbrio corporal.

A meta, ao se inserir o exercício técnico na preparação vocal, é a manutenção das conquistas alcançadas e o seu aprofundamento. Isto está ligado diretamente ao refinamento de qualidade dessas conquistas feitas. Podemos pegar como exemplo o pianista e o estudo das escalas. Apesar de parecer, este exercício está longe de ser algo apenas mecânico. As escalas

exercitam sua habilidade mecânica, o que o coloca em prontidão, e tem esse propósito. No entanto, o pianista sabe que, no momento em que ele coloca *alma* na escala, ele consegue um desempenho muito melhor. Por isso as escalas são associadas a exercícios expressivos: allegreto, forte, com variação rítmica, ou ainda. Portanto o pianista sabe que precisa *exercitar* a escala *com alma*.

No entanto, há uma diferença enorme entre o pianista e o ator, pois este é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de seu ofício artístico. Por isso, é preciso abraçar o exercício vocal diário como algo dinâmico, já que seu instrumento está sujeito a tempestades emocionais ácidas ou alcalinas, às variações de humor alterando a textura de suas cordas vocais, as suas crenças abalando seu equilíbrio interno e externo.

Precisamos estar atentos para o fato de que neste instrumento que é o corpo humano vivo, as coisas mudam. As reações que hoje são provocadas pelo estímulo da *cor vermelha* podem ser completamente diferentes amanhã. Isto pelo simples fato de que *o vermelho*, por alguma experiência vivida, ganha outro significado para aquele indivíduo e isso é capaz de afetar sua percepção e, portanto, o seu instrumento. Então o perigo de estabelecer *treinamentos* vocais é querer estratificar a dinâmica da vida e da experiência.

Trata-se de um limite delicado. Se também a cada dia *o vermelho* for algo diferente, jamais se chegará a algo mais profundo. Mas é preciso deixar o movimento fluir como ele estiver.

As possibilidades poéticas são muito fortes também na determinação do caminho do desenvolvimento de uma linguagem, de uma linha de criação. No treinamento da voz para o ator é preciso haver as correspondências com a linguagem. Então, se tenho um personagem ou situação que me indique a voz mais aguda e o ator apresenta esta limitação, vamos explorar o agudo a partir da necessidade do personagem. Se estivermos apenas no exercício técnico, preciso fazer o caminho inverso: percebo no ator a limitação para o agudo e vou buscar um personagem que possa lhe promover a experiência com a voz aguda e motivá-lo na superação do limite.

E assim por diante.

Tudo isto é fundamental para assegurar que no rigor do treinamento técnico esteja o vislumbre e a meta poética da linguagem.

## Os Jogos de Improvisação:

O estado de prazer que os jogos de improvisação proporcionam favorece a instalação do tipo de relaxamento que a voz precisa para atuar com propriedade. Neles contamos com o aspecto lúdico do imprevisto, território propício para explorar e desenvolver a fluência individual e coletiva. Obviamente a improvisação precisa ser direcionada e a atmosfera de trabalho precisa desenvolver a descontração ao mesmo tempo em que solicita o comprometimento com as regras do jogo.

Na improvisação podem-se associar regras claras que permitam a exploração e o desenvolvimento de aspectos técnicos vocais de todas as ordens. Basta que sejamos criativos nas nossas estratégias de jogo. Desta forma estes aspectos serão trabalhados de maneira lúdica e fora das perspectivas de encontrar a *perfeição expressiva*. Isso permite uma melhor aceitação dos erros. Na improvisação o mais provável é que o ator cometa muitos *erros*. A possibilidade de errar é uma condição vital para o trabalho da voz. É muito difícil alcançar uma *excelente qualidade* numa improvisação pelo grau de complexidade que ela encerra, mas é essa complexidade que torna o processo de seu desenvolvimento enriquecedor.

Através das improvisações livres ou dirigidas, estruturadas em jogos com objetivos técnicos ou expressivos ou criativos, é possível identificar e explorar as diferenças entre expressão própria, padrão expressivo e clichê. Isso facilita o trabalho de ultrapassar limites dos padrões expressivos estratificados.

Outro aspecto favorável da improvisação é o fato de que, quando inserimos um observador que atue como platéia, em algum momento do jogo, abrimos a porta para conhecer e reconhecer os mecanismos de inibição da fala na ação dramática, provocado pelo julgamento do *olhar do outro* no momento de criação e expressão.

A improvisação trabalha o *estado de presença* com uma consistência muito grande e ajuda na transposição do espontâneo para o *repetido com espontaneidade*. Talvez seja melhor dizer: ajuda a encontrar o estado *vivo* para continuar a mantê-lo *vivo* na repetição.

Por fim, uma outra vantagem da improvisação é a sua capacidade de integração. Ela integra os jogadores entre si, os elementos de linguagem entre si, os elementos técnicos aos elementos de linguagem, e os jogadores aos elementos técnicos e de linguagem. Com isso ela promove *intimidade* permitindo a instalação de uma atmosfera que torna mais fácil o acesso à etapa de interpretação.

## **Os Jogos de Interpretação:**

A meta é clara, lançar objetivamente um olhar ou uma percepção sobre algo.

## **Os Jogos de Construção de Personagens:**

A exploração da voz é extremamente reveladora da individualidade do ator. É impossível explorá-la sem tocar em questões de sua *pessoalidade*. Então, quando direcionamos objetivamente o trabalho para a criação de personagem acionamos um campo metafórico externo e interno capaz de promover maior abertura e segurança à preparação vocal. Quando se trabalha a voz e a fala no teatro é fácil cometer dois erros: cair na terapia, ou ao contrário, tentar fugir do seu aspecto terapêutico. Ambas as situações fecham portas. O fio tênue de equilíbrio é o objetivo poético, a possibilidade poética, a força poética.

Precisamos ter consciência de que estamos lidando com este material e que é necessário/saudável escolher direcioná-lo poeticamente. De posse desta *consciência*, estamos aptos a traçar elos entre o que é material do indivíduo/ator colocado à disposição da personagem e sua proposta de conflito, e o que é material da personagem colocada à disposição do desenvolvimento técnico e artístico do indivíduo/ator. Desta relação surgirão confrontações, interrogações e outra ordem de conflitos, todos a serem resolvidos com uma intencionalidade clara: a dos objetivos da cena e da construção da personagem. E que isto sirva para o indivíduo, *se* ele quiser e *como* ele quiser.

### **2.1 - Promover o entrelaçamento técnico de voz x movimento x sentimento x pensamento.**

Este é um desafio diário para o preparador vocal do ator. Os exercícios de voz muitas vezes são feitos isolando as áreas que compõem sua totalidade, especialmente na construção das características vocais que delineiam a personalidade da personagem. Por isso é necessário que se criem exercícios observando esta totalidade e construindo pontes entre estas áreas, as quais são identificadas aqui como *voz, movimento, sentimento e pensamento*, em suas conexões com a linguagem teatral.

O princípio que guia a proposta de entrelaçamento é: *tudo* age sobre o corpo físico e é preciso fazer com que *tudo* chegue ao corpo físico para alcançar expressão no mundo



concreto. Teatro é feito disso: fisicalização corporificada das idéias vindas das várias dimensões humanas. Portanto o corpo físico se torna o centro para onde *tudo* deve convergir. Diferentemente da voz, que sugiro ocupar o *plano de fundo* do processo, é importante deixá-lo na frente, ser o foco de atenção.

Por isso proponho que o primeiro passo seja o de integrar as visões ocidental e oriental na nossa percepção e concepção do corpo humano. No ocidente, através da medicina, foi-se desenvolvendo o conhecimento do corpo humano por meio da dissecação dos corpos. Portanto estudava-se o corpo morto. Qualquer mapa de anatomia e fisiologia revela os detalhes da constituição da nossa matéria. Daí esta concepção do corpo humano que nos é mais familiar: o esqueleto, os músculos, os órgãos, os grupamentos em sistemas. É um corpo dividido e sem vida. Digamos que é um corpo separado da alma. Dele foram dissociadas as interferências da mente e das emoções. Esta pode ser uma das razões de termos dificuldade de integrar corpo e mente.

Já no oriente era proibido fazer a dissecação de corpos, portanto ele era estudado vivo. Por isso a medicina Chinesa foi construindo o mapa do corpo humano, sua anatomia e fisiologia, a partir dos pontos de circulação da energia vital. Este é o mapa que encontramos na acupuntura: constituído por meridianos com pontos que marcam a intercessão das funções do organismo com a circulação da energia. Os filósofos orientais e os dedicados à ciência hindu do yoga também estudaram o corpo vivo, e em suas práticas atuavam sobre os campos sutis da energia humana cujos centros de absorção e circulação são os chakras, os quais têm correspondência com pontos da coluna vertebral. A saber, em ordem ascendente: raiz, hara, plexo solar, cardíaco, garganta, pineal, coronária.

Atualmente, vêm-se estabelecendo inúmeras relações entre oriente e ocidente neste campo. O teatro está centrado na utilização e estudo do corpo vivo. Por isso, de maneira empírica, intuitiva, ou em estudos sistematizados, sempre observou o corpo considerando a circulação da energia vital, no sentido mente e corpo, aspectos psicológicos e ação física. Nas técnicas de interpretação esta reorientação dos estudos orientais e ocidentais também se faz presente nos textos de Artaud e nos trabalhos de Grotowski, Barba e Peter Brook, por exemplo.

Há dez anos venho trabalhando meu próprio corpo, de maneira prática e sistemática, num campo fora do teatro: o campo dos estudos e práticas de energia, desenvolvimento e integração humana, chamado *Healing*. Durante os trabalhos com Margarita Gaudenz e Isis da

Silva Pristed<sup>19</sup> absorvi de maneira orgânica os conceitos e a nomenclatura utilizada no *Healing*, que atua sobre *o corpo humano e suas dimensões física, etérica, emocional, mental e espiritual*. Estas dimensões podem ser chamadas simplesmente de *corpo físico, corpo etérico, corpo emocional, corpo mental, corpo espiritual*. Apesar de ser um vocabulário pouco utilizado por mim nas aulas ou nos ensaios, quando me expresso teoricamente ele inevitavelmente se faz presente.

Pelo vínculo que tenho com a prática do *Healing* escolho da sua nomenclatura os termos que, para cada *dimensão humana*, ligam-se à palavra corpo pois a palavra corpo produz uma sensação maior de concretude e imprime à energia sutil a *textura* do palpável.

Por que trazer à tona estes assuntos aqui? Para que, ao pensar o corpo e suas funções expressivas, já o pensemos de maneira integrada. Para explicitar meu posicionamento frente à nossa *matéria prima* e salientar um aspecto importante desta abordagem: considero que as dinâmicas ligadas ao universo das intencionalidades e à produção dos impulsos geradores das ações estão vinculadas aos campos de energia sutil do corpo humano.

Feito isto, o passo seguinte é estabelecer a conexão entre os elementos que compõem a totalidade da voz e o corpo físico. Eis como considero cada um desses elementos e suas esferas de abrangência ao propor o entrelaçamento técnico:

**Movimento:** é tudo que está relacionado à ação do corpo físico no tempo e no espaço, acrescido de suas qualidades expressivas, segundo Laban: tempo, espaço, peso, fluência. No vocabulário atual do teatro chama-se ação física. Portanto, o **movimento** está essencialmente no corpo físico, onde o estado da energia é mais densa: esqueleto, músculos, líquidos.

**Sentimento:** encontra-se no corpo emocional e está vinculado ao corpo físico pelas sensações impressas nele através da percepção dos sentidos. No cérebro, situa-se na região mais instintiva. Pelo mapa da medicina chinesa e de outras ciências orientais, encontra-se pontos de intercessão do corpo emocional no corpo físico através do seu duplo, o corpo etérico. O corpo emocional tem ainda uma qualidade de energia mais sutil que o corpo etérico. Cabe atentar para a diferença entre emoção e sentimento. Um é volátil e passageiro e o outro é *cultivado, duradouro*. A princípio, a emoção é mais geradora de ações que o sentimento. A emoção, digamos, é uma *usina atômica de energia*. No entanto é o vínculo com o sentimento que determina a qualidade com que esta energia é expressa. Na dimensão dos chakras e suas

---

<sup>19</sup> Encontram-se informações sobre essas profissionais no Capítulo 1.

conexões com o corpo físico, as emoções são refletidas no plexo solar, região do estômago e do fígado, entre o diafragma e o umbigo, e o sentimento no chakra cardíaco, situado na área onde estão o coração e o pulmão.

**Pensamento:** componente do corpo mental, zona onde residem também as estruturas do imaginário. O corpo mental é ligado ao corpo físico pelas trajetórias orgânicas de expressão, resultantes do sinergismo dinâmico que existe entre os hemisférios cerebrais (direito e esquerdo), que mediam a integração do imaginário, da emoção e do pensamento.

**Voz:** está associada a todos os elementos do corpo físico responsáveis pela mecânica da voz falada e cantada. Como no movimento, possui dinâmicas expressivas ligadas a **tempo** (variação rítmica na fala e no canto), **espaço** (a direção na qual a voz é lançada no *espaço cênico ou na cena*: para o chão, o teto, a platéia, por trás da platéia, do centro dela, vinda de fora; e a construção de *espaço imaginário* que ela promove: dois atores próximos fisicamente no palco criando a ilusão espacial de que um está no topo do abismo e o outro caído no fundo do abismo) e **qualidade** (timbres, ressonâncias, quantidade de ar utilizado, volume, entre outros). A voz está ligada à dimensão física por todos esses itens, mas só chega a se materializar se houverem impulsos vitais vindos do campo sutil. A voz é uma construção a cada momento que se materializa, que se *corporifica*, em forma de ondas sonoras.

Numa explanação simples dessas interações, vemos que a **voz** e o **movimento** pertencem à estrutura física, ao corpo físico, e são os meios de expressão, e o **sentimento** e o **pensamento** pertencem aos campos da energia sutil, corpo emocional e corpo mental, e são os responsáveis pelos impulsos e intenções. A percepção é ao mesmo tempo o que permite a instalação da consciência no contato com esses corpos e a promoção consciente da interpenetração deles. Os meios de se abrir a porta para a percepção consciente são a respiração, o silêncio e a pausa. Logo, é possível perceber a voz como um componente que por sua própria natureza reflete o vínculo existente entre estes corpos, ou estas dimensões, a cada vez em que ela se materializa. E também pode ser utilizada como componente integrador.

A voz é fruto de um conjunto de órgãos em função secundária. Então o ar que serve para a circulação da energia vital do corpo, que é o nosso combustível com o meio, torna-se também o combustível para a voz, envolvendo todo o sistema respiratório. A respiração tem suas musculaturas de apoio enraizadas em muitos sistemas neurológicos. A boca com língua,

lábios, dentes, glote, epiglote, mandíbula, céu da boca está ligada ao sistema digestivo e serve como terminal da fala articulando os sons, além de servir como cavidade de colocação e projeção da voz. Os sistemas de comando do sistema nervoso central está associado à expressão primária dos instintos sonoros e a função da linguagem e comunicação ligadas ao córtex cerebral.

Primeiro pensa-se a nota, depois é que ela é cantada, ou emitida. O estímulo para a produção do som é um comando do sistema nervoso central, é como um impulso elétrico. Ele é que posiciona as cordas vocais no diapasão daquilo que se quer emitir através da voz, cantada ou falada, em termos da qualidade sonora. São várias as informações que chegam ao cérebro e que são desmembradas em voz e fala. É a fala que envolve o discurso, o verbo, a articulação do pensamento. É importante para o ator conhecer aquilo que o estimula, pois isto revela de onde *nascem* os seus impulsos, é importante ele perceber o que o afeta, o que o move a se expressar. Tudo, de alguma maneira, nos toca e é percebido pelos sentidos: olfato, visão, audição, tato, paladar. Então, é fundamental a relação que se estabelece nos jogos e exercícios com as sensações e os sentidos.

Hoje o bicho homem está em desequilíbrio no que se refere ao uso dos sentidos. Para se ter uma idéia, 80% das funções dos sentidos estão concentradas na visão e apenas 20% nos outros sentidos. Isso, em termos de fala, provoca algo delicado. A fala, mais que simplesmente a voz, é um exercício de *escuta*. Para o ator este aspecto é ainda mais significativo. Então o desenvolvimento da audição é fundamental. O ator precisa preparar-se para ouvir o mundo, suas vibrações, seus seres vivos, os seres humanos, com suas várias culturas, a si próprio e ao outro ator em cena e fora de cena. A maneira pela qual se participa ou se exclui do mundo através da audição é determinante.

Já se dizia desde muito tempo que a pessoa só ouve o que quer. Isso nos dois sentidos: desde quando, ao escutar uma fala, atém-se a uma determinada coisa que lhe convém, até quando, de maneira mais depurada, por vezes está desconectada com os sons à sua volta de maneira consciente.

Somos afetados pelos sons através da audição e do tato, quer dizer, a musculatura vai sendo atingida pela vibração sonora, sem que percebamos. Por exemplo, só quando se desliga o ar refrigerado nos damos conta do barulho que ele estava fazendo nos obrigando a falar dois tons acima do normal.

A audição é o primeiro sentido através do qual se interage com o mundo. Desde dentro da barriga o bebê escuta e reconhece a voz da mãe e de pessoas a volta dela. Quando nasce, os olhos demoram a encontrar foco e então os ouvidos o guiam. Quando não se quer ver, fecha-

se os olhos, mas é quase impossível fechar os ouvidos quando não se quer ouvir. Se pensarmos na perspectiva de assistir a um filme, fica fácil perceber isso. Para as cenas que não queremos ver viramos a cara, fechamos os olhos. No entanto continuamos a escutá-las. Para deixar de ouvir as cenas, temos que deixar o ambiente, levantar e sair da sala de exibição.

Sobre o esqueleto e a musculatura se tem controle consciente. Sobre os impulsos de sentimento, emoção, pensamento e imaginário a ação consciente é bem menor. A voz é capaz de acionar os músculos quando em conexão direta com a energia sutil. Para a voz acontecer em plenitude é necessário abrir o corpo através dos sentidos para perceber o meio e respirar melhor. Ou seja, abrir o espaço interno cujo esqueleto é a estrutura física básica.

O espaço interno é delimitado pela pele. Ela cria um limite entre o *si mesmo*, da pele para dentro do corpo, e o ambiente, da pele para fora do corpo. A voz é claramente um movimento expressivo que vem de dentro e vai para fora. Este é um princípio de percepção para ser exercitado, sob o ponto de vista mecânico e simbólico. Metaforicamente podemos dizer que a voz nasce quando se traz alguma coisa para dentro – ato de inspirar, que em seguida sai sob forma de expressão – ato de expirar. Por isso, quando falamos de espaço interno estamos falando, necessariamente, de espaço externo.

A respiração é a conexão principal entre o espaço interno e o ambiente. Quando o espaço interno de um corpo está reduzido significa que ele está fazendo pouco contato com o meio. Muitas vezes é uma ação consciente, e inúmeras vezes é uma ação inconsciente que revela certo *querer evitar fazer contato*. Neste momento, é comum o indivíduo cegar-se, tornar-se surdo e mudo, ficar intocável, calar-se e, especialmente, prender a respiração para *evitar fazer contato*. Cria-se assim um desequilíbrio de tensões no corpo bloqueando o livre fluxo da energia vital que carrega em si informações dos meios interno e externo.

Depois da respiração os nossos sentidos são os que estabelecem a comunicação entre o interno e o meio. Então, nesta trajetória de entrelaçamento técnico um dos papéis desenvolvidos pelos sentidos é o de abrir o espaço interno conectando o indivíduo e sua expressão com a realidade a sua volta, o meio.

Sendo o esqueleto a estrutura física do espaço interno sobre o qual se tem maior domínio consciente, ele é um bom instrumento para guiar a abertura do espaço interno. Através do equilíbrio da relação entre a estrutura corporal e a gravidade, se tem fisicamente acesso à instalação de *vazios* entre as articulações e entre as vértebras para que a respiração aconteça com maior amplitude dando mais espaço para a mobilidade dos órgãos. Por meio

dele podem-se elaborar estruturas que conduzem ao relaxamento ativo necessário para a expressão vocal.

A busca aqui é realizar as ações através do esforço adequado para manter o espaço interno dilatado para a respiração e a voz terem poder de manifestação interna. Para alcançar isto pode-se usar princípios filosóficos e mecânicos presentes em vários métodos de consciência corporal como os de Alexander, Laban, Pilates, Feldenkrias, Kun Nye, Klauss e Angel Vianna e outros.

À aplicação desses princípios deve-se acrescentar a idéia de ampliar possibilidades, explorar capacidades físicas e expressivas, que conduzam à expansão da respiração em conexão das habilidades musculares com as necessidades e desejos da expressão oral. Aqui podemos aplicar princípios presentes nos exercícios de gestos psicológicos e de irradiação de Michael Chekhov, no uso da energia nas ações físicas propostas por Eugênio Barba e Grotowski, dos jogos de construção de imagens de Augusto Boal e outros. A todos eles podem-se aplicar os princípios das forças de oposição. Elas, além de abrirem espaço interno, ajudam a construir a dinâmica dramática de conflito na estrutura física das ações, ou seja, expressividade. Então, exercita-se a conquista do eixo e base corporal em equilíbrio dinâmico mantendo espaço interno para a produção e reverberação da voz.

Quando começamos a falar mais precisamente sobre a técnica vocal do ator como sustentar um texto de sentenças longas, estar presente e potente até o final de cada palavra ou sentença, ser capaz de projetar, ser claro ao coordenar a fala com o movimento, nossa tendência é utilizar a palavra *controle*, especialmente na expressão *controle da respiração*.

A palavra *controle*, apesar de estar presente em muitos dos métodos de consciência corporal, traz em si o fantasma da *imposição de uma autoridade externa*. Por isso ela pode se tornar uma palavra inadequada para referir-se ao processo respiratório.

Quando se pretende, através da expressão, alcançar a poesia e encontrar o prazer de jogar poeticamente com os elementos da fala (notas longas e curtas, volume, vogais e consoantes, sílabas tônicas) então o controle será como um jogo no qual o ator se exercita e adquire mais e mais experiência, alcança mais intimidade, sabedoria, conhecimento no jogo que está jogando.

Muitas vezes é mais fácil abrir espaço para respirar através da conexão do corpo em equilíbrio com a gravidade, associada à percepção consciente dos estímulos que são captados do ambiente pelos sentidos, do que através de exercícios respiratórios propriamente ditos. Esta é uma das chaves do método de Alexander.

Ele propõe que se mantenham todos os sentidos ligados e ativados o tempo inteiro. Por exemplo, a visão e a audição periféricas. Esse ligar os sentidos significa conectar corpo e mente: o foco do olhar passa a ter presença ampla, ou seja, se é capaz de *olhar* e *ver* o objeto em foco e, ao mesmo tempo, *enxergar* os outros objetos a sua volta. Essa consciência, por si só, amplia a capacidade respiratória. Para que haja esse tipo de percepção é necessária uma intenção voluntária, um querer e um comando mental em acordo com a permissão do corpo. Em outras palavras, para Alexander, a postura está ligada concretamente à intencionalidade de presença no mundo. Isto em mim encontra eco de princípios em Artaud no artigo *O teatro e a peste*:

[...] o cérebro e os pulmões, são os que dependem diretamente da consciência e da vontade. É possível impedir-se de respirar ou pensar, é possível precipitar a respiração, ritmá-la à vontade, torná-la voluntariamente consciente ou inconsciente, introduzir um tipo de equilíbrio entre os dois tipos de respiração: o automático, que está sob as ordens diretas do sistema simpático, e o outro, que obedece aos reflexos do cérebro que se transformaram em reflexos conscientes. [...] É igualmente possível precipitar, retardar e ritmar o pensamento. (ARTAUD, 2006, p. 16)

Também é Artaud que proclama a sentença de que todo ator deveria ser um atleta afetivo. As emoções e os sentimentos sempre são áreas difíceis de serem abordadas, especialmente nos processos vocais. Elas têm um papel importante na instalação do *sentimento de verdade* da cena, na *verdade vocal* da personagem, e é tênue a linha-limite para fazê-las entrar e sair do *faz de conta*.

Lembro novamente a diferença entre emoção e sentimento. Uma é volátil e passageira e o outro é *cultivado, duradouro*. A princípio, a emoção é mais geradora de ações que o sentimento (aquela idéia de emoção como *usina atômica*), no entanto é o sentimento que determina a qualidade com que a energia é expressa. Por exemplo, será o sentimento que a personagem tem pelo *seu marido*, que a liga mais profundamente a ele, que acabará por determinar os matizes de sua raiva, ou seu medo, ou sua alegria.

Por outro lado, quando constatamos que o ator também pode ser vítima das suas próprias emoções durante a atuação, estamos sinalizando a existência de uma armadilha em potencial: se o ator fica emocionado em cena, ele é capaz de *sujar* a personagem, isto é, ele será movido por esta *usina atômica*, que precisa ser muito bem canalizada ou destruirá o que foi construído. Lembra? A emoção é *volátil*. Por isto proponho ao ator a *co-moção*, deixando para a personagem a *e-moção*. O sentimento é um dos componentes capaz de equilibrar e

dinamizar a relação entre ator e personagem, desde que se saiba distinguir entre o sentimento que norteia a personagem e o sentimento que norteia o ator.

Clarice, com sua precisão poética disse: “pensar é um ato, sentir é um fato”. Isso é esclarecedor porque, quando na ativação de estados emocionais, ao se dizer, como num comando mental voluntário, “sinta medo”, aparecem com frequência estereótipos. No entanto, quando se instala a situação do perigo, o medo *aparece* com mais facilidade. Se esta situação tiver ressonância no imaginário ou na memória do ator, o *medo* terá melhor qualidade expressiva, pois afetará com mais precisão a sua musculatura, e passará a ser fato.

A ação física é um veículo potente e produtivo para entrada, instalação, circulação e expressão das emoções e sentimentos neste entrelaçamento técnico em consonância com o corpo mental. Basta convocar a participação do imaginário, abrir-lhe a porta, deixar-se levar por uma imagem, permitir-se ser afetado por ela, que sensações, sentimentos e emoções vêm à tona.

A vantagem de pensarmos que temos um corpo físico, um corpo emocional e um corpo mental é percebermos que podemos observá-los isoladamente, que são realidades paralelas que se interpenetram afetando-se umas às outras. Então é preciso, a cada momento, levar a consciência a um determinado *corpo* e observá-lo enquanto age e interage com os demais, como também identificar-lhes as estruturas de sentimento, emoção, pensamento e sensação física. Aos poucos as imagens terão textura, as palavras cor, as ações física e vocal terão, em si, as intenções impressas.

Vou tentar esclarecer isso através de intervenções no texto abaixo, de Allan Poe (apud BACHELARD, 1991, p. 167)

Quando quero [ação voluntária do ator] saber até que ponto alguém [a personagem] é circunspecto ou estúpido, até que ponto é bom ou mau, ou quais são atualmente seus pensamentos [características da personagem a serem pesquisadas], componho meu rosto de acordo com o seu [ação física ou uma composição de imagem física a ser experimentada no corpo do ator], tão exatamente quanto possível [existem muitas possibilidades de imagens para instalar certo aspecto de *personalidade* o que convoca a participação da imaginação consciente do ator associada a um *rigor técnico* de composição e percepção consciente], e então espero [eis a chave: pausa, respiração, penetração da consciência, silêncio, permissão, *con-sentimento*] para saber que pensamentos ou que sentimentos [*realidades paralelas* que podem ser observados separadamente ou paralelamente pela consciência sem a interferência de julgamentos] nascerão em meu espírito ou em meu coração [corpo mental e corpo emocional], como para se assemelhar e corresponder à minha fisionomia [corpo físico onde estão enraizados, interpenetrados, ou em correspondência, ou em ressonância com os outros corpos].



A este texto só nos falta acrescentar: *e então liberar voz e fala para conhecer-lhe os textos, ou liberar textos para conhecer-lhe a voz e a fala em suas qualidades, ou impregnar a voz e fala com as emoções e sentimentos para conhecer-lhe as intenções.*

É necessária uma profunda permissão do ator para que haja a instalação, ou a incorporação, em *todos os corpos*, em acordo com a sua consciência, seu querer, sua vontade. Só assim será possível alcançar o estado de manifestação consciente. Então, a voz, na fala da personagem, poderá se materializar, *manifestar-se*.

Agora chega-se à questão do exercício da *fluência vocal*, sonora, musical e da *fluência verbal*, de uma voz enraizada no corpo, guiada pelo *instinto de beleza*. Através dela desenvolve-se o gosto, a paixão, o prazer pelas palavras faladas, seus significados e o que elas revelam das sensações, sentimentos, impressões, memórias, imaginação, pensamentos. O verbo utilizado é *fluir*. Isto pode se dar inserindo aos jogos a livre associação de palavras, construções verbais criando poesia individual e grupal. Assim pode-se entrar no universo de vocabulário verbal e onomatopéico, além das características das personagens na linguagem oral.

Ao exercitar a fluência verbal, percebe-se a diferença entre som e palavras no que se refere às regiões mobilizadas do cérebro e à interferência da censura interna, pessoal. As construções verbais normalmente carregam um fator de inibição maior. É possível adquirir consciência do que se permite vir à tona, capaz de revelar o *si mesmo* com palavras. Trabalhando a fluência verbal nós incorporamos esta parte do cérebro a todos os outros mecanismos expressivos do teatro. Pode-se, ao sentir o salto existente na conexão cerebral entre produção de som e de palavras e de frases, perceber como o organismo se reorganiza. E aos poucos ir diminuindo esta lacuna, ou tornando o salto menor.

É a hora do Jogo de articulação no *esqueleto do pensamento*: a *articulação do pensamento* promovendo a *articulação na fala* refletida na dicção, concretizando a *articulação das idéias* em sua expressão.

Pode-se criar estruturas utilizando os tempos verbais: presente, passado e futuro. Eles criam a possibilidade de investigação de personagens em relação a sua ancestralidade, sua história de vida, história emocional, e suas projeções de futuro, suas metas e objetivos, seus super-objetivos, e sua situação presente. No plano da percepção individual do ator isto ajuda a tocar na sua própria *mente ocidental* que comumente funciona, em tempos verbais, numa constante transição entre passado e futuro com grande dificuldade para ater-se ao presente. Talvez por isso também a dificuldade do ator em alcançar o estado de presença.

Numa forma diferenciada de estabelecer vínculos com o emocional, pode-se inserir jogos para atuar na primeira pessoa do singular, onde o sujeito/personagem está emocionalmente envolvido, ou na terceira pessoa do singular, que permite o distanciamento da emoção por parte do ator. O distanciamento provocado pelo uso da terceira pessoa, interfere favoravelmente promovendo o contato com a *e-moção* e a *co-moção*.

Um aspecto dessa abordagem é estabelecer referências com situações de experiências reais. Isto ajuda a percepção de como as coisas acontecem no plano da realidade de uma pessoa, do funcionamento pessoal, e de um personagem. Usar como exercício o ato de contar sonhos para revelar o universo imagístico das palavras, ou ainda jogos da memória para revelar o papel da memória na expressividade dos sentimentos. Isto implica em trabalhar de forma diferente da que se utiliza na imaginação criativa.

O entrelaçamento técnico propõe uma objetividade no trato da percepção. O que isso quer dizer? É necessário direcionar a percepção pontuando focos de atenção. Este foco significa onde lançar a luz da consciência. Às vezes, num mesmo exercício, pode-se lançar luz com maior incidência sobre um aspecto ou em outro, e isto vai alterar totalmente a qualidade, o objetivo e, portanto, o efeito provocado. Ajo desta maneira, sem excluir os outros aspectos do exercício do campo da percepção, apenas colocando mais luz, pois isso permite manter a percepção integrada e com seu potencial totalizante.

Portanto, cabe exercitar a habilidade de fazer escolhas de foco de atenção, assim como o momento de utilizá-las para que haja coordenação, cooperação e estímulo de áreas umas sobre as outras, umas com as outras, umas para as outras. Então o corpo físico pode alinhar-se ao corpo emocional, que pode estimular a expressividade de um som e ligá-lo ao corpo mental, revelando uma estrutura de pensamento amparada por um componente do imaginário, e por aí vai. Um abrindo passagem para o outro, gerando intimidade e cumplicidade na integração das partes com o todo.

Vê-se claramente, neste estágio, o papel da consciência e da sua ativação através dos pontos energéticos, áreas de circulação de energia vinculadas às expressões das imagens ou ações físicas. É como uma mandala ou um caleidoscópio: quando uma das peças é movida toda a constelação de formas se altera.

O uso da metáfora, que já é em si uma produção poética, pode desempenhar o papel de estimuladora de jogos. Ela é uma excelente ponte entre os hemisférios direito e esquerdo do cérebro, ou seja, liga a parte icônica à parte da linguagem verbal.

Outro instrumento ativador podem ser os arquétipos, como ativadores diferenciados da percepção, na pré-disposição para a recepção dos estímulos. Sugiro, numa estrutura mais

geral, o uso dos arquétipos que têm correlação com o espírito do trabalho do ator. Normalmente lanço mão do:

**Guerreiro** – espírito de luta em prontidão constante; qualidade da perseverança e da determinação.

**Sacerdote** – capacidade de entrar em estados alterados da consciência; imprime às suas ações um caráter ritualístico.

**Clown** – o ingênuo, o que gosta de brincar, o que se diverte, ancorado no espírito da criança para a qual tudo é surpresa; que tem memória curta e a tudo perdoa rápido.

**Contador de histórias** – velho sábio, tranqüilo, que já experimentou de tudo na vida; perspicaz, sabe esperar; conhece os caminhos de uma narrativa viva.

**Amante** – o apaixonado, o protegido pelos deuses, o favorecido pelo acaso; aquele que está repleto da bombástica energia capaz de gerar transformações em estruturas cristalizadas.

De um modo geral esse trabalho desenvolve a capacidade de intuição. Quando nesses exercícios a razão atua como eixo condutor, eles tendem a falhar. A razão, em excesso, é limitante da percepção porque, a esta, a razão impõe sua lógica e a engrenagem humana tem uma lógica muito mais complexa e surpreendente do que a razão pode dar conta. Precisamos da consciência e da intuição no momento do jogo, do exercício.

Por isso cabe desenvolver a habilidade de seguir a *voz interior*.

A voz interior é o impulso que vem da essência interna do indivíduo ligada aos seus desejos e necessidades. Não se sabe *por quê*, mas sabe-se que aquilo é sincero. Atuar ouvindo a voz interior significa estar conectado com os impulsos durante todo o tempo. Seguir a voz interior é responder, é desenvolver uma maneira de preencher as lacunas existentes entre mente e corpo no momento da resposta. Não se pára para pensar como reagir: simplesmente reage-se em conexão com seus impulsos, inteiramente envolvido no que está acontecendo, no momento presente.

Quando se está conectado com a voz interior, o princípio do silêncio age sobre o indivíduo. Adquire-se o senso de estar ativo na pausa. Exercita-se e aprende-se como esperar ativamente por uma resposta que virá através do indivíduo. Desenvolve-se o prazer da aventura de mergulhar no vazio da pausa. Isso permite abandonar a necessidade de *fazer coisas* com a função de reagir à atmosfera ou ao ambiente, pretendendo ser criativo. Neste momento o que se busca é ser sincero, mais que criativo. Tentamos encontrar mais o nosso próprio prazer do que dar prazer a uma audiência. E assim pode-se ver uma ação dando nascimento a outra ação, um som dando nascimento a um outro som, como resposta a impulsos orgânicos.

Neste sentido a palavra continuidade é bastante importante. É como respirar no ponto de transição. Trabalhar com a idéia de continuidade nos faz vivos nos momentos de transição, e normalmente os momentos de transição são os momentos mais interessantes no teatro.

A voz interior ajuda a responder instintivamente, isto significa que se começa a desenvolver a capacidade de tornar-se consciente das suas reações instintivas. Ela nos guia através do *jeito* que somos, sentimos, pensamos, respondemos aos estímulos. Quando se trabalha como um personagem precisa-se alcançar o jeito de ser, sentir e pensar que se está incorporando, por isso começa-se a ouvir a voz interna nesta nova incorporação. Quando atingimos este estágio do exercício, o objetivo passa a ser fazer com que o ator seja capaz de sentir, escutar, através da sua voz interior de ator, a voz interior da personagem.

Desenvolver este bom ouvido para escutar, bom nariz para cheirar, bons olhos para enxergar, boa pele para tocar, boa língua para saborear a voz interior, promove a confiança em si mesmo, em seus impulsos, em sua intuição. Por isso, conscientemente, o subconsciente e o inconsciente começam a tomar parte no processo. Age-se instintivamente, mas conectado com a consciência.

A voz interna funciona mais como uma intenção por trás dos jogos, dando suporte ao que se está fazendo. No entanto, muitas vezes é necessário colocá-la como a meta do exercício. Na realidade, a voz interior está relacionada à qualidade com que se *responde*.

Existe um mistério rondando a voz interior por ela ser um processo individual e íntimo: algumas vezes ela nos conduz a territórios distantes do nosso catálogo de razões lógicas. Leva-nos a territórios onde simplesmente *sabe-se*, sem razão, sem lógica. A voz interna nos diz apenas: “é isso”. A voz interior é fruto da sabedoria interna. Por isso ela permite que a nossa inteligência *fale* como um todo. Refiro-me à inteligência que vive em cada célula do corpo, em cada nível de consciência, e em cada camada do corpo energético.

Por ela ser totalmente pessoal, tem seu próprio mistério e sua própria lógica. Isto a torna geradora de surpresas. Como todo mundo sabe, surpresa é uma chave mágica para o teatro.

Depois de tudo isso feito é preciso então trazer a razão para o foco principal, e elaborar ou processar a experiência com o exercício. E isso também é um exercício. Mesmo assim, costumo dizer que este raciocínio precisa envolver o coração que *tem razões que a própria razão desconhece*.

## **2.2 - A dinâmica individual e coletiva no exercício do ator deve ser estimulada, desenvolvida e considerada no plano pedagógico e no plano do exercício do ator, principalmente entendendo a voz como uma extensão da individualidade.**

É através da relação dinâmica entre os indivíduos que valores e crenças vão se afirmar. Para isso é preciso reforçar a individualidade, fazê-la aflorar, afim de que o ator afirme a sua voz no processo criativo.

Ouvi uma vez, numa entrevista da Fernanda Montenegro, ela comentando como o trabalho do ator é extremamente solitário e extremamente coletivo. Talvez o mais sozinho do mundo. Talvez o mais coletivo do mundo. Enrique Pardo dizia: “seja egoísta para que se possa criar uma qualidade boa de solidariedade”<sup>20</sup>. A solidariedade não pode nascer oprimindo a individualidade. É mais ou menos por aí.

Estimular o desenvolvimento da individualidade e da sua participação na construção do coletivo. Isso pedagogicamente implica na criação de propostas de exercícios onde este aspecto seja explorado; no caso, as estruturas de interação e de suporte em processos criativos de solo, de contracena e de coro.

As ondas sonoras penetram os corpos de maneira vibracional, e isso vale para quem fala e para quem escuta. Trata-se de um campo vibracional que sofre inúmeras interferências.

Por um lado, a voz está também relacionada diretamente ao poder e à capacidade de escuta. Isso se deve ao fato de haver endereço em nosso texto, de respondermos ao que nos é solicitado, de sermos afetados e afetarmos, com nosso timbre, a atmosfera do ambiente. Por outro, o trabalho do ator requer o aprimoramento da individualidade e da coletividade e elas podem cooperar imensamente uma com a outra. Aliás, se isso não ocorre, toda a engrenagem desanda.

---

<sup>20</sup> Comunicação oral no Workshop ministrado por Kristin Linklater e Enrique Pardo *Betrayal and Trust* - 5º Giving Voice: An Archaeology of the Voice – International Festival of the Voice Aberystwyth – United Kingdom – 1997.

Daí a importância de criarmos estruturas que equilibrem estes pólos, que estimulem sua expressividade. É muito comum que se fique no isolamento, no trabalho vocal técnico. O *outro* é peça fundamental. A possibilidade de escuta e de abertura de outras formas de linguagem leva ao desenvolvimento da percepção do outro a partir da empatia. Isso implica em captar o que o seu colega ator investiga, em sugerir, ir junto e descobrir coisas que, se estivesse sozinho, não seria capaz de alcançar. Através do outro pode-se enxergar com mais propriedade a si mesmo.

O grande espelho é o outro. Ele é mais capaz de deflagrar situações em que eu precise me ver e me perceber. Há então que se instalar esta atmosfera de cumplicidade, de independência e de dependência. De responsabilidade consigo próprio e com o outro com o todo. Estas são coisas muito simples, mas difíceis de serem conquistadas.

O ator pode aprender através da experiência do outro sob várias perspectivas. Vou enfatizar aqui apenas duas delas: a da interação e a da estrutura de suporte. A interação é quando se está atuando no mesmo nível de responsabilidade que o outro, na seqüência de ação-reação-ação. Trabalha-se na direção da cena. A meta do exercício é a personagem e a cena. Nas estruturas de suporte, um trabalha no sentido de ajudar o outro, de explorar e preencher a necessidade do outro, de ir em busca de provocar reações no outro, de ser estímulo para a ação do outro. Isto pode ser feito tanto na direção da construção da personagem ou da cena, como na busca do auto-conhecimento e da superação de limites.

Embora seja um trabalho de suporte, aquele que está *dando suporte* exercita a voz interior, trabalhando ativamente a percepção ao escolher o que fazer para alcançar determinada resposta do outro, buscando meios de resolver ou ultrapassar limites que lhe são apresentados pelo outro. Como é mais fácil achar soluções para o problema alheio, muitas vezes é através do outro que se encontrará a solução para as suas próprias questões.

Há na proposta metodológica a idéia de criar uma atmosfera de trabalho em que cada um se expresse de fato, com sinceridade. Isso, num primeiro momento, é meio assustador porque o estabelecimento de regras é inadequado aqui. Há que se tornar um processo em que as regras de convivência terão de nascer pela expressão individual. A cada grupo elas serão diferentes. É um pouco como atuar no caos, segundo Nelson Preto sugere, até que se encontre a frequência coletiva, e depois ainda haverá espaço para novo caos porque se permite à vida pulsar e com ela as dinâmicas de transformação, de novas perspectivas, de assumir-se a feição das *metamorfoses ambulantes*.

É importante este espaço de metamorfose ambulante. Que adianta propor tocar em si próprio se ao tocar-se e ver-se revelado em algo, o ambiente impedir a apropriação desse novo

algo? Por isso creio que o processo é de desenvolvimento para todos. Mestre aprendiz, aprendiz mestre.

### **2.3 - O ambiente de liberdade de expressão quase permissiva, de aceitação destituída de julgamento é fundamental para acessarmos e desenvolvermos o trabalho de expressão vocal.**

Os simples exercícios de confiança, de ouvir e falar, determinam a qualidade dos resultados. Por isso proponho o ambiente de *quase total* permissividade. Digo *quase* por ainda ter algum receio de dizer *total* pura e simplesmente. Mas quando entro em campo vou preparada para a total permissividade. Como preciso responder pelo *todo*, didaticamente acrescento o *quase* por algum temor ainda, ou pelo fato de saber que serei eu, em algum momento, a dar limites.

No entanto estes limites serão criados coletivamente, à medida que se forem apresentando as situações e os conflitos. No sentido da expressão individual e da expressão artística, elas precisam ser realmente *totalmente* permissivas. Pode tudo. Aos poucos se percebe, pela própria experiência, que as ações têm conseqüências naturais. Sempre digo que um grupo se faz por si mesmo.

Difícilmente, quando dou cursos livres, crio o limite de faltas. Há uma seleção natural. Quando alguém começa a desaparecer das aulas será naturalmente posto para fora, ou por si mesmo ou pelo grupo.

O julgamento sempre foi um fator de inibição da fala em todos os sentidos que se investigue. Colocar o *outro* como referência para o que falo (como falo, se falo e assim por diante) é limitador e delimitador de campos expressivos. Então, para que possam aflorar as questões vocais e as questões expressivas relacionadas ao ator, torna-se fundamental instalar a atmosfera do *permitir-se* e do *permitir o outro*. Ouvir e falar com sinceridade. Tocar e ser tocado. Perceber e ser percebido. Ver e ser visto. Magoar e ser magoado. Amar e ser amado. Deixar que os conflitos afluam e se resolvam. Cada qual na sua medida. Os ingredientes para isso são: delicadeza, leveza, sinceridade, firmeza. A lei do Macio e Forte. Do Flexível e Resistente.

Aqui estaremos no território do abrir os corações, fisicamente e energeticamente através do chakra cardíaco. Este é o chakra da expressividade, da compreensão, aquele que tem movimento de entrada e saída e que está vinculado à relação com o outro. O chakra da raiz está relacionado à terra, portanto às coisas objetivas e materiais da sobrevivência; a

individualidade, com as qualidades pessoais e os aspectos espirituais da existência viva; e o coração atua, entre estes dois pólos, na dimensão do outro, da relação com o outro no meio.

É através da individualidade e do contato com o coração que se torna possível construir a atmosfera de confiança. Nesse ambiente, o outro se torna uma referência e um parceiro capaz de alimentar a autoridade interna de cada um. Isso é muito importante no trabalho de voz. Quem precisa saber de sua voz é o próprio indivíduo. Quem precisa tomar as decisões em relação a ela e à sua expressividade individual e artística é ele mesmo. A quem se quer agradar e satisfazer? Novamente é um caminho delicado em termos pedagógicos. Talvez o mais delicado de todos eles.

Todo o trabalho realizado com a voz é, em alguma medida, liberador. Só o fato de se trabalhar objetivamente com a respiração já conta disso. Então é muito fácil o aluno *cair em devoção* com o professor como se ele fosse um *libertador*. O professor apenas conhece alguns caminhos que facilitam, mas quem conduz é o próprio aluno, e precisa ser ele. E é necessário que ele assuma a responsabilidade sobre si mesmo. É fácil cair na tentação do poder que este estado de *ser libertador* oferece. Nada é aterrador, mas precisa-se ter consciência e lidar com isso tudo de maneira sincera.

Novamente, as regras precisam ser estabelecidas ao longo do caminho. Nem sei como faço isso. Creio apenas que, quando somos sinceros na nossa expressão, criamos este clima de sinceridade à nossa volta. Por isso digo sempre que minha bússola de trabalho é a minha sinceridade comigo mesma. Este é meu termômetro. Vou desenvolvendo minha percepção sobre mim mesma e deixando que me expresse cada vez com mais clareza de mim.

#### **2.4 - O texto precisa ser visto e trabalhado como porta de entrada e porta de saída para a expressividade.**

O texto adotado, escolhido ou criado, permite acessar o universo de cada um. Como se penetra numa palavra, numa frase, num pensamento vindo de um texto? É através do que ele traz em si que é capaz de tocar na pulsação cardíaca do ator. É o que o texto contém em si que é capaz de fazer o ator encontrar a si próprio. Então o texto abre a porta de acesso para aquilo que precisa ser desenvolvido. A partir do que se proponha como texto, pode-se determinar quais os caminhos que serão percorridos, tanto no sentido de linguagem, quanto de temática, de disponibilidade individual e coletiva. Através dele se escolhem quais os arquétipos que



serão trazidos à tona. O texto, por sua vida própria, se torna um universo com o qual, ao entrar, temos que nos relacionar.

Muitas vezes se toca no texto como algo que já se sabe, sem o calor do mistério de visita a uma casa desconhecida. É importante instalar esta atmosfera aventureira, saber que vamos entrar em algo desconhecido, torná-lo entrada, surpreender-se ao perceber onde o texto o toca, onde ele o sensibiliza, onde ele o incomoda, onde ele o questiona. Que palavra lhe fascina? Que textura lhe sugere? Sempre proponho que o primeiro passo seja de entrada *no ator*. O ator será o responsável por criar a personagem, por dar corpo a ela. Depois sugiro o passo de entrada no universo da obra em si: o que este autor está falando? Qual é a voz do autor no texto?

Olha-se para a casa agora não mais para ver-se nela, mas para ver o que de fato ela tem, quais informações contém. Só então, entro na personagem, também através desses dois passos: da personagem na fascinação e garimpagem pessoal de ator e, depois, na garimpagem da obra e da personagem em si, das informações que contém, do papel da personagem na arquitetura da obra.

Próximo passo: o olhar lançado para o texto agora é o da expressão e comunicação. Ele deve ser o meio de revelar o que foi descoberto, de partilhar o interior da casa com outros vizinhos, com outros apaixonados por *casas*. Então, serão aquelas palavras, aquelas frases e aqueles pensamentos, sentimentos e idéias que vão contar sobre a experiência da visita à *casa*. Não é só revelar a *casa em si*, mas a *experiência da visita a casa*. Passo seguinte: este mesmo texto é, agora, veículo por onde fala o próprio ator. Para colocar a própria poesia do ator em ação na circulação da personagem e da obra. Só assim para mim faz sentido o teatro.

Por isso digo *a porta de saída*. A porta de veicular, de expressar com vistas a comunicar. Podem me perguntar: “mas um ator deve simplesmente realizar o papel, a personagem, com o mínimo de interferência possível?” Digo que muitas vezes é sendo fiel ao papel e ao autor que se chegará à melhor revelação de si mesmo. Esta *visita* não significa modificar ou impor idéias alheias ao texto. Trata-se de uma parceria sincera, sem curvas dramáticas ou sobressaltos de guerra de poder. Quando se entra com sinceridade a colheita é sincera. É eficaz. É fato.

Para mim não faz sentido uma obra teatral que não revele a *experiência de uma visita à casa*. Afinal esta é a assinatura de uma obra. Por isso existem tantos *Hamlets*. Zé Celso que o diga! Eu que o diga! Vi inúmeros em Londres e dois aqui no Brasil. Cada um trazia um aspecto da personalidade de Hamlet, da compreensão geral da obra.

O texto é porta de entrada e de saída. Aquela palavra que permitiu ao ator acessar um universo todo seu será depois a mesma palavra que lhe permitirá comunicar este universo ao outro que ele convida à sua cerimônia teatral.

Quando se pega um texto e já se quer logo saber como fazê-lo, estamos perto de *matá-lo*. Aqui é que corremos o risco de impormos *coisas* a um texto ao invés de o fazermos nascer de dentro de nós. Este é um processo ativo. O trabalho de apropriação do texto pelo ator precisa ser feito de maneira integrada envolvendo o corpo inteiro. Pensar e sentir com as células em ação. Engajar o corpo em suas dimensões físicas, emocionais, mentais e espirituais.

Jogos ativos de apropriação de texto, com estruturas de suporte integrando o trabalho físico ao psicológico, às aberturas da intuição e do inconsciente, à lógica desconhecida de cada um: o autor, o ator, a personagem e a obra. Quando digo obra me refiro à montagem teatral com todos os elementos envolvidos nela, inclusive o texto. O que se vê pelo olhar do outro personagem? Quais as ações físicas do texto? O que é capaz de mobilizar a paixão pelas palavras escolhidas pelo autor?

Contar a história com sua própria voz e vocabulário e ir percebendo as escolhas feitas pelo autor é um exercício delicioso. O que elas revelam!!! Isso dá um *feeling* especial: é a paixão e a escolha de vocabulário caracterizando a personagem, é perceber qual aspecto é mais tocante para o ator e qual aquele que parece revelar mais a personagem. Ir construindo pontes de maneira integrada, sensível, sensorial.

## **2.5 - Mesmo o auto-conhecimento do aluno/ator, em relação ao seu potencial e aos seus bloqueios em relação à voz, deve ser trabalhado no contexto teatral do jogo lúdico e da pesquisa de interpretação.**

No trabalho vocal o auto-conhecimento é condição básica. É comum cairmos no trabalho terapêutico em relação à fala, ao exercício e à exploração vocal. Na verdade isso é uma realidade. É impossível trabalhar a voz sem tocarmos no indivíduo. Por isso o trabalho tem dimensões tão delicadas. Muitos se perguntam pelos problemas vocais que um *mau* professor de voz pode gerar nos seus alunos. Na verdade me doem mais os problemas psicológicos e de ordem emocional e de personalidade que podem ser gerados.

A voz está ligada à identidade do indivíduo. Qualquer ativação aí será perturbadora. Às vezes os alunos trabalham e, quando chegam ao final da aula em que estão com a voz dilatada e mais ampla, sentem-se estranhos e desconfortáveis como *se não fossem eles*. Isso é

real. Quando se dilata a potencialidade da voz se dilata a potencialidade do ser. Quando se tocam nos limites da voz se tocam nos limites do ser.

Aluno e professor precisam estar conscientes disso e ir para suas investigações preparados para lidar com isso. Se formos simplesmente ao encalço do indivíduo perdemos a perspectiva poética e da expressividade poética e entramos em outras questões que não nos pertencem. Por outro lado, creio que a arte e a poética ainda são os melhores portais para acessar as questões mais individuais. Ou seja, nosso trabalho se encontra justamente nesta linha. Podemos chamá-la de linha divisória, ou linha de integração onde as forças se encontram. Escolho percebê-las como linha de integração e lançar luz sobre a força poética.

O que isto significa? Significa que, se nos instalarmos na investigação das potencialidades vocais, no território do teatro e do jogo, o acesso será mais fácil e estará direcionado para a liberação e produção estética.

Desta forma, saímos do território do julgamento e entramos concretamente no território do desenvolvimento. Os aspectos são os mais variados. A ludicidade ajuda em muitos sentidos, como já vem sendo falado antes. A criação da atmosfera de relaxamento, de integração, de estado de presença e de prazer é fundamental para o trabalho da voz, principalmente ligada aos bloqueios.

O importante, depois do ato de jogar, é tornar consciente as entradas e as saídas do estado de espírito de jogo, das coisas conquistadas durante o jogo. Normalmente a gente se assusta quando vai além da própria capacidade e se surpreende com a gente mesmo.

É importante que isso seja estimulado. No contexto da criação de personagens nos deparamos com limites muitas vezes conceituais, de dados de personalidade, de situações propostas. O processo de apropriação de um texto passa muito pelas visões de mundo que temos, pelas experiências de mundo que temos. E por aquelas que queremos explicitar e por aquelas que queremos ocultar. Por aquelas que temos consciência e por aquelas que são inconscientes em nós.

A esfera do campo da energia sutil, que implica em tocar em sentimentos e depois ser veiculador de sentimentos é importante aqui também. Creio que a possibilidade para atuarmos neste contexto é a meta poética. Para quê uma pessoa deve ficar exercitando estados emocionais, dolorosos ou não, se isto não tiver um fim poético?

No caso do ator, precisa ser poético porque se busca a repetição destes estados. Este aspecto do auto conhecer-se que permite repetir coisas e engatar-se em estados emocionais segundo seu desejo, dentro das linhas traçadas de uma criação cênica, é exercício que precisa ser feito dentro das perspectivas teatrais.

O que quero frisar aqui é que, com o surgimento da psicanálise e da psicologia e das inúmeras terapias, é impossível dissociar este momento do trabalho do ator das referências que são feitas a estas outras áreas do conhecimento humano.

Isto hoje é, inclusive, extremamente limitador. Virou uma maneira de leitura do mundo e dos indivíduos muitas vezes estratificada e o ator, em suas horas de ensaio e de estudo, está a se perguntar o quanto ele está sendo *analisado* ou *trabalhado* na direção da construção de personagem. O quanto de julgamento vincula-se às suas características pessoais ou às da personagem. Este terreno precisa sempre ser clareado. A atmosfera de trabalho deve proporcionar o ambiente para a confiança e a segurança de todos os envolvidos, isto é algo implícito, mas nem sempre tão fácil de ser alcançado. Também este é um caminho pessoal e sem regras. Cada grupo e cada indivíduo demandam coisas diferentes e neste aspecto, e em situações específicas, o mesmo indivíduo pode demandar algo diferente do normalmente esperado dele. É um campo de atuação de *extrema sensibilidade* humana. Por isso também gosto de associar os métodos dos mestres e discípulos budistas onde se propõem desafios, oportunidades, charadas, *koans*.

Gosto de envolver o indivíduo com pequenas perguntas que precisam de respostas e colocar para ele a responsabilidade de responder. Deixar com ele a responsabilidade do seu desenvolvimento. Seguir *no passo* e *no ritmo* dele. Jogar como numa dança. E ele é quem conduz a mim mais do que eu a ele. Eu direciono inicialmente, mas depois, é ele quem conduz a direção. Eu dirijo, mas é ele quem indica o caminho, ou melhor, é nele que encontro a direção do caminho.

## **2.6 - Deve fazer parte da formação vocal do ator o processo de criação, a elaboração cênica, o contato com o público e o exercício da repetição diária do espetáculo para o público, uma vez que diferentes necessidades, dificuldades e facilidades aparecem nessas etapas.**

Especialmente na fase de apresentações o ator tem a possibilidade de *ir mais fundo* na obra, de aperfeiçoar a personagem e a cena, de deflagrar *insights* que durante o processo criativo ainda ficaram por ser revelados. Afinal, é no contato com o público que se completa a obra teatral e, portanto, o entendimento do exercício profissional do ator.

Seria suficiente ficar exercitando a voz e a fala em suas dimensões técnicas de sua extensão, articulação, projeção, colocação, caixas de ressonância, volume, ritmo, entre outras, sem, ao mesmo tempo, buscar as suas potencialidades expressivas e a pesquisa da

linguagem que ela encerra? É possível imaginar o ator que deixa de trabalhar a voz na perspectiva de que ela vai dar vida a uma personagem, a um texto, a uma idéia, a uma composição cênica?

A voz e a fala no teatro fazem parte de um complexo jogo. A construção de uma personagem é um processo que requer o domínio de linguagem. Então é necessário que o ator se reconheça e conheça os seus processos de fluência vocal e de construção de personagem no processo de criação. Em outras palavras, como sua voz atua num processo criativo?

O auto-conhecimento do ator é feito desses dados que colhe na observação de seu funcionamento nas etapas de escolha, criação e apresentação de uma obra teatral. Cada uma delas vai ter uma interferência na sua voz, na sua predisposição diante da cena e da personagem, na relação que se estabelece com os outros atores. Tudo isso vai interferir e refletir em seu funcionamento. Na voz isso é percebido de maneira sutil, mas de forma determinante.

É preciso treinar a flexibilidade criativa em termos de *produção de material poético* e elaboração individual e coletiva. É fácil querer apegar-se a uma forma logo e estratificar a personagem, quer seja na sua voz ou corpo ou, ainda, no reino das intenções. É necessário desenvolver as possibilidades ligadas à linguagem, à intencionalidade do texto e seus mistérios. Saber escolher, ou melhor, saber explorar para escolher.

A técnica serve à obra. Por isso é preciso exercitar o *fazer a obra* porque o ator é criador da obra, ou pelo menos o ator que me interessa formar. Ele é o motor vivo do teatro. Pode parecer simples, mas decidir que aspectos pontuar de um personagem, na voz, que palavras explorar, que ritmo dar a esta ou aquela expressão, quais as intenções e qual o melhor meio de expressá-las requer intimidade consigo mesmo, com o outro e com a linguagem. Como combinar o que você criou no seu imaginário e o que veio como resposta do outro ator que também está criando um personagem que vai interagir com o seu?

Muitas pesquisas vocais podem ser feitas e o aluno adquirir uma grande habilidade vocal, mas se ao mesmo tempo ele não estiver trabalhando a habilidade de fazer conexões, de elaborar poeticamente o seu material expressivo ou pesquisado, se não exercitar o uso de linguagem e de comunicação de suas idéias, se não buscar em si as idéias que mobilizam o seu fazer teatral, de que serve o exercício vocal? Teatro é mais que um show de habilidades técnicas.

É preciso aprender a escutar. Selecionar as informações recebidas de todos os lados: as suas próprias, as do diretor, as dos colegas em cena, as do público. Por isso trabalho muito com a avaliação onde o ator só escuta. Todos os membros do grupo comentam sua cena de

maneira direcionada na observação e ele permanece em silêncio, sendo *só ouvidos*. Nenhuma justificativa poderá ser dada diante dos comentários. Ele terá a missão de trazer para a próxima mostra as respostas que achar pertinentes em ação cênica. É preciso exercitar este ouvido que vai selecionando o que fica e o que sai do processo criativo.

Às vezes o ator consegue muito bem construir o seu personagem, mas não consegue absorver a totalidade da cena e do espetáculo. Às vezes fica no seu mundinho de personagem. Isso pode funcionar bem se o diretor for esperto e souber utilizar o ator. No entanto, é muito diferente quando se tem um ator que domina o espetáculo, que, inteligente e sensivelmente, percebe e interage com o todo, que conhece o universo das outras personagens porque afinal ele está na cena anterior, no momento seguinte, esculpindo a próxima etapa da história.

Quando falo disso em relação específica à voz é porque nem sempre se tem um ouvido bem treinado. Normalmente os alunos-atores sabem imaginar uma cena inteira, mas quase nunca conseguem *ouví-la* em sua imaginação.

Gosto de exercitar a *imaginação auditiva* e a *memória auditiva*. Incentivar a percepção dos sons a nossa volta. A percepção do universo, do mundo e das situações através do ouvido, para que a linguagem sonora faça parte do repertório do ator de maneira mais íntima, sem esforço, com cumplicidade.

Com todas as engrenagens prontas, é só no momento em que o público se instala que a coisa começa a acontecer de fato. As tensões durante os ensaios são diferentes. A presença do público tende a alterar os estados físico, emocional, mental e espiritual do ator. Isso pode atuar a seu favor ou contra. É preciso adquirir auto-conhecimento nesta esfera do processo também. Saber como se *funciona* e como se interage no ato vivo. O que se abre? O que se fecha? O que se altera? Atuar na direção da melhor conquista para a obra e para o desenvolvimento vocal. O público pode ser fator de inibição, de exibição, de cumplicidade, de estímulo à comunicação. Acredito que o treinamento do guerreiro e do amante ajuda muito neste momento.

Vozes se perdem com frequência quando a estréia se aproxima. É a presença do público que desperta o sentimento de verdade e instala o sentimento de comunicabilidade que guia o ator na cena em termos de sua energia sutil. Ter consciência de como ele está conduzindo a energia naquele dia específico é muito importante. Essa é a sutileza do exercício diário do ator. Agora não está mais numa sala de ensaio, fechado em sua quarta parede real. Está sentindo a temperatura do público, seus bocejos e suas risadas, sua dureza, frieza ou calor, sua generosidade ou inquietação. Isso interfere em sua atuação e assim é necessário que

seja. Qual seria o sentido do teatro sem este risco do *ao vivo*? Da interferência da platéia? Da possibilidade do erro humano?

Esse é o momento em que é preciso fazer circular a energia vital. Quando ela circula, o aprofundamento da obra e da personagem podem ocorrer. Mas o aprofundamento do trabalho do ator ocorre quando a energia não circula também. São os passos de um aprendizado que vão sendo dados quando *rasa* vem ou não vem. Quais foram os impedimentos? Quais foram as revelações? Quais as chaves que permitiram abrir a passagem para *rasa*? O dia a dia das apresentações gera um processo de enorme crescimento em todos os sentidos. É na realização diária do espetáculo que se processa o que vem do Tai Chi sobre a forma e sua repetição, que culmina na capacidade de transformar a forma.

Na presença do público se confirmam as crenças aplicadas ao jogo estético proposto. Muitas vezes o ator só vai entender determinadas coisas quando entra em cena. É o momento onde é possível confirmar suas próprias crenças e as que lhe foram sugeridas pelo diretor pelo simples fato de torná-las experiência vivida. Especialmente no processo de formação pedagógica do ator é, muitas vezes, o público que vai confirmar o que o professor ou os colegas diziam nas avaliações, mas que ele não conseguia perceber ou acreditar.

Por exemplo: muitas vezes peço para o ator trabalhar a articulação e ele não acredita que não está funcionando. Ele até faz *pró-forma*, mas no seu íntimo não acredita que não está funcionando. A namorada dele entende o que ele diz em cena, os colegas também já conhecem o texto *de cor e salteado*, mas nós sabemos que o público não tem intimidade nem com aquele texto nem com aquele ator. Então, quando ele entra em cena e sente que o público está fazendo esforço para entendê-lo, no dia seguinte ele chega com a articulação trabalhada sem precisar que se diga mais nada.

Vou mais longe quando digo que o espetáculo, a obra, precisa ficar em cartaz algum tempo. Diria que didaticamente o ideal seriam 20 apresentações. Do mesmo jeito que é difícil para o ator aprender, durante o processo criativo, a manter a qualidade de energia que conseguiu numa improvisação, na cena elaborada a repetição, durante as apresentações, com qualidade energética, é um exercício que precisa de depuração.

É no exercício da repetição com público que as *fichas caem*, que se exercitam as pontes de conexão de uma cena com a outra, com o espetáculo como um todo, com a vibração de cada etapa da obra. É nesta fase que se aprofunda a sua curva dramática e o desenvolvimento da personagem. As primeiras apresentações são como um susto. Estar-se-á apenas conhecendo de fato o que foi feito. O primeiro impacto sobre o que é de fato a obra criada. É quando o neném chega ao mundo: um desconhecido. O processo de repetição e de

apresentação com o público é que vai permitindo fazer isso ganhar consistência e existência própria.

Somente depois da terceira ou da quarta apresentação se instala o que chamo de *relaxamento para o usufruto da obra*. Só então essa outra etapa de aprendizagem e sedimentação da experiência tem início. É quando se dá o entendimento do exercício profissional do ator.

A capacidade de deflagrar *insights* é um dos aspectos mais significativos neste processo de aprendizagem. Com o natural aprofundamento que a repetição permite, vão sendo esclarecidas fases do processo de preparação. Passos que estavam sendo dados no escuro vão sendo clareados. Coisas que foram conseguidas inconscientemente vão chegando à consciência. Aspectos difíceis vão se tornando mais fáceis e abrindo as portas para novas percepções.

Esse é um processo muito individual. É o momento em que cada um está um pouco mais por si mesmo, em seus diálogos internos. A obra ganhou vida própria! Inclusive a percepção individual do papel da coletividade. É possível acompanhar a temperatura coletiva do espetáculo! É enriquecedor e esclarecedor ver o processo do outro durante a temporada. Quando o processo coletivo de construção for bem trabalhado na partilha com o outro, é possível aprender com o outro na cena, e acompanhar com cumplicidade o desenvolvimento mútuo. No teatro o individual e o coletivo sempre andam juntos. Ou o espírito de grupo cresce junto com a obra ou a obra tende a definir.

No processo de apresentações fica mais claro para o ator o que ele precisa fazer tecnicamente a cada dia para sustentar o espetáculo. Tanto no aspecto do *dia a dia a mesma coisa*, quanto no aspecto de fazer um auto-diagnóstico para ver *o que é necessário para aquele dia específico*.

É muito importante este exercício do auto-diagnóstico: saber se está em baixa de energia ou em alta, e sintonizar o *canal*. Identificar do que a musculatura está precisando, como andam os humores e os ritmos internos emocionais e de pensamento. Perceber sua atmosfera diária vai ajudar a engatar a personagem no momento certo. Para a voz isto é importante: a consciência da fluência da cena e dos impedimentos. A acústica do teatro. A dosagem. A sintonia com o estado de prazer e jogo.

Importantíssimo: o exercício de entrar e sair da personagem. Isto é fundamental para a saúde do ator e principalmente para a saúde da voz. Como o ator se torna veículo por determinado tempo, sua vibração estará na frequência da personagem. Saber limpar esta frequência depois que o espetáculo termina é imprescindível. Isto significa voltar ao eixo do



ator. Por isso trabalhar o instalar do eixo da personagem e depois o instalar do eixo do ator. O período de apresentações permite este exercício. É um trabalho energético no campo da energia sutil e de fundamental importância.

Todo processo encerra, em si, mistérios. Algo que fica por ser revelado. E a cada passo que revelamos um mistério, outro se aproxima. A tendência é a de sermos sempre surpreendidos quando atuamos de maneira aberta à percepção dos mistérios, quando permitimos a passagem do inconsciente para o consciente. Essas revelações alcançam campos muito diversos das dimensões do ser. Podem ser de natureza pessoal, do campo individual, mental, emocional e físico, como podem ser de ordem social, da percepção do mundo, da vida, das relações. A presença e a razão de ser do aprendizado do *jogo do faz de conta* experimentando a vida.

Todas essas experiências vão tocar na crença individual, na dinâmica do aprendizado, nos impulsos que nos guiam com tanta determinação inconsciente. Também é a temporada do espetáculo que permite desmistificar certos aspectos que rondam a assimilação das experiências.

## Princípio Terceiro

**Sob o ponto de vista pedagógico deve-se considerar que estão sendo formados artistas e que, como tais, os mesmos precisam desenvolver sua capacidade expressiva e artística com identidade própria, assumindo a responsabilidade de sua arte para consigo e com a sociedade.**

Sempre me pergunto como é formar um artista. O que é mesmo um artista? Para que são mesmo as escolas de arte? Volto a Artaud, quando fala que o ator detém o conhecimento de uma técnica que deve pertencer a poucos, fazendo-nos lembrar o poder que esta técnica encerra. Sempre se diz que se for formado um *mau* médico a sociedade vai sofrer muito, haverá risco de morte. E qual é o risco se formamos *maus* artistas? Há risco? O risco é menor mesmo? Tem certeza?

Hoje tenho dúvidas. Acho que uma parte da cura da nossa sociedade está na capacidade de gerar símbolos e de afetarmo-nos através da experiência poética. Já se discute com clareza o fato de criarmos a realidade. Novamente lembro de Clarice Lispector (1998)

dizendo que Macabéa “não sabia inventar a realidade”. Creio que é algo para ser colocado sem pudor. Isto está longe da ação de dizer o que um artista deve fazer, ou ensinar-lhe que tipo de teatro é o *teatro correto*. Este é um terreno muitíssimo delicado.

Novamente, escolho o caminho de promover o contato, acessar e estabelecer vínculos com a crença individual e coletiva. Incentivar a intimidade do indivíduo consigo mesmo neste território, para daí surgir sua expressividade. Proporcionar a oportunidade de acessar-se, desvendar-se, humanizar-se, socializar-se, comunicar-se, escolher, elaborar, responder por suas escolhas.

Gosto de incentivar a impressão digital sem vínculos com a obrigação de ser original e genial, mas de *ser aquilo que se é*. A originalidade que busco promover é aquela embalada na metáfora da *criança recém nascida*: é a primeira vez que vem ao mundo. Nada de original, são tantas as crianças que vêm diariamente ao mundo, mas tão original: é única até que a morte a retire daqui. Estética e ética.

Na voz isso vem por um cuidado com o indivíduo. Novamente a relação é pessoal e intransferível. A voz é a identidade.

Para que é preciso dilatar a voz em termos de criação? Para trabalhar na direção da crença de cada um, berço de sua expressividade.

Lembro que uma vez tive um aluno que, quando lhe fiz perguntas relacionadas a essas questões, tentou responder de maneira sofisticada e inventou respostas bonitas. No entanto eu olhava para ele e via que ele queria fazer sucesso e agradar através do riso fácil. Um dia conseguimos tocar nesse assunto sem preconceitos.

Quando ele assumiu que essa era mesmo a sua crença e conduziu-se para ela sem floreios de moralismo, no sentido de que *desejar isso era um crime*, as coisas decolaram. Qual o problema em querer fazer sucesso, agradar e fazer rir? Vá fundo se esse é o seu caminho. Sempre haverá a pergunta: até quando será este o seu caminho? Afinal, o tempo se abate sobre os seres. Como Jussara Miranda<sup>21</sup> disse certa feita: “Quem é este sujeito neste espaço de tempo? Que tempo é este que destrói no criador suas crenças? Que afeto poderá gerar nele a aplicação de outro valor?” Por isso, proponho o ambiente quase permissivo, onde estas

---

<sup>21</sup> Jussara Miranda é diretora e coreógrafa da Muovere Cia de Dança. No Ateliê de Coreógrafos Brasileiros participou dos anos I e V com a criação de *Três Motivos* e *Paredes Cegas* respectivamente (2002 e 2006). Possui habilitação a Dança Teatro, técnica de dança moderna alemã e análise do movimento contemporâneo Instituto Goethe Brasil/Alemanha – UFBA 1989. Principais projetos da Muovere ano 20: *Ser Diverso*, *Dança Calvino*, *Casa Bild*: pesquisa de linguagem autoral, *Dança e sentido*: do corpo do cego, *Dalí Daqui*: dança versos homo afetividade. Mestranda Profissional em Inclusão Social e Acessibilidade com a pesquisa: Políticas Públicas e Grupos de Dança Contemporânea.

transformações e aceitações de valores e crenças diferentes possam alimentar-se e encontrar caminhos de expressão, onde haja afetos. É no contato com a individualidade e com a crença que a assinatura pessoal e artística ganha força na criação. Identidade.

### **3.1 - É preciso acionar o querer do indivíduo no que se refere à vontade de se comunicar, e, principalmente, de se comunicar através da arte teatral, ou seja, construindo personagens e/ou cenas.**

Muitas vezes a pessoa está afirmando que quer se comunicar, mas de fato não quer. Está se escondendo. Está inseguro disto ou daquilo. Sempre pergunto: “você está querendo mesmo que *a gente te entenda*?” Quantos problemas relacionados à articulação têm a ver com este simples fato: o querer inibido, amedrontado, fugidio.

É preciso tocar neste ponto a cada trabalho cuja forma de linguagem do *querer comunicar-se* seja a linguagem cênica. Por que não escrever um romance, ou desenhar um quadro ou fazer um filme? Por que ir para a cena no palco ao vivo? Que escolha de veículo de comunicação é esta? Quais as vantagens que o seu *querer comunicar-se* encontra nessa linguagem?

Tudo isso é para ser respondido de maneira *vivencial*, nada racional ou intelectual. Este é o grande detalhe: não adianta ser formulada uma pergunta à qual formulamos uma resposta. Para a pergunta formulada é preciso encontrar uma resposta de atitude na ação e reação do fazer teatral, na vida da sala de aula e no palco diante do público. Por isso a resposta é fruto da experiência, da vivência, *vivencial*. É fruto de *insights*, são respostas que vão sendo construídas no caminho, são respostas que nascem de repente, sem pressa, mas que estão sendo lançadas na convivência, no processo criativo, nas falas e nas ações de um ensaio.

## **C - Criando a estrutura para que o aprendizado**

**possa se desenvolver**

**ou**

**Uma Trilogia Baiana**

O ator se transveste em mil personagens para poder ser mil vezes ele mesmo.

Chico Buarque, *Budapeste*.

Logo que comecei a fazer teatro no Curso Livre do Teatro Castro Alves ouvi numa conversa informal uma frase que ficou reverberando em mim sem que eu soubesse direito o que significava. Era esta: “teatro só se ensina a quem já sabe”. Como lá se vão muitos anos, posso estar trocando palavras, mas isto foi o que ficou em mim. Muito tempo depois, fazendo um filme no Rio de Janeiro, trabalhei com o ator Breno Moroni. Numa conversa em um dos intervalos de filmagem ele me perguntou: “como é que se *ensina a alguém a ser ator?*” Ele achava simplesmente impossível. A esta altura eu já dava aulas de teatro e prontamente respondi: “existem muitas técnicas, muitas coisas básicas que precisam ser ensinadas”. Ele me dizia: “eu também dou aulas, ensino técnicas de circo, desenvolvimento corporal, mas nada disso me parece ser *ensinar alguém a ser ator*, nem tão pouco acho correto e honesto com a arte ter a pretensão de transmitir o *como fazer teatro*”.

Fiquei com aquelas questões me remoendo. Mas minha convicção de que era fundamental o ensino do teatro não foi abalada. Perguntei-me como havia aprendido a ser atriz. E vi que o eixo do meu aprendizado foi o fazer teatral. Fiz alguns cursos. Tive aulas de corpo, voz, interpretação e literatura dramática. Participava de todos os workshops que aconteciam na cidade. Observava o meu desenvolvimento e o dos meus colegas e via que o que me fazia aprender era estar fazendo um espetáculo após o outro. Aplicava o tempo todo de alguma forma o que os cursos despertavam em mim, além de uma qualidade que só depois percebi que tinha: estabelecia conexões com muita facilidade.

Sempre fui muito ligada aos aspectos técnicos da linguagem teatral e buscava me manter em forma e atualizada através de aulas de canto, consciência corporal, workshops de técnica vocal e tudo o que estava ligado direta ou indiretamente ao uso dos elementos que compõem a linguagem cênica. O ápice desta fase foi o Curso de Especialização em Composição Coreográfica da Escola de dança da UFBA. Fui procurar a dança porque,

ministrando um curso livre de improvisação teatral observei Leda Muhama<sup>22</sup>, responsável pela preparação corporal, colocar no espaço uma cena que eu havia dirigido com os alunos. Fiquei simplesmente impressionada com a facilidade com que ela, em uma hora, redimensionou toda a cena só através do uso do espaço. Pensei: “preciso aprender a fazer isso”. Passei dois anos na Escola de Dança aprendendo a coreografar. Portanto há o que se ensinar e há o que se aprender. Mas como foi mesmo que aprendi? Através das aulas práticas de Betti Grebler<sup>23</sup> onde precisávamos construir células coreográficas, pequenas coreografias e, por fim, executar um projeto criativo de composição elaborado em outra disciplina do curso e apresentá-lo no teatro ACBEU como resultado final do curso.

A esta altura tinha acabado de entrar para a Escola de Teatro da UFBA como professora de voz e interpretação. Minha convicção de ensinar técnicas era inabalável. Trabalhava com rigor, disciplina, afinco. No entanto, esse trabalho aos poucos me mostrou que algo estava faltando. Que a tudo isso era necessário somar-se alguma coisa que eu não sabia o que era. Ensinava. Ensinava. Ensinava. Os alunos realizavam exercícios criativos em sala de aula, construíam cenas, personagens, etc. Via resultados, mas estava sempre insatisfeita. Então me vi amarrada a um paradoxo que julgava sem sentido: “não adianta ensinar, é preciso o aluno aprender”. Esta frase se repetia dentro de mim absurdamente, incansavelmente. Estava instalada em uma contradição. E o que significava mesmo aprender teatro, *aprender a ser ator*? Como num último suspiro e de um fôlego só o *meu vazio* proferiu uma resposta para o *vazio do mundo*: “no teatro é insuficiente adquirir conhecimento, ou mesmo adquirir uma técnica, é necessário adquirir a *sabedoria* desenvolvida pela experiência da aplicação das técnicas ao objeto artístico ligado diretamente à necessidade individual de expressão e comunicação”. Precisei de uma pausa para retomar o fôlego, respirar novamente. Sobrevivi.

Sobrevivi. Desta experiência concluí que era necessário conduzir o aluno para que ele chegasse quase a ser “o descobridor” das técnicas como se cada técnica ou cada passo da

---

<sup>22</sup> Leda Muhana é professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança. Pós-Doutora pela Smith Collete (2003), Doutora em Dance Education – Temple University (1993) e Mestre em Masters Of Arts Dance Kinesiology - University of Utah (1984). É professora titular da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área da Dança, com ênfase em Processos Educacionais e Corporeográficos, atuando principalmente nos seguintes temas: dança e universidade, processos criativos, estudos de corpo e de composição em dança. Foi Fundadora, coreógrafa e bailarina da Cia de Dança Tran-Chan.

<sup>23</sup> Betti Grebler (Maria Albertina Silva Grebler) é Doutora em Artes Cênicas pela UFBA (2006), Master of Fine Arts pela Temple University, Philadelphia, USA (1991), professora da Escola de Dança e da Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da UFBA, é Bailarina, Coreógrafa, Fundadora e Diretora Artística da Cia de Dança Tran-Chan, Instrutora do Método Pilates de Condicionamento Corporal e pesquisadora do GIPE-CIT.

técnica tivesse que ser recriada por ele mesmo, tivesse que ser aprendida como um bebê aprende a andar. Levanta e cai. Estimulamos os passos, rimos para a criança, estamos perto para quando cair ajudar a levantar, estendemos os braços, damos as mãos, até o dia em que ela levanta e anda.

Não importa tanto a veracidade ou não da questão deste paradoxo da relação ensino aprendizagem no que se refere à formação do ator. O que importa é que este paradoxo, talvez criado por mim mesma e fruto das minhas neuroses, fez-me ir a busca de uma nova atitude pessoal e didática na relação entre professor e aluno que em alguns pontos encontra referência nas antigas relações orientais entre mestre e discípulo: muitos silêncios, muitas “charadas” ou desafios propostos, e um acompanhamento quase pessoal de cada passo do aluno naquele caminho que na verdade é ele mesmo quem vai traçando. Na verdade nada de novo.

De tudo isso surge o primeiro passo da minha proposta metodológica: criar uma estrutura onde *o aprendizado* possa ser desenvolvido. Este o ponto eixo de todo o trabalho que estarei desenvolvendo aqui. Criar a oportunidade da experiência e ir orientando e estimulando, referenciando e habilitando, instrumentalizando o processo de cada aluno.

Esta estrutura deve conter todos os elementos necessários ao ciclo da aprendizagem teatral, portanto, um projeto de encenação. Aqui vai como desenvolvi o projeto que gerou o espetáculo *Uma Trilogia Baiana – Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa*. O que tinha como base era o projeto de pesquisa: um trabalho para a formação vocal do ator no campo da sua expressividade vocal, e nela os princípios norteadores da proposta metodológica a ser desenvolvida, a ver:

### 1.

#### ***Voz é resultado.***

- Deve-se observar, considerar e explorar as raízes culturais do aluno/ator.
- É preciso considerar o universo imaginário próprio e promover o enriquecimento deste através de contato direto do ator com indivíduos e comunidades culturais diferentes da sua, mas que partilham o mesmo idioma e contexto político.
- O desenvolvimento da capacidade de observação é fundamental na arte do ator.

### 2.

#### ***Voz e fala têm endereço. A exploração, o desenvolvimento e o treinamento da voz para o ator precisam estar associados aos jogos de improvisação, interpretação e de construção de personagens.***

- É importante promover o entrelaçamento técnico de *voz x movimento x sentimento x pensamento*.
- A dinâmica individual e coletiva no exercício do ator deve ser estimulada, desenvolvida e considerada no plano pedagógico e no plano do treinamento do ator, principalmente entendendo a voz como uma extensão da individualidade.
- O ambiente de liberdade de expressão quase permissiva.

- O texto precisa ser visto e trabalhado como porta de entrada e porta de saída para a expressividade.
- Mesmo o auto-conhecimento do aluno/ator em relação ao seu potencial, bloqueios e etc em relação à voz deve ser trabalhado no contexto teatral do jogo lúdico e da pesquisa de interpretação.
- Deve fazer parte da formação vocal do ator o processo de criação, a elaboração cênica, o contato com o público.

### 3.

#### **Deve-se considerar que estão sendo formados artistas com identidade própria e capacidade de assumir a responsabilidade de sua arte.**

- É preciso acionar o querer do indivíduo no que se refere à vontade de se comunicar, e, principalmente, de se comunicar através da arte teatral, ou seja, construindo personagens e/ou cenas.

O próprio projeto de pesquisa nasceu da prática que utilizo nas disciplinas de Expressão Vocal I e II na Escola de Teatro da UFBA. Nelas adoto a criação de solos de 15 min e de 30 min respectivamente onde o aluno deve escolher o que montar. Cada um cria um projeto onde traça um objetivo técnico, um objetivo artístico, justifica sua escolha de texto e temática estabelecendo a relação entre estas e seus objetivos, e propõe uma metodologia empírica para alcançar suas metas. A idéia de determinar o tempo de duração dos solos é impulsionar o ator a ir além dos seus limites. O desafio é sustentar a atenção da platéia tendo como foco essencial um texto, ou seja, a manipulação e o uso das palavras. Ao ver-se sozinho e diante de 15 ou 30 minutos com o espectador, todos os seus “truques de interpretação” no que se refere aos vícios da linguagem oral virão à tona. A facilidade com que monta pequenos diálogos em cenas na escola cai por terra. Por outro lado à medida que ele escolhe o que montar terá que ter respondido a uma pergunta que insisto e estímulo durante toda a primeira fase do processo: o que você quer dizer? O que é ser um artista? Você está fazendo teatro e em teatro está escolhendo ser ator por quê? Para que? E ele assume a responsabilidade sobre o resultado da sua obra artística. Isso gera uma disposição e uma disponibilidade interna e externa que até então não tinha em nenhuma das outras metodologias que utilizava.

Outro dado: o aluno escolhe a estética a ser utilizada e torna-se seu próprio diretor. Então, como professora, atuo no pano de fundo. Deflagro processos, observo e interfiro nos suportes técnicos, artísticos e de ordem do espírito que se tornem necessários. Mantenho o foco do processo vocal em ação. Desta forma atravesso o obstáculo da tentação de ensinar o *como* fazer teatro. Guio o aluno para seguir sua voz interior, suas imagens secretas, seus impulsos conhecidos e desconhecidos em direção a uma forma estética já existente, ou estranha ao nosso universo de linguagem. Com isso estímulo cada um a ir a busca do *seu* teatro, da sua identidade artística. Assim um novo ingrediente da filosofia oriental se

estabelece organicamente: atuar sem julgamento numa aceitação total das manifestações do aluno, tanto na relação professor x aluno quanto dos alunos entre si. Todas as questões surgidas pela crítica interna ou externa que tanto limitam a expressividade deixam de ser enfocadas pela lente do bom ou ruim, certo ou errado, mas sob a perspectiva de estar ou não conduzindo ao que se quer alcançar na relação com a platéia, de estar expressando ou não, comunicando ou não, funcionando ou não para as metas propostas individualmente.

Ora, estava agora diante da missão de criar uma proposta espetacular que pudesse envolver todos estes ingredientes. Era preciso implantar a idéia dos solos, mas acrescentar uma estrutura de encenação que tornasse o resultado do processo criativo num produto interessante capaz de fazer um espectador sair de sua casa e ir ao teatro. Queria trabalhar com 10 atores para ter uma variável boa na análise de dados da pesquisa. Também esta é uma média das turmas de Expressão Vocal I e II na Escola de Teatro. Ao final acabei trabalhando com 12 atores, mas para acompanhar o processo de construção da estrutura espetacular para o desenvolvimento da aprendizagem continuemos com a perspectiva inicial de 10 atores. A criação de 10 solos com 15 min cada um não caberia em um único espetáculo. Então dividi a experiência em 3 espetáculos a serem construídos simultaneamente. Nasce a idéia de Uma Trilogia. Cada espetáculo com 3 atores. Mas ainda assim me perguntava: “que espetáculos seriam estes?” Então comecei a agregar a esta trilogia os outros componentes dos princípios norteadores: a *voz como resultado*, a *voz como a Casa Natal*. A possibilidade de abordar de maneira subliminar os aspectos culturais envolvidos na fala. Daí precisaria ser mais que uma trilogia. Era necessário ser Uma Trilogia Baiana. Utilizar o caldo cultural que nos cerca e que nos faz mergulhar mais fundo nas nossas peculiaridades quer de imaginário, de linguagem ou de costumes sociais que tanto interferem na nossa expressão e comunicação. Estrutura capaz de receber, reconhecer, reforçar e reafirmar os *sotaques* dos brasileiros nascidos na Bahia ou simplesmente seus habitantes.

Outro componente dos princípios norteadores me pareceu fundamental ser inserido: a relação da individualidade com a coletividade no plano pedagógico e artístico do processo. Da inserção deste princípio no plano artístico nasceu a idéia de diminuir o tempo dos solos para 10 minutos e acrescentar uma cena coletiva a cada um dos espetáculos. Assim novo desafio foi lançado: fazer as personagens criadas se relacionarem preservando suas identidades artísticas e de linguagem. Fazer com que todo o processo que estava tão centrado em si mesmo buscasse as fontes e canais de interação com o universo a sua volta. Isto certamente daria um dado de realidade a personagens que, até então, precisavam apenas atender ao imaginário de seus criadores. Aqui entrava o outro componente da condição teatral: atividade



de grupo, coletiva. Mais um ingrediente para se somar a este: a estrutura de coro. Todos seriam em um dos espetáculos protagonistas e em dois dos espetáculos coro.

No entanto, tudo isto pronto ainda faltava preparar o terreno que pudesse verdadeiramente oferecer total liberdade de criação aos atores em seus solos. Ou seja, quais seriam os critérios e os meios para unir 3 dos personagens em situações cênicas sem que eu estivesse interferindo em suas temáticas, estilos e linguagens? Primeira resposta: contextualizar as cenas coletivas na cidade de Salvador. Segunda resposta: abrir uma porta em cada espetáculo para receber os estilos gerados pelos atores. Então numa brincadeira com “títulos” dos estilos das convenções teatrais foram se desenhando as palavras títulos capazes de absorvê-los: realismo, modernismo, simbolismo, absurdo, expressionismo, pós-modernismo, minimalismo, etc... inscreveram no mapa da estrutura a *Cidade Real*, a *Cidade Fantástica* e a *Cidade Expressa*.

Aqui então estamos diante da estrutura criada para a realização da primeira fase da pesquisa a que chamo *O Ator Consigo Mesmo*. Tudo direcionado para que ele investigue sua própria voz relacionando-a as suas estruturas de pensamento, sentimento, ação/movimento, pensamento/imaginário. Tudo na busca do Ator-Criador.

Por fim, de uma maneira imprevista, a proposta foi além de criar um solo a partir de texto escolhido, mas criar um personagem a partir do próprio imaginário entregando ao ator a possibilidade e a missão de criar o seu próprio texto. Investigar as urdiduras da *fala* no teatro, a construção da dramaturgia, a escolha das palavras para revelar a personagem em seus conflitos. Garantir um contato subjetivo e objetivo com suas estruturas de imaginário e articulação de pensamento e de expressão através da fala. Para isso teria que entrar em contato com sua intimidade mais profunda, mergulhar em suas raízes e crenças. Então surgiu o título que deu origem ao projeto: *Solos Enraizados – Uma Trilogia Baiana* que foi concretizado no período de agosto a janeiro de 2003-4 do qual nasceu o espetáculo *Uma Trilogia Baiana – Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa*.

## Capítulo 3

### Relato da Experiência de Uma Trilogia Baiana em Colocando algumas Cartas na Mesa do Jogo

[...] o trabalho criativo é como conduzir um barco no tempo antigo, quando não existiam o rádio e o motor e o capitão devia conduzir pela vista. O capitão tem uma espécie de trajetória projetada mas, reagindo aos obstáculos, às coisas imprevisíveis, às tempestades, ao tempo confuso, à falta de vento, ele muda a trajetória, ele a corrige. Nós partimos sempre de um erro, mas todo o segredo que está nisto é que, depois, nós podemos corrigir a trajetória. E é na correção da trajetória que começa a verdadeira competência. Sim, mas eu repito: não é que uma metafísica conduza a uma técnica; é uma prática que leva a uma sabedoria.<sup>24</sup>

A pergunta que mais me fiz durante todo o processo de pesquisa e realização do experimento que culminou nos espetáculos da Trilogia foi: como escrever de maneira a transmitir a experiência vivida encorajando e revelando a metodologia? Por que utilizo estes verbos *encorajar* e *revelar*? Proponho objetivamente uma metodologia inexistente e não-copiável. Uma metodologia que terá que ser inventada por cada professor, ator e diretor a cada dia de trabalho. Onde a marca da individualidade é condição inerente.

Por esta razão, escolho relatar o experimento numa linguagem que inclua os impulsos mais íntimos que me movem. Busco traçar conexões com os fatos da vida, com as experiências que foram me fazendo escolher este ou aquele caminho. Coisas que estavam adormecidas, mas que quando busco justificar-me pedagógica ou artisticamente vêm à tona com precisão interna indiscutível. Coisas do passado distante e coisas do passado recente. Creio que estes pontos são indissociáveis das relações criativas e educacionais, especialmente tratando-se do trabalho de formação vocal de atores tão vinculada à vida e à humanidade. Portanto, optei por *revelar* para

---

<sup>24</sup> Fragmentos do texto *O Perigo das palavras* de Grotowski apresentado no *Simpósio Internacional sobre A Arte como Veículo* – São Paulo, set/out 96. Disponível em: <<http://teatrosaladistar.com/grimorio/bakerstreet/exercicio-ilustracao#more-161>>.

*encorajar* a experiência e o ato de deixar-se ser guiado por ela, afinal, segundo minhas crenças, serão as experiências de cada um que determinarão suas escolhas.

Por isso o que se segue pede uma linguagem diferente da que vem sendo utilizada até o momento. Aqui mergulho no devaneio e me ancoo em metáforas. Falo poeticamente. Tento transmitir a atmosfera com que trabalho nas salas de aula e nos ensaios. Busco agir sobre o leitor mais que explicar coisas. Busco afetar. Busco o coração, a paixão, a co-moção. Sou subjetiva na minha objetividade. Sou objetiva na minha subjetividade.

Traço um relato também dividido em três partes antecidas por esta abertura e por uma introdução onde aqueço o ponto de vista. Na parte 1 está A Carta Magna – O Tempo. Nela relato a trajetória geral do processo criativo, descrevendo os procedimentos de pesquisa. Por isso serão vistos os prazos e as etapas de trabalho. Narro no sentido inverso: parto das decisões finais sobre o espetáculo, depois o coro, seguido pela cena coletiva, para chegar ao ator na criação dos solos, de onde tudo começou.

Na parte 2, A Carta Chave – O *Ás de Ouros* da Autoria, me debruço sobre o processo criativo e sua correlação com o trabalho vocal. Para isso comento as experiências dos atores baseadas nas minhas dificuldades, facilidades, desejos. A essência dos comentários recai sobre o trabalho dos solos.

Na parte 3, O Coringa – A *Perseguição Camaleão* das Idéias volto ao enfoque para mim mesma em direção ao resultado obtido e às metas traçadas. Utilizo-me das expectativas da construção dos finais de cada uma das Cidades para isso.

Em resumo, nesse relato do experimento busco tocar na verdade dos fatos, e para isso nada melhor que inventar uma história na qual não sabemos identificar os limites entre verdade e mentira. Pois ao contar qualquer experiência estamos reinventando-a. E qualquer *contar experiências* contém uma redução dos fatos.

Nesta história, uma das personagens mais importantes sou eu, a escritora, a personagem principal é o elenco, e a personagem predileta a energia.

Que se icem as velas, que se aqueçam as turbinas, a viagem vai começar.

- Introdução – Aquecendo o Ponto de Vista

*Uma raiz dorme de boca aberta... Ela está pronta para sugar a medula do mundo.*  
(CHOISY apud BACHELARD, 2003, p. 236)

Achei fascinante essa *imagem-idéia* de sugar a medula do mundo ao dormir de boca aberta. Dormir é muito desprotegido e desprevenido. É muito perigoso dormir de boca aberta. Afinal em boca fechada não entra mosca, e então percebe-se: nem biscoito. E assim sendo se ficarmos de boca fechada também não entrará a medula do mundo. No meu espírito mais pretensioso e ambicioso, no fundo desejo *tocar a Medula do Mundo* através da minha obra, na minha vida. Essa é uma pulsação impressa em mim que sempre julgo muito grande e deixo ficar apenas me rondando como um *impossível*. No entanto ao ler e ver essa imagem fui fisgada por um cúmplice que também desejou sugar (ele) tocar (eu) a medula do mundo.

O que simbolicamente me remete a medula do mundo no meu trabalho? Então, é por aqui que começo.

É preciso sempre entender sob qual perspectiva trabalho.

Quero *tocar a medula do mundo*.

O que entendo por *Medula do Mundo*? A essência dos seres humanos que estão a minha volta, trabalhando comigo. Esse universo imenso que é a interioridade de cada um e como essa interioridade se expressa no mundo e sob interferências do mundo, e de como intencionalmente gerar a comunicação de expressões do mundo no corpo humano do ator. *Tocar na medula do mundo* para dar voz ao mundo. Ao mundo na sua essência pulsante, na sua raiz produtora de todas estas expressões que estaremos lá representando ao *sermos* em cada segundo cênico. *Tocar a medula do mundo* é encontrar a expressão sincera de cada indivíduo e de cada grupo de indivíduos na nossa sociedade.

Ouçó os *chamados* que me fazem direcionar meu olhar para este ou aquele ponto, planejar esta ou aquela estética, esta ou aquela estratégia, mas sempre que vou para o campo de ação com o outro que é o ator que escolhi ou o grupo de alunos que me escolheu, ou o grupo de alunos que me foi designado pelo destino, ou seja, pessoas com quem divido as minhas idéias e com quem compartilho desejos e destinos afins, caso contrario não estaríamos juntos, então minha intenção é interativa. Não tenho *A Verdade* dentro de mim tenho a *Minha Verdade* dentro de mim. E em termos de *Minha Verdade* isto significa que tenho um movimento interno que pede expressão cuja direção envolve o *aglutinar direções de outros afins* que desconheço. Sempre tenho um ponto em mim que abro para o *total desconhecido de*

*mim mesma* e para o *total desconhecido do outro*. Talvez por isso meus projetos mais *vitais* não conseguem se encaixar em textos prontos. É difícil encontrar escrita a dramaturgia que me satisfaça. Em quase todos há a criação do texto em conjunto com a criação da obra. E assim sendo, busco artistas e incentivo meus alunos a serem artistas que queiram investigar isso e entrar nesta trajetória de oferecer seus materiais, suas *medulas* à obra, ao mundo. Cabe então a mim simplesmente aceitar o que me vem do outro e de mim mesma já que no fundo minha intenção primeira é provocá-lo e provocar-me para saber o que vem dele, o que vem de mim e irmos juntos destrinchando e reconstruindo isto poeticamente.

A primeira vez que alguém me perguntou se não tinha ambição foi um ator carioca quando conversávamos e eu falava muito animada das coisas que fazia por aqui pela Bahia, e ele falava das coisas que fazia por lá e então ele me surgiu com esta: “você não tem ambição?” Fiquei espantada com a pergunta. Considerava-me a pessoa de 25 anos mais ambiciosa do mundo e sentia culpa por tamanha ambição e... Como ele não havia percebido?! Respondi em estado de perplexidade: “Tenho, claro”. Ao que ele respondeu: “Mas ficar na Bahia...” E eu na minha ingenuidade impulsiva disse: “é... eu quero conhecer o mundo”. E então fui percebendo que ele dizia que se não estivesse no eixo Rio – São Paulo não teria projeção nacional, sucesso. Seria isso sinônimo de ter ambição?

A segunda vez foi com a equipe do Royal Court Theatre. Eles estiveram na Bahia para um projeto do qual fui organizadora. Conversávamos sobre os planos de vida, os trabalhos, as perspectivas e me perguntaram se não queria ir para Londres sair da Bahia... e com a pergunta veio... “você não tem ambição?”. Novamente me senti estranha, me considerava a pessoa de 39 anos mais ambiciosa do mundo, agora com menos culpa e menos petulância. Como eles não haviam percebido? E novamente identificava como sendo ambição a forma de sucesso baseada na possibilidade de carreira internacional... Eu olhava para eles e me perguntava: será que até agora ninguém percebeu que a minha grande ambição é *tocar a medula do mundo*?

Quando fiz meu primeiro curso de teatro, com intuítos profissionais, escrevi na ficha de inscrição respondendo a pergunta: “o que é o ator para você?” Resposta: “Um laboratório de experiências humanas”. A essa altura era apenas uma pessoa de 19 anos e nem conhecia Artaud (2000, p. 321) com seu “cadinho de fogo e verdadeira carne”.

Porque o teatro não é essa parada cênica onde se desenvolve virtual e simbolicamente um mito, mas este cadinho de fogo e de verdadeira carne onde anatomicamente pela trituração de ossos, de membros e de sílabas os corpos se refundem, e se apresenta fisicamente e ao natural o ato mítico de fazer um corpo.

Cada vez mais me certifico de que só é possível *tocar a medula do mundo* através da arte no seu impulso vital de criação da beleza na interpretação das ações objetivas e subjetivas que o mundo nos oferece.

Então, é preciso que se enxergue todo o meu trabalho quer como diretora, atriz ou educadora, sob esta perspectiva. Obviamente que meus procedimentos podem servir a outros meios e fins, e nem mesmo sei se eles me levarão à *medula do mundo*, mas eles nasceram e nascem a cada instante de alguém que vislumbra *tocar a medula do mundo*, dar *voz ao mundo* e com essa *voz do mundo* produzir *beleza*.

- A Carta Magna - O Tempo, O Rei

*Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento debaixo dos céus:  
 Tempo para nascer, e tempo para morrer;  
 Tempo para plantar, e tempo para arrancar o que foi plantado;  
 Tempo para matar, e tempo para sarar;  
 Tempo para demolir, e tempo para construir;  
 Tempo para chorar, e tempo para rir;  
 Tempo para gemer, e tempo para dançar;  
 Tempo para atirar pedras, e tempo para juntá-las;  
 Tempo para dar abraços, e tempo para apartar-se;  
 Tempo para procurar, e tempo para perder;  
 Tempo para guardar, e tempo para jogar fora;  
 Tempo para rasgar, e tempo para costurar;  
 Tempo para calar, e tempo para falar;  
 Tempo para amar, e tempo para odiar;  
 Tempo para a guerra, e tempo para a paz.*

Livro dos Eclesiastes, 3 In: *Bíblia sagrada*.

## O Tempo-Rei nosso *Rei-Gente* e seu incondicional rival o Re(i)Lógi(c)o-da-Civilização nosso *Impera-Dor*

O caminho da vida pode ser o da liberdade e da beleza, porém nos extraviamos. A cobiça envenenou a alma dos homens... levantou no mundo as muralhas do ódio... e tem-nos feito marchar a passo de ganso para a miséria e os morticínios. Criamos a época da velocidade, mas nos sentimos enclausurados dentro dela. A máquina, que produz abundância, tem-nos deixado em penúria. Nossos conhecimentos fizeram-nos céticos; nossa inteligência, empedernidos e cruéis. Pensamos em demasia e sentimos bem pouco. Mais do que de máquinas, precisamos de humanidade. Mais do que de inteligência, precisamos de afeição e doçura. Sem essas virtudes, a vida será de violência e tudo será perdido.

Charles Chaplin *O grande ditador* [filme] (1941).

Gosto e preciso de datas. Elas servem para direcionar os meios com os quais vou trabalhar. Elas me ajudam a direcionar os momentos de escuridão e de luz. Ajudam-me a perseguir idéias ou transmutá-las ou abandoná-las. O Tempo é um rei que reverencio. Num aspecto subliminar ele me lembra que a perfeição que idealizamos não existe, a perfeição de que ele me faz lembrar é de outra ordem, de outra qualidade de natureza. Ela me lembra que tudo é apenas mais um passo para seguir adiante no processo de desenvolvimento e evolução. Assim caminham as galáxias... Desta forma me ajuda a admirar minhas conquistas e a aceitar minhas falhas. Mas Eu-Boba e o Tempo-Rei sabemos que todo o tempo em que estamos no jogo, estou inteira com todas as minhas potencialidades e os meus limites. Acredito que a sinceridade com que nos colocamos nas ações, afinados e afiados com nossos quereres e necessidades, determinam muito do resultado que alcançamos e de como estas relações acabam por se estabelecer.

No caso a relação Tempo Rei e Eu Boba é uma grande dança que se instala com o Relógio da Civilização que antontem foi medieval, ontem moderna, hoje pós-moderna. Mas nós-Bobos com relógios da civilização em punho sabemos que o tempo criativo pertence a um tempo sem tempo no Tempo: o tempo do agora. O instante exato em que o olho olha e vê, o pulmão respira, a vizinha bate a porta, um frio percorre a espinha. O tempo do agora não se manipula se *É* com todos os outros tempos em si.

A realidade externa e a realidade interna do nosso tempo criativo individual e coletivo obviamente não seguem o tempo imposto pelo relógio da civilização, do tempo de evolução e maturação de uma idéia, dos diferentes tempos dos diferentes corpos para deixarem-se tomar pelo mundo que lhes vem dos estímulos que lhes são dados. Num paradoxo comparativo sabe-se que uma criança começa a andar depois dos 9 meses e *jamaiz* aos 2 meses. Portanto, por mais que digam que há uma guerra sinto que na verdade é uma grande dança, com pontuação rítmica, dramas, exaltações, alegrias, allegretos, bailados, tangos, valsas, raps, pausas, barulhos, barulhos, barulhos, silêncios, silêncios, silêncios. Este é o aspecto filosófico da relação com o tempo no processo criativo e pedagógico: tirarmo-nos para uma dança, dançarmos conforme a música e quando tivermos uma brecha, pedirmos ao Rei-Gente da orquestra uma música especial.

O “Se” e o “É” em Xeque-Mate

Ou

O Pensamento que Calcula e o Pensamento que Medita

*Pensar é um ato, sentir é um fato.*

Clarice Lispector, *A hora da estrela*.

A dança ou o diálogo entre o *pensamento que calcula* e o *pensamento que medita* inspirada em Nancy Unger (2001), em seu livro *Da foz à nascente o recado do rio*.

Vamos ao prático percebendo o pensamento que calcula. Começemos pelo joguinho “meu corpo é minha cidade” associado ao “meu corpo habita uma cidade”. Preciso combinar tempos. Se a minha cidade que é meu corpo quer leite e está sem leite, na cidade em que meu corpo habita o leiteiro passa às sete da manhã. No dia a dia natural dos fatos tenho algumas opções. Citarei duas:

Primeira: acordar minha cidade e ir encontrar-me com o leiteiro. Segunda: combinar com o leiteiro para ele deixar o leite na porta (mesmo correndo o risco de ser roubado, porque, todos sabem, na cidade em que minha cidade que é meu corpo mora existe ladrões de leite). Pergunto-me: prefiro acordar e pegar o leite ou correr o risco de descansar um pouco mais e ser roubada? A situação vai determinar. Se estiver tranqüila e disposta a acordar e o leite é muito importante pra mim, levanto e, tenha certeza, o leiteiro vai me encontrar. Se estou muito cansada e o leite não é tão importante vou descansar um pouco mais. Se o leite é muito importante e eu estou muito cansada vou tentar levantar mesmo assim. Se conseguir, ótimo, se não conseguir, a importância do cansaço ganhou da importância do leite. Teremos fome de leite, mas meu sorriso vivo estará presente.

Mas tem o dia em que não se sabe porque o leiteiro não vem. O que terá acontecido? Encontrou uma amante ou simplesmente *o amor de sua vida* e ficou namorando? Ou ainda está namorando até essa hora? E o meu leite? E se ele morreu ou foi atropelado no caminho? Isso parece mais fácil de perdoar, uma fatalidade. Não será o amor também uma fatalidade que nossa civilização nem sempre quer aceitar? E se e se e se? O fato é: temos que providenciar outro leite para aquele dia ou passar sem leite e aguardar a cara do leiteiro no dia seguinte esperando que ele venha. Como receberei o leiteiro no dia seguinte? Serei capaz de perdô-lo a falta do leite? Minha cidade inteira fez protestos e cobrou de mim, a prefeita, que



houvesse leite circulando por todos os órgãos? Como terei convencido os órgãos de que era apenas por um dia? Será melhor inventar a história da amante ou a do atropelamento? Qual delas será mais fácil para os habitantes da minha cidade que é o meu corpo perdoar? Preciso conhecer muito bem esta cidade que é o meu corpo, para apaziguar ânimos porque... imagina se no dia seguinte o leiteiro chega feliz da vida porque algo de muito bom aconteceu com ele e eu sou capaz de matá-lo porque me faltou com o leite no dia anterior. Imagina se minha cidade só sabe perdoar atropelamentos!!!!. O que será do leite nos dias que se seguirão à morte do leiteiro não pelas rodas de um carro, mas pelas minhas próprias mãos, uma fatalidade? Esta é a forma como o meu pensamento que calcula funciona. Opções plausíveis e inúmeras conjecturas em torno delas que são capazes de me levar à loucura.

Paralelo a tudo isto está o pensamento que medita. Pensamento mais enraizado nos sentidos. Ele me permite estar nos fatos sem perguntas e sem anseios de resposta. Com ele me apropriro dos fatos. Através dele observo como as coisas acontecem, sinto como reajo a cada conquista e frustração, espero, empurro, desvio o caminho, invento histórias, driblo realidades, e mantenho a única ponte que de fato me sustenta: a sinceridade comigo mesma e com a minha cidade. Talvez seja mais difícil falar dele ou explicá-lo. Vou então contar como percebi a sua existência em mim na relação direta com o meu trabalho.

## Encontrando os Óculos Perdidos Sobre a Própria Cabeça

Ou

## Uma Passagem no Tempo

*A Voz de um certo alguém que canta como o que pra ninguém.*

Caetano Veloso, *Alguém cantando*

Quando estava no Royal Court Theatre<sup>25</sup> participando como diretora do curso de verão de dramaturgia tinha como missão dirigir uma *leitura-encenação* de uma autora inglesa. Deram-me um texto totalmente poético e de difícil entendimento de metáforas. Na verdade

---

<sup>25</sup> Particpei como diretora do *Royal Court International Residency* (Londres 2000) baseado na criação de dramaturgias originais. Este curso faz parte da programação de atividades internacionais do Royal Court Theatre e tem duração de 30 dias.

era uma peça escrita para rádio e eles estavam me propondo encená-la. Seria como um exercício de 10 à 20 min dentro do curso e eu trabalharia com a autora e atores profissionais. Foi diante desta situação que descobri como funciona e hoje consigo nomeá-la como a relação entre o pensamento que calcula e o pensamento que medita.

Naquela ocasião estava enlouquecida com o texto. Na verdade me enviaram o texto para o Brasil e eu estava muito ocupada e não o li. Quando recebi o telefonema de Elyse Dodgson me perguntando se havia gostado do texto eu menti: “ah é ótimo”. Ela: “você gostou mesmo?” Pelo tom com que ela falou percebi que havia algo errado, mas me mantive na minha mentira: “É... acho que vai ser bacana”. Ela: “eu fiquei preocupada porque, você sabe, a gente escolheu pra você um texto que foi escrito para o rádio e eu fiquei com medo de você não gostar, mas é um desafio. Como você lida bem com o teatro físico, pensamos em você encená-lo”. Eu: “ótimo. É uma boa idéia”. Ela, como se adivinhasse a minha mentira: “mas se você quiser mudar me liga e eu procuro outro”. Eu: “não... fique tranqüila, é bom ter desafios!” E continuei no meu corre-corre. Quinze dias depois estava saindo do ensaio do TCA para comprar uma mala colocar as coisas dentro e ir para o aeroporto. Quase perdi o avião. No vôo abri o texto e enfim o li.

Li e fiquei em pânico. Não entendia nada. Pensei primeiro que era uma questão de língua. Li novamente. As personagens eram A e B. Não consegui identificar sequer se eram dois homens ou duas mulheres. Li novamente. Pareceram-me duas mulheres e o ambiente poderia ser um hospital, talvez. Mas seria um hospital para que tipo de doente: mental ou físico? Li novamente. Duas mulheres num relacionamento amoroso, pode ser, certamente é um relacionamento amoroso forte, intenso, perturbador, radical. Tomei um café fui ao banheiro. Ah! Podem ser mãe e filha. Uma exerce um poder muito forte sobre a outra. A imagem de uma das partes finais do texto se instalou em mim com muita força: três homens de pijamas ao final do corredor, um em uma cadeira de rodas e os outros dois como que com muletas e objetos de hospital, faziam um som e agiam como se tocassem numa banda de jazz. Guardei o texto pensando: “meu Deus, o que eu faço com isso!!!!?” Dormi. Naquele momento não havia nada a fazer, ou o melhor a fazer, dormir.

Desembarquei em Londres. O curso começou. Chegou o dia em que durante um almoço de confraternização seríamos apresentados aos nossos autores e diretores: os diretores estrangeiros (no meu caso) a seus autores ingleses, e os autores estrangeiros a seus diretores ingleses. Estava ansiosa na fila para pegar comida quando uma das meninas da organização me apontou do outro lado na outra fila uma senhora de uns 50 e poucos anos e disse: “aquela é a sua autora”. Olhei para ela e pensei: “pôxa, podiam ter me dado uma autora mais bonita,

mais jovem, tá todo mundo com gente jovem e eu...” foi quando ela se virou e começou a andar em direção a alguém e eu vi, e arregalei os olhos num espanto e num achado: ela mancava. Caíram então todas as fichas. Óbvio é uma personagem que tem um defeito físico na perna. Respirei aliviada. Só depois do almoço fomos apresentadas formalmente. Até me esqueci que ela não era nem jovem nem bonita. Olhava para ela simplesmente encantada.

Marcamos nossa primeira conversa. Nos dias que se seguiram pedi a pessoas que me ajudassem no entendimento do texto, mas todos simplesmente liam e me diziam “não entendo como você vai fazer isso”. “Não dá pra te orientar”. “É, minha amiga... é meio estranho...”. Li o texto mais algumas vezes. O dia do encontro chegou. Fui excitada e sabia que deveria fazer muitas perguntas para que ela me explicasse o texto. Nos sentamos numa mesa com um café e algumas torradas e começamos a conversar. Ela me perguntou de onde eu era e eu contei. Depois começamos a falar da vida no Brasil e da vida em Londres, e aí começamos a falar simplesmente da vida. Ela me contou sobre o defeito dela na perna e como tinha sido a infância dela, contei da minha infância e da relação que tinha com minha mãe. Falamos de morte, de sexo, sobre a beleza física na atração sexual, de amor, de sonhos de vida, de casamento. Houve um momento em que, enfim tocamos no texto, foi quando ela disse que havia muitos anos que escrevia, mas nunca tinha conseguido escrever sobre o seu problema físico e que este texto era a primeira tentativa e foi feito para a rádio. O marido dela, que era músico, compôs uma trilha toda orquestrada, mas ela nunca poderia imaginar este texto num palco. Falei um pouco das imagens que me atraíram no texto. Contei que a impressão que tinha era dessa sociedade em torno da personagem, onde os desejos e as formas de amar estavam tão marcadas e para quem teria que andar como quem desliza (*Glide* era o título da peça). Então ela olhou para o relógio. Britanicamente nossa *uma hora de conversa* tinha chegado ao fim. Ela virou-se para mim e disse: “você já escolheu o elenco?” Eu disse: “não”. E levantando-se para sair: “se você quiser, pode pedir mais de duas atrizes”. Eu: “como?” Ela: “Você tem direito a até cinco atores, caso você queira”. Eu: “ah... é?” Quando ela acabou de sair me sentei e olhei para o texto que estava em cima da mesa. Não havia tocado nele. Não havia perguntado sobre nenhuma das minhas dúvidas. E pensei de onde ela havia tirado a idéia de que eu gostaria de ter mais atores do que as duas atrizes? Imediatamente me vieram os três homens em sua imaginária banda de jazz.

Quando chegou o dia de escolher o elenco sentei com a produtora de *casting* e disse: “eu quero duas mulheres, uma mais velha e outra mais nova, e três homens”. Ela: “Como? Mas são apenas duas personagens”. Eu: “é... mas a Meredith disse que eu poderia ter mais atores se quisesse”. Ela: “A Meredith disse isso?”. Eu: “É... Ela falou que cada diretor tinha o

direito de ter até cinco atores”. A produtora respondeu que teria que falar com Elyse. Eu fiquei na sala aguardando. Enquanto isso sua assistente me perguntava: “que tipo de homens você quer?” Eu: “Três homens diferentes com habilidades do teatro físico e pelo menos um que saiba ou entenda de música. Não quero homens bonitos, quero de idades diferentes, bem normais, cara de cotidiano”. Elyse abriu a porta: “Meran você está pedindo três homens a mais”. Eu disse: “é”. Ela: “Pra que?” Na hora respondi com certeza absoluta algo que não havia pensado com muita clareza: “para representar a sociedade masculina ao redor das personagens”. Ela fechou a porta. Abriu de novo e disse à produtora: “OK”. Virou pra mim: “Boa sorte”.

Estou contando tudo isso para chegar aqui, na noite anterior ao primeiro dia de ensaio. Cruzava com os outros diretores e todos estavam preparando o trabalho do dia seguinte. Uns já tinham passo a passo como iam atuar. Um outro estava indo para o quarto fazer a decupagem final do texto. Eu também fui para o meu quarto trabalhar. Mas não conseguia fazer nada. Pensava uma coisa, outra: “Então vou dividir o texto. Mas ainda nem o entendo direito. Vou pensar em jogos que posso fazer”. Tentava iniciar uma lista, mas não escrevia nada. Fiquei em pânico e me sentindo culpada e incompetente. Como eu não conseguia preparar o primeiro dia de ensaio? Aí empaquei e fiquei irritada comigo mesma e disse: “vou dormir”. Deitei. Deitada pensei: “é melhor eu meditar um pouco para pelo menos preparar meu espírito para a empreitada de amanhã”. Então fiquei de pé e fiz dois exercícios: um de equilíbrio energético onde se leva a consciência para determinadas áreas do esqueleto, em especial a coluna vertebral, e o outro uma meditação envolvendo a expressividade e o equilíbrio dos chakras. Durante estes exercícios em que não se buscam respostas mas *fazer contato com*, duas coisas me vieram. Uma delas era de que precisava começar o trabalho de maneira física. Caso começasse por leitura de mesa estaria fadada ao emperramento intelectual. E esta é a prática dos atores ingleses, o que significava que ao mesmo tempo precisaria estar aberta caso eles insistissem em começar pela mesa. A outra é que, como sempre quando estou meditando ouço músicas, minha meditação sempre tem um BG interno. A música que de repente surgiu em mim foi na voz regional e popular de Nicinha<sup>26</sup>: “A voz de alguém quando vem do coração de quem mantém toda pureza da natureza, onde não há pecado nem perdão, onde não há pecado nem perdão<sup>27</sup>.”

---

<sup>26</sup> Nicinha é a cantora da música com voz totalmente popular, que canta esta música no disco *Bicho* de Caetano Veloso de 1977.

<sup>27</sup> Fragmento da música *Alguém cantando* de Caetano Veloso no disco *Bicho* de 1977. © Warner Chappell Edições Musicais - 60061154 BRMCA7700174. Disponível em: <[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discogra\\_view.php?language=pt\\_BR&id=14](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_view.php?language=pt_BR&id=14)>.

Gostei do que se instalou em mim após a meditação e ao me deitar estava pronta para dormir um sono mais tranqüilo. No dia seguinte quando subi com os atores para sala de ensaio encontrei a sala preparada com a mesa e as cadeiras. Nos sentamos e começamos a conversar. Vinte minutos depois estávamos afastando a mesa e as cadeiras e fazendo uma análise física e ativa do texto onde os homens, numa dinâmica de jogo, sopravam como um ponto o texto para as mulheres.

Foram dois dias de trabalho intenso e muito rico para a realização de uma leitura dramática. Para se ter idéia, foi o único grupo que conseguiu apresentar-se sem o texto na mão. A partir da tarde do primeiro dia a autora acompanhou todo o processo. Ao final do segundo dia de ensaio haveria a apresentação pública para a classe de dramaturgos, críticos e diretores Londrinos. Faltavam dez minutos para abrirem as portas para o ilustre público entrar. Fazíamos os ajustes finais e então me veio, de não sei onde, a vontade de fazer o final com a música da meditação. Isso modificaria a encenação no seu último minuto. Meu coração veio na boca. Comecei a suar frio. O pensamento que calcula dizia que era impossível. A iluminadora estava fazendo o ajuste final. Tudo pronto. Fiquei muito inquieta com a idéia e impulso de mudar o final. Fui ao banheiro. Meu coração continuava batendo forte e descompassado. Minhas mãos suavam frio. O pensamento que medita via os atores ao invés de irem para os lados pararem e olharem para um ponto acima da cabeça da platéia, eu já estaria em baixo por traz da arquibancada de onde ninguém me veria e lançaria por traz de todos a canção numa voz de rezadeira nordestina. O pensamento que calcula lembrava que só havia uma apresentação. O pensamento que medita escutou a informação: a informação do pensamento que calcula, do coração que batia e da mão que suava frio. Voltei. A produção informou: “Cinco minutos para abrir as portas”. Reuni o elenco e disse: “vamos mudar o final”. Eles: “Como? Agora?”. Eu disse: “é simples, eu vou cantar uma canção em português. O final será assim”. Expliquei tudo e cantei a música para eles traduzindo o significado. Pedi que tivessem em mente na ação final da cena o significado de que toda aquela trajetória vivida pelas personagens era para simplesmente abrir o coração para que a voz do coração falasse, com o seu tom de “não há pecado nem perdão”, e para todo o passado, presente e futuro esta cardíaca sentença da natureza se instalasse nas relações: não há pecado nem perdão.

Só meses depois percebi o significado disso em termos de minha metodologia de trabalho. Sempre me cobrei atuar com o pensamento que calcula e que organiza. E deixava ou desqualificava este pensamento que medita. Ele estava sempre em segundo plano. Subalterno. Quase inconveniente. Percebi que tinha feito o melhor trabalho naquela noite antes de dormir: gastei uma hora em exercícios físico-energéticos e pude tocar nas questões que me afligiam

com uma perspectiva diferente da promovida pelo papel e caneta, e acessar o que era necessário para realizar o trabalho. Passei a qualificar isto. Passei a não ter vergonha nem sentir culpa por estar fazendo de outra forma o que alguns conseguem fazer apenas com papel, caneta e muito raciocínio. Vi que é uma questão de utilizar as nossas potencialidades. O pensamento que calcula é importante e o pensamento que medita também. Estamos mais acostumados a valorizar o que calcula. E hoje me apoio com mais tranquilidade no pensamento que medita e que sabe aguardar até que as respostas se desenhem na nossa frente pelo próprio acontecer dos fatos. A conectar-me com as minhas sensações físicas, emocionais e da ordem do espírito de maneira objetiva.

Como fiz isso objetivamente na Trilogia Baiana? Estava passando por uma crise de saúde grande e ao mesmo tempo vivendo uma fase muito mental devido às pressões do curso de doutorado que para mim tem uma proporção enorme. Que fiz: me preparei para chegar aos ensaios sempre ativada física e psiquicamente. Marquei os ensaios para as 9:30 e criei o seguinte horário para mim: segunda, quarta e sexta fazia aulas de capoeira das 7 às 9 e terças e quintas Ashtanga Yoga das 8 às 9. Ou seja, chegava para trabalhar numa prontidão grande e extremamente afiada nos meus objetivos e por estímulos que ativavam *certo estado* que estas *artes* proporcionam. Da capoeira me interessava o espírito do jogo. Ela me colocava em prontidão de guerreira e em contato comigo mesma, meus medos, meu cansaço e me fazia buscar a minha pulsação e a minha ginga para driblar as dificuldades quer minhas quer do meu *adversário*. Meu mestre falava alto: “tá faltando sentimento, escuta a música deixa o corpo *ir no gingado*, confia no corpo, olha a harmonia”. A capoeira trabalha de olhos abertos focados no outro, no espaço a sua volta. Na Ashtanga Yoga trabalhava a respiração e a saúde física e mental, a integração no estado de interiorização. É extremamente física e ativa. Os olhos trabalham abertos com focos direcionados a pontos que o levam a si mesmo e massageiam a *visão*, ou seja, massageiam fisicamente os olhos. Assim estes vão para a ponta do nariz, para o intersírios, para o umbigo. Aqui apaziguava o espírito, oxigenava o organismo acompanhando com a consciência o fluxo do oxigênio pelo corpo, realinhava o esqueleto, abria novas possibilidades para o corpo físico e isso certamente se refletia no corpo mental, no corpo emocional e no corpo espiritual. A capoeira e a Yoga de alguma forma me esvaziavam a cada dia para receber melhor o que viria daquele novo dia. A tudo isso acrescentei uma consulta sempre que precisava com Lia Mara, professora de voz, atriz e fonoaudióloga. Com ela me trabalhava na perspectiva da minha própria expressão.

É assim que falo da maneira como administro o tempo durante o trabalho. Tenho dificuldades com ele. Não é simples pra mim por isso preciso das datas. Para criar um foco

objetivo que me guia nesta matemática meditativa do duelo entre o Tempo Rei e o Relógio da Civilização.

O Tempo-Rei e Eu-Boba dançando *Com a Corda no Pescoço*  
uma coreografia, hoje popular, criada pelo Rei-Lógico-da-Civilização.

Durante o processo de *Uma Trilogia Baiana* trabalhamos da seguinte forma: de Segunda à Sexta das 9:30 às 13:30. Os encontros individuais eram realizados à tarde, com mais ou menos uma hora cada. Foram cinco ao todo. As entrevistas também aconteciam à tarde ou à noite. Realizamos três entrevistas, duas em grupos de quatro e a última individual, além de uma avaliação coletiva final após o término da segunda temporada. Tivemos uma média de dois ensaios extra para cada cena coletiva.

Os ensaios começaram dia 20 de agosto e nossa primeira data de estréia era 28 de novembro. Na verdade havia planejado quatro meses de ensaios e só pude iniciá-los no dia 20, o que reduziria a três meses e uma semana, uma vez que tive que refazer o elenco inicialmente convidado e, além disso, sabia que passaria 15 dias fora em setembro no Porto Alegre Em Cena<sup>28</sup>. Então, quando começamos a ensaiar duvidava desta data de estréia. O pensamento que calcula já havia informado que o tempo estaria apertado. Mas tocamos o barco.

Como viajaria dia 13 de setembro precisava deixar tudo encaminhado para o trabalho com os solos. Realizamos então, nos dias 10, 11 e 12 de setembro, o que chamei de *Mostra Verde*, a nossa primeira mostra interna do que estava sendo desenhado por cada um para seu solo. Era bem verde mesmo, nela poderia ver-se o tema, adivinhar-se as linhas estéticas sugeridas pelos atores, alguns personagens já estavam definidos e outros eram apenas dúvidas. Isso permitiria, e permitiu, que a equipe técnica formada por Juliana Rangel (fonoaudióloga), Patrick Campbell (trabalho vocal ligado às canções de trabalho), Rino Carvalho (figurinista, cenógrafo e outras tantas intervenções) e Marcos Barbosa (orientação da dramaturgia) conhecesse, na prática, o que era a proposta de cada um e encaminhasse o trabalho durante as duas semanas que estaria ausente. Minha expectativa era basicamente o

---

<sup>28</sup> A Cia de Teatro Os Bobos da Corte participou do 10º Porto Alegre Em Cena – Festival Internacional de Teatro - 2003 com o espetáculo *A hora da estrela* e com os *workshops O ator contador de histórias* e *Corpo e voz em conexão íntima*, ministrados por mim.

trabalho com a dramaturgia, porque o que todos precisavam neste momento era justamente ver / pensar como articular melhor a sua cena / história para alcançar o fim proposto por seu tema.

Geovane era também o iluminador de *A hora da estrela* e viajou no final de semana em que apresentaríamos o espetáculo. Portanto, lá em Porto Alegre previ os problemas que encontraria ao voltar, mesmo não abrindo espaço para que Geovane me contasse o que aconteceu, mas quando perguntei como tinha sido a conversa com Marcos, nosso dramaturgo, ele engasgou muito e citou algumas coisas e disse que queria conversar comigo... Desviei-me do assunto. Separei os trabalhos e ri um bocado, nem sei se de nervoso. Diferentemente de Macabéa<sup>29</sup> que “ria-se por não ter se lembrado de chorar”, talvez eu risse por já ter me cansado de chorar. O fato é que as antenas foram acionadas e na tentação de ligar para Salvador para saber como iam as coisas evitei novamente, deixei que a equipe e os atores se virassem sozinhos. Sabia que de longe poderia fazer muito pouco e depois, a equipe era de primeira.

Quando cheguei encontrei um caos interno. Os atores perdidos em seus solos, em seus temas, em suas propostas. Todos queriam falar sobre o encontro com Marcos e eu disse: “antes de saber o que Marcos falou quero ver os solos”, e muito animada perguntei: “o que vocês prepararam *preu* ver?” Todos retorciam as cabeças como que pedindo desculpas pelo que iriam mostrar, ou se iriam mostrar mesmo. Eu: “Claro que vão mostrar. Quem será o primeiro?”. E comecei a ver as cenas no mesmo esquema coletivo de avaliações e observações direcionadas. O que pude constatar é que quase todos modificaram muito pouco do que tinha deixado. Esperava mudanças mais radicais. Na verdade mudanças estruturais. Esperava encontrar os solos mais estruturados dramaturgicamente. Então mostradas as cenas iniciamos no dia seguinte os comentários com a seguinte indicação: “ainda não quero saber nada do que Marcos falou para vocês, vou comentar pelo que vi e vocês vão comentar pelo que perceberam também do que viram e só amanhã Marcos será o assunto OK?” Pode-se dizer que estava ganhando tempo, adiando um problema, mas é mais ou menos isso mesmo. Na verdade estava tentando perceber por outros meios o que se passava. Observa o olhar de cada um, a respiração, a inquietação, a cena, o relaxamento. Tentava deixar que o pensamento que medita tomasse conta da situação porque o pensamento que calcula via claramente que o planejado tempo se havia desprogramado. Pelo que havia *pescado* da rápida conversa com Geovane sabia que concordaria com tudo ou quase tudo que Marcos havia dito, só que ele

---

<sup>29</sup> Personagem de Clarice Lispector (1998) em *A hora da estrela*.



teria errado no *como* falar. Muitas pessoas não suportam certas palavras, ou determinados tons de fala. E isso pode ser um entrave grande na assimilação de idéias e propostas. E assim foi. Na própria avaliação das cenas iam se delineando as falhas dramáticas. Conversamos sobre desenvolvimento de cena, princípio, meio, fim, clímax, conflito e ausência de conflito, a história cíclica em espiral. Quando o assunto neste mesmo dia chegou em Marcos parecia que ele já não era de fato o problema, mas as próprias cenas. E então ouvi tudo o que ele disse, através dos ouvidos e das vozes de seus interlocutores, e ia mais ou menos concordando e clareando os pontos e readaptando o que foi dito, reconduzindo. Agora me cabia uma decisão: sabia que os solos teriam que ser trabalhados por mais duas semanas e seria num ritmo que não podia adivinhar ao certo o tempo.

Retomei o trabalho no dia seguinte por exercícios de cunho dramáticos: os *porquês* da história através de um jogo cujos *porquês* são depois transformados em ações físicas. Ainda não sabia como retomaria o trabalho com Marcos. Também não quis falar com ele porque achava que ele tinha feito correto e não gostaria que ele chegasse ao grupo como que pedindo desculpas ou tentando expressar-se de outra maneira, porque gosto e sempre quero que as pessoas que trabalhem comigo possam se expressar como querem, como são. É um acordo tácito que se vai formando de ser e permitir ser como se é. Faz parte inerente da metodologia. Então fui adiando o telefonema e Jacyan fez o trabalho por mim sem que eu soubesse. Ela disse a ele, segundo ela me contou, meio assim: “ó cara você provocou o maior caos lá dentro”. E quando liguei para agendar a continuidade do nosso trabalho ele já disse: “posso ir amanhã”. E lá estava de manhã. Enquanto deixava as pessoas em aquecimento conversei 15 minutos com ele fora da sala dizendo do exercício que havia aplicado no dia anterior e que eu sabia que ele conhecia porque era do repertório do Royal Court Theatre. Então ele disse: “Podemos fazer este outro o dos *verbos de ação*”. Aí perguntei: “você quer que eu conduza ou você conduz”. Aí ele disse algo parecido com um *tanto faz* e na hora *H* passei a bola pra ele.

Para surpresa minha no desenrolar dos dias tivemos um dos trabalhos mais preciosos, um semi-curso de dramaturgia, onde Marcos estava totalmente integrado e disposto a jogar bolinha, a fazer alguns relaxamentos e exercícios que eu conduzia com o grupo. Ou seja, restaurou a harmonia com uma competência ímpar e conduziu a criação dentro da proposta: não fornecer a resposta de bandeja, mas fazê-los encontrarem seus próprios caminhos.

Isso tudo demandou tempo e então o pensamento que calcula se perguntava: “pra que você inventou de trabalhar com criação de texto? Será mesmo necessário para um ator trabalhar voz que aprenda a construir texto? Olha só o tempo que você está perdendo...”. Se

por um lado me questionava quanto a minha própria idéia (e isto é um caso para outra tese) por outro já estava no meio do mar e no meio do mar como você sabe, é só oceano. “Navegar é preciso, viver é impreciso”<sup>30</sup>.

Ao mesmo tempo em que olhava o relógio, sabia que todo o restante do trabalho dependeria desses solos, dessas personagens e dessas histórias. Era necessário construir isso com o máximo de consistência possível, isso era no fundo ganhar tempo. E eu olhava as horas do relógio. Então a providência divina ligou para mim avisando que o teatro havia cancelado as duas primeiras semanas da nossa pauta. Respondi ainda com o pensamento que calcula: “absurdo! Então, terei apenas duas semanas de temporada”. Fiquei muito irritada. Solicitei mais dias de pauta. Fiz cara feia para o teatro e aos poucos o pensamento que medita foi avisando: “olha que bacana e você nem vai precisar inventar uma desculpa para o atraso com os solos, os 15 dias que lhe foram tirados da programação dos ensaios lhe foram colocados novamente adiando sua estréia de 28 de outubro para 11 de novembro”.

Esperei até a nova mostra interna dos solos para contar que nossa data de estréia havia mudado. Alguns atores não gostaram, mas a maioria respirou aliviada.

Passo seguinte: construir as cenas coletivas. Isto significava escolher as combinações de personagens. Outra viagem no tempo. Sempre precisava fazer escolhas muito importantes em relação ao tempo. Aqui experimentávamos as interações de personagens e me havia colocado uma data para definir estas combinações. Mas experimentava e não sentia firmeza na minha escolha. Fiquei tentada a decidir racionalmente, mas isso parece me atrapalhar mais, gosto de ter a certeza das escolhas pela ação, mas a ação ainda não tinha me revelado a resposta. Olhava as horas no relógio. Conversava com o Tempo Rei. O pensamento que calcula brigava com o pensamento que medita. Adia mais e mais o dia da resposta. Pedia paciência às pessoas. Tentava convencê-los de que uma boa decisão faria o processo caminhar mais fácil depois. Dizia: “amanhã eu trago” e no dia seguinte trazia mais combinações para experimentar. Até que me reuni com Marcos e Rino e juntos decidimos. E foi uma decisão sobre a qual tinha certeza.

Gosto muito quando a resposta se desenha na minha frente. Isso me dá tranquilidade para trabalhar. É como desenvolver a coragem para andar no escuro. Parece que quando a luz entra as dúvidas desaparecem. Minto, uma dúvida havia em mim. Não presenciei uma

---

<sup>30</sup> “Navegar é preciso, viver é impreciso” foi uma frase que escutei ao assistir a segunda versão do *Recital da Novíssima Poesia Baiana* – espetáculo de Los Catedráticos (1997), do qual não fiz parte, pois estava em Londres realizando o Mestrado. Simplesmente adorei a frase! Quando estava construindo *Extraordinárias maneiras de amar* (2001) decidi por finalizar o espetáculo com ela.

improvisação onde a Cidade Expressa estava situada num salão de beleza e as personagens se conheciam. Marcos e Rino me contaram que foi muito boa, mas não gostava muito da idéia. Depois de assumirmos as cidades com elenco de personagens e situação eixo para cada uma delas, na qual a Cidade Expressa seria em um salão de beleza, improvisamos com estes objetivos. Já trouxe para a Cidade Expressa outra possibilidade. Assisti a cena do salão de beleza e não gostei. Repetimos novamente. Não me convenceu. Então propus a Marcos que conduzisse para a idéia de *Suicídio na Praia* com o final na festa de 2 de fevereiro. Gostei mais. Restava saber o que todos achavam e o que Marcos achava. Venceu esta idéia. A Cidade Real ficou no cemitério e a Cidade Fantástica mesmo tendo sido situada numa estação de ônibus, continuou um caso à parte.

Justo no momento da criação das cenas coletivas perdi o dramaturgo: sua defesa de tese precisou ser antecipada. Outro golpe do tempo. Contudo, a criação das cenas da Cidade Real e Expressa se deram no tempo previsto, mas a Fantástica se deu num tempo *fantástico*. Nela nada dava certo. Os atores faziam coisas ótimas quando improvisavam e depois rejeitavam seu próprio material de improviso. É um caso que merece um *estudo de caso*. Foi através deste *estudo de caso* que fazia a cada dia com a Cidade Fantástica que comecei a delinear com mais clareza a estrutura de coro. Sim, pois foi neste período que Luciano Bahia, Diretor Musical, começou a freqüentar os ensaios e trabalhar coisas específicas com os grupos das cidades que não estavam trabalhando comigo na criação das cenas coletivas. No entanto, novamente estendi prazos.

Assim que as cenas coletivas ficaram prontas realizamos a primeira Mostra Pública na Sala 5 da Escola de Dança dez dias antes da data prevista da estréia. Convidamos amigos e toda a equipe técnica e apresentamos as três cidades na seguinte seqüência: Fantástica, Expressa, Real. Esta mostra foi um verdadeiro divisor de águas. Pela primeira vez, pessoas, que não acompanhavam nada do processo, assistiram. Também eu, pela primeira vez, vi as três cidades unidas com seus solos e cenas coletivas. Ainda não tínhamos cenário nem figurino nem a estrutura do coro definida. Apenas havia criado uma abertura para a Cidade Expressa que tinha um final coletivo, com a música de Iemanjá, e a Cidade Fantástica, que tinha um grande número de intervenções. Organizei estas intervenções no espaço e em todas as cidades o elenco ficou sentado em torno da cena, como mais tarde veio a ser no espetáculo.

Fiquei muito atenta a como eu reagia diante do *ato de mostrar*. Percebia o que me incomodava mostrar àquelas pessoas. Percebia o que queria fazer diferente, e ia aos poucos tendo o termômetro do que havíamos criado. Surpreendi-me com muitas das reações. Senti que as pessoas se emocionavam com coisas que não poderia supor, ou que desconfiava da

capacidade de *tocar* da cena. Apesar de serem amigos estávamos com um público muito seletivo e de pessoas críticas. Ouvi os comentários com muita atenção.

Saí satisfeita da mostra. Estávamos no caminho certo. Era preciso entrar na estrutura espetacular. Esta foi a minha conclusão. Novamente olhei para o relógio. O tempo era curto. Era preciso criar a participação do coro para as três *Cidades* e a dinâmica de ensaio de coro é bem diferente da que vínhamos trabalhando até então. É como se o trabalho de criação dos atores tivesse terminado e tivesse chegado a hora de entrar a mão da direção na estrutura das *Cidades*, ou seja, na criação do coro como eixo da estrutura espetacular. Isso ficou claro pra mim principalmente pela cidade Real, a qual havia deixado sem nenhuma interferência de coro até a mostra (exceto nos solos de Iara e Fábio). Quando colocada junto das outras ela ficou aquém. Gostava dela sem coro, e pensava em deixá-la assim, mas ao fazer parte da trilogia e estar com as outras duas cidades ficava faltando algo. Então por alguns dias a Cidade Real me tirou o sono.

Já havia me questionado quanto à data da estréia, mas muitos eram os fatores que me faziam não olhar de frente o assunto. Estávamos num desgaste muito grande com a falta de pagamento, a verba da FGM não havia sido liberada. O elenco estava insatisfeito com isso. A produção se fazia de forma dolorosa para mim que tinha que desembolsar dinheiro num cartão de crédito e com isso estar fisicamente presente na compra de materiais. A insegurança do pagamento e as atividades da produção, a pauta do teatro e os outros compromissos já assumidos pelos atores para depois do nosso cronograma me tiravam a confiança de propor um adiamento da estréia. Já havia sondado o teatro para aumentar a pauta para janeiro, e isso vinha sendo uma negociação longa e ainda indefinida. Para mim não valeria a pena reduzir o número de apresentações pois também considero este período um período de aprendizagem. E defendo isso como proposta metodológica nos meus princípios norteadores. Só diante do público muitas coisas tornam-se conscientes e o *estado* em que o ator se apresenta é diferente, alterando muito de sua atuação e percepção. As necessidades com as quais ele tem de lidar são outras. Isso é muito importante no trabalho da interpretação e diretamente no trabalho da voz.

Mas assistindo à mostra vi que teríamos um bom produto se nos dedicássemos com mais tranquilidade a construção da estrutura espetacular. A trilogia sofria e sofre das virtudes e das debilidades de um texto criado por atores. A moldura na qual fossemos enquadrar estes significados e signos seria muito importante. Importante para o espetáculo em si que havia *recebido* um prêmio de um edital e, portanto, tinha um compromisso com a qualidade final do produto, assim como para a elaboração do próprio elenco sobre o valor do significado na obra

teatral: o significado de seus solos individuais e suas cenas coletivas no significado do todo. Construir e despertar a consciência artística de obra. Portanto estávamos diante da missão de construir um significado coletivo para cada cidade e das três cidades como um conjunto com consistência simbólica e *afetiva* (não consigo encontrar outra palavra).

Novamente o diálogo entre o pensamento que medita e o pensamento que calcula. Meu sentimento interno era de que precisávamos adiar, mas adiar para quando e a que outro custo? Foi quando falei com Jussara ao telefone para avisar que não havia conseguido a passagem para que ela viesse fazer o que chamava de *coreografar o coro*. Havia na minha concepção a idéia de que o trabalho vocal realizado pelo coro fosse associado a uma ação física estética/poética onde o ator precisasse coordenar todos os aspectos da voz como volume, intensidade, articulação, afinação, etc, a uma ação física individual e coletivamente. Então o coro estaria também *emoldurando* as cenas não só com a voz. Coisas que o Tempo que não é dinheiro deixou para outro projeto. Jussara me falou com sua típica determinação: “adia. Se você está sentindo que é pra adiar, adia”. Esperei a confirmação da pauta de janeiro para tomar qualquer decisão. A sensação de adiar e não ter a pauta seguinte era muito angustiante e sabia que o grupo não iria suportar esta espera. Também eu não a suportaria. Aliás, ouvia-me muito atentamente e sabia que algo se esgotava. Era preciso levar este *material* ao público. Conversei com Luciano Bahia, diretor musical, pessoa fundamental para a decisão de adiar. Ele disse que também preferia trabalhar com mais calma e sua agenda permitia o adiamento. O recesso para natal e ano novo me deixava inquieta. Muitas pessoas viajariam. Eu tinha um medo de dispersão energética. A pergunta era adiar até janeiro ou apenas uma semana em dezembro: do dia 11 para o dia 19. Jussara novamente por e-mail me lembrou: “uma semana, se trabalhada com objetividade e com a energia bem ativada, pode significar um mês”. A verba da FGM não saía e pela data já não sairia mais em dezembro. Os dados para o pensamento que calcula eram os seguintes: “só haverá espaço para ensaios no palco e para montagem de luz na semana de 11 de dezembro, para a semana seguinte só haverá o próprio dia da apresentação, ou seja, dia 19”.

A matemática era simples e quase sem opções. Já não tínhamos mais salas de ensaio. Para janeiro ainda tínhamos que *gastar tempo* reaquecendo o espetáculo. Também avaliava o relaxamento que ocorre quando se adia, é como uma tensão desperdiçada. Trabalhou-se com um foco que conduzia toda a energia para um desfecho. Era preciso manter aquela pulsação como que afrouxar só um pouquinho a corda para respirar melhor, mas manter a mesma intensidade e força. Essas eram as sensações do pensamento que medita. Então, propus o seguinte: manter o cronograma de ensaios de palco colocando as cidades no espaço e

realizando a montagem de luz como havíamos programado, fazendo das datas de apresentação ensaios abertos. Assim faríamos uma cidade por dia, sexta, sábado e domingo, concentrando nossos esforços na finalização de cada uma delas. Esta espécie de ensaio geral com a tensão da presença do público nos prepararia para ensaiarmos e realizarmos os acabamentos das cidades na semana seguinte de volta à sala de ensaio. Assim fizemos.

Entrei para esta empreitada como uma verdadeira guerreira. Cuidei de livrar-me de tudo que pudesse me tirar vitalidade. Cuidei de imprimir uma qualidade boa ao meu sono. Cuidei da alimentação de forma mais regular. Abria as ventas como um animal em alerta.

Quando estávamos criando as cenas coletivas e também estendi o tempo mais do que o previsto, tinha uma certeza: aqui ainda dependo dos atores no sentido da criação do material, das improvisações e do texto, no passo seguinte, será mais fácil porque o centro da criação estará comigo e com os técnicos. Ledo engano, esta era a etapa que dependeria da energia coletiva, o ator não trabalhava mais em função da sua cena ou da sua cidade, mas da cena e da cidade do outro. Mais do que nunca eu dependia deles, não sob o ponto de vista criativo, mas da prontidão, da atenção, da precisão técnica quer da sustentação da energia, quer da capacidade de responder ao que era solicitado. Por outro lado, aquilo que haviam criado individualmente começava a ter interferência de fora, do outro. Entrei no universo das resistências coletivas que são muito mais ferozes que a resistência individual. A guerreira que se preparara para lutar na criação teve que travar a grande guerra contra a sua frustração interna delineada num aspecto totalmente infantil. Esta era a minha hora de *brincar de criar*, de meter a mão na massa, e o que encontrava era resistência, resistência, resistência. Via-me tomada por uma raiva bem infantil tipo: “enquanto eu fui jogando o jogo deles, enquanto eu aceitava tudo o que eles propunham e ia lapidando e organizando este material para chegar o mais próximo do que cada um queria estava tudo bem, agora que é a vez deles aceitarem o que é a minha proposta e chegar aonde eu quero não dá, é ruim, falta disponibilidade”. Lidar com este meu temperamento de menina magoada, ferida e rejeitada foi um exercício e tanto. E graças aos meus 42 anos não fiquei empacada na arrogância da jovem coberta de razões dos 22 anos, nem na birra da criança dos 12 anos que quer tomar a bola e acabar com o jogo. Eu, mais boba aos 42 que aos 12 agradei em silêncio ao Tempo e venerei o Rei. O Relógio da Civilização despertou tocando o terceiro sinal. Estreamos dia 19 com os espetáculos ainda frágeis, mas com a energia coletiva em cima, o que mantinha acesa a chama da vitalidade da Obra.

A Hora “H”, O Dia “D”, ou seja, Agora ou Nunca

Ou

Eu-Boba em obediência ao Tempo num pacto silencioso com o Relógio da Civilização.

*Coragem grande é poder dizer SIM.*

Caetano Veloso, *Nu com a minha música*.

Pensemos , também, no pano de boca na frente do palco: quando ele se abre, torna-se um campo de expressão, do aplauso, do sucesso, mas também o é do fracasso, pois quando você se expressa, também expõe seus medos e expõe-se ao fracasso. E por isso, muitas vezes, não nos expressamos. Por medo de fracassar. Quando, na verdade, a expressão mais pura não comporta nem teme o fracasso ou o sucesso. Por isso, Beckett diz: “É preciso aprender a fracassar cada vez melhor”. É um paradoxo maravilhoso. Estas duas forças nos movem, nos atingem em cheio na sua polaridade. (MARFUZ, 2003, p. 45)

Há momentos de escolha que são determinantes e paga-se o preço de cada escolha. É preciso ter a coragem da escolha. Com a Cidade Expressa sabia que estava jogando a estréia em risco e que estenderia para a temporada o *ajuste* do espetáculo.

Nela fizemos um cruzamento dos solos. Eles foram intercalados. Todos estavam em cena ao mesmo tempo e o foco se dirigia a um ou ao outro. Esse processo foi o mais difícil da montagem final das cidades. Era difícil porque estávamos *na corrida contra o tempo*. Difícil porque era complicado para os atores abrirem mão de seus solos para *repartí-lo* com os outros em função de uma espetacularidade, ou de um significado maior. As resistências eram grandes de Mariana e Manhã, bem pequena de Flavinha, e nenhuma de Marcio. Marcio foi o meu apoio real para que a cena se desse dessa maneira. Então tivemos que ter vários tempos andando juntos: o tempo da interpretação de cada um, o tempo de dissolver resistências, o tempo de encontrar as melhores marcas para entrecortar os solos, o tempo para assimilar os cortes na interpretação individual e o tempo para assimilar os cortes na interpretação coletiva e do espetáculo na estruturação com o coro. E os tempos de assimilar na interpretação, quer do ponto de vista individual dos solos, quer do ponto de vista da coletividade no espetáculo, tiveram de ser realizados durante a temporada. Eles estrearam executando marcas no sentido coletivo. A interferência do coro e dos outros no solo era muito marcante. Mas o principal movimento que precisou da temporada para amadurecer foi o de apreender o significado do

todo. Havia um hiato na interpretação de cada um que era “o que fazer quando o outro estiver em foco?” Algumas coisas foram pontuadas, mas foi só na execução das apresentações da temporada que eles foram sintonizando os canais, conhecendo o tempo um do outro, se ouvindo melhor em cena para poder tirar partido do que estava acontecendo com o outro e com a cena do outro para estimular o seu próprio personagem e conduzi-lo à ação seguinte.

Tudo isso foi um grande aprendizado para este grupo. Ao final eles comentavam como foi importante começar a ouvir o outro em cena, a se contaminar com o que era produzido coletivamente.

Para mim era importante em termos espetaculares misturar os solos. A temática deles era uma temática difícil e a linguagem que usavam não era tão digestível como as outras. Eles falavam do que a gente não quer falar nem ouvir, e de uma forma que poderia ficar dura ou piegas para a platéia. Ao mesmo tempo eu gostava da idéia de que estes mundos vivem vizinhos um do outro. Todos nós temos no apartamento do lado alguém que talvez esteja fritando na cama com insônia. Esse aspecto da cidade também me dirigia para este caminho.

Fiquei com medo deles não alcançarem até o ultimo dia da temporada o tom do espetáculo. E foi um prazer muito grande no ultimo dia de apresentação quando passei pelo camarim e dei as ultimas instruções como quem entra em campo para um jogo. Disse a Marcio: “lembra de abrir a voz no momento dos murros na porta, trabalhe com a estrutura do esqueleto”. Pedir a sincronia da música novamente entre ele e Flavinha e então ouvir as explicações muito rapidamente de como estavam acontecendo as coisas. Marcio dizia: “Flavinha v. ainda está chegando cedo”. Ela: “mas eu já ralentei, eu não sei qual é a hora exata não dá pra saber”. Marcio: “se guia pela música de Mariana, é quando Mariana acaba de cantar que eu cheguei”. Flavinha como num achado: “Ah, é...”. Tempos da cena. Eu novamente para Márcio: “lembra de esperar a última sílaba de Flavinha para depois cair no chão”. Manhã pergunta pra Márcio: “eu entro em *5 pras 5 ou 10 pras cinco?*” Marcio: “*15 pras cinco*”. E assim a última apresentação do espetáculo foi no ponto. Foi uma das coisas que mais me deixou contente, eles conseguiram chegar *no* ponto. Com precisão técnica e abertura emocional. Ao final desta noite Manhã disse sentir-se ligada ao estado poético de que eu tanto falo, ao estado da comoção. Foi uma cidade que precisou se ouvir. Seria muito frustrante se ao final da temporada eles ainda estivessem titubeando, desacreditando, duvidando, se desencaixando. E afinal de contas com eles fui cirúrgica, interfeirei na característica espetacular e eles alcançaram a medida da proposta.



## Dar tempo ao tempo

*Meu coração não se cansa de ter esperança de um dia ser tudo o que quer.  
Caetano Veloso, Coração vagabundo.*

*O que a gente pode, pode, o que a gente não pode explodirá. A fonte da  
força é neutra e de repente a gente poderá.  
Gilberto Gil, Realce*

Marcio foi escolhido para estar no elenco pela potencialidade que senti nele ao ser meu aluno onde havia um obstáculo real para o seu desenvolvimento como ator: a voz. Dificuldades de articulação e colocação da voz. Observando-o em sala de aula vi que precisaria de um trabalho como o meu para decolar neste aspecto. Por que como o meu? Acredito que o eixo da questão dele esteja na possibilidade de expressar-se livremente sem a pressão das críticas a sua volta. Um trabalho que seja carinhoso, firme, e o aceite na sua totalidade. O que houver de técnica, vencida esta barreira ele dará conta, mas não adianta uma fonoaudióloga, e o caso dele pede a fonoaudiologia, se não houver um impulso por trás direcionando-o para a sua dimensão artística e incentivando-o a ser capaz de.

Esta minha intuição se confirmou na primeira entrevista onde ele disse:

[...] eu tenho uma espécie de trava assim... é um grupo<sup>31</sup> que há cinco anos eu trabalho mas eu falo pouco nas reuniões. [...] Não consigo me expressar com aquelas pessoas que eu conheço. Acho que tá todo mundo me julgando assim... porque todo mundo é muito culto assim... todos passaram em primeiro lugar no vestibular. Eu fico assim: ‘Meu Deus! Eu sou o burrinho daqui!’. Eu acho que se eu falar alguma palavra errada... eu fico meio... receoso nas reuniões de falar. Agora tá até menos mas... tem isso assim de... dependendo do lugar que eu esteja vou medindo como é que eu devo me expressar ou não. Se eu devo me expressar ou não. Escolho bastante.

(Márcio, *Entrevista I*,)<sup>32</sup>

Na nossa primeira conversa sobre o solo Marcio relatou que queria fazer um trabalho minimalista. Poucos movimentos, mais intimista. Gostaria de falar das perdas, da solidão. Da pessoa que não sabe perder. Criou um personagem homossexual no momento em que o

<sup>31</sup> Marcio Nonato é integrante do Grupo Dimenti desde a sua formação em 1998 a partir da montagem de *O alienista* de Machado de Assis. Dirigido por Jorge Alencar o grupo Dimenti vem consolidando o desenvolvimento de uma linguagem baseada na pesquisa de formato, dos clichês estéticos e da corporeidade do cartoon.

<sup>32</sup> Foram realizadas quatro entrevistas com os atores durante o processo, a título de avaliação. Todas elas foram gravadas.

relacionamento amoroso acaba. E fez deste personagem alguém que não saía do lugar, que falava para dentro, que não tinha nada a dizer a não ser duas ou três frases repetitivas.

Investiu-se na articulação e projeção. Juliana Rangel começou a trabalhar específica e individualmente com ele. Deixo nas palavras dele o comentário.

Na questão de articulação que...trabalhando com Juliana tá muito bom assim... é... começar a perceber as coisas mesmo claramente assim... é aqui que tá errado; é aqui o ponto; nas vogais (onomatopeicamente ta ta ta) abre mais, abre menos. E você percebe que tava errando ali e embolando porque não abria muito a boca ou então, porque minha língua não batia lá no lugar certo. Trabalhando isso e vendo que tá dando resultado já. Eu falei isso pra Juliana que eu já tô sentindo me entendendo melhor.

(*Entrevista II, Márcio*)

Mas as coisas continuavam emperradas. Até que um dia numa improvisação ele encontrou A Porta. A porta da sala de ensaio. Esse foi o ponto de apoio externo que o ajudou. Criou toda a cena em relação direta com a porta. Ela virou o eixo da ação. Através dela conseguiu concluir o texto, encontrar a voz da personagem, ter volume expressivo na voz e saiu do paradeiro, da clausura em que havia se colocado. Tinha um outro detalhe: tinha feito a cena quase toda de costas. Incentivei isso também. Era um bom desafio, ele tem muitos problemas de articulação e fazer a cena de costa significaria que teria que articular melhor. Ele mostrou a cena internamente e ficamos todos contentes com o resultado. No entanto, eu sabia que não haveria porta no cenário. Sabia que pelo que estávamos construindo seria muito difícil inventarmos uma porta cenograficamente e contextualizá-la para uma cidade. Mas deixei e até incentivei a porta. Todos os outros atores já se perguntavam se haveria porta no cenário, menos ele. E então um dia, ao final do ensaio ele me perguntou e com muita simplicidade respondi: “acho que não”. Ele ficou branco. Perdeu o chão. Retrucou atônito: “Como não?” Eu disse: “acho meio difícil né Márcio?” Ele: “E a minha cena?” Respondi num tom brincalhão e provocativo: “Ah, sei lá, a gente transfere de espaço, dá um jeito, não se preocupe com isso não”. Ele: “Como não me preocupar. Ah... Você tá brincando...”. Aí eu ri, passamos o braço na cintura um do outro e atravessamos *A Porta* abraçados, deixando para traz a sala de ensaio. Podem me perguntar: “a receita é falar brincando?” Novamente, não há receita. Acredito na sinceridade. Quando olhei o espanto de Márcio, em algum ponto também me perguntei: “será que ele conseguirá sem a porta?”. Numa fração de segundos em mim também se instalou a dúvida. No mínimo me perguntei como vou fazer? E percebi que não tinha resposta nenhuma a dar. Por outro lado, trato tudo com simplicidade. Evito transformar

as coisas em grandes problemas seguindo a receita do dito popular: o que não tem remédio remediado está.

A nossa mostra interna seguinte foi realizada para Jussara, que estava em Salvador para o Ateliê de Coreógrafos, assistir e tecer comentários. Pedi que ele tentasse fazer a cena sem a utilização da porta. Ele disse: “Não dá. É impossível. Meraaaann...”. Então foi feita com a porta. Ele fez a cena muito bem. Ao final Jussara foi taxativa: “se tirar a porta é melhor tirar a cena. Esta cena sem porta não existe”. E praticamente deu a Marcio todo o aparato da necessidade da porta. Para mim a porta já tinha cumprido sua missão. Ele tinha um personagem, tinha uma história, tinha um estilo de interpretação, tinha a voz projetada no espaço e articulada. A porta poderia ser dispensada, mas a insegurança ainda estava muito presente e percebi que Marcio ainda precisaria de algo externo e muito concreto como apoio. Deixei-o com a porta. Conversamos com Rino, nosso cenógrafo e que vinha acompanhando de perto todo o processo, envolvendo-se com a criação dos solos, com a direção, com a dramaturgia. Era muito íntimo do que nos acontecia. Inventamos possibilidades. Investigamos o assunto. Marcio foi amadurecendo idéias. Repensando a cena, aos poucos, sem pressão. Então, quando definimos quem eram os personagens das cidades, oficializei o andaime para a Cidade Expressa.

Rino, que na vida profissional também é coreógrafo e diretor teatral, colocou a cena no espaço do andaime junto com ele. Objetivamente trabalhou no sentido de expor mais a cara de Marcio. Isso foi bom. Marcio se apoiou mais ainda na dança, no excesso de movimentos, na fisicalização de cada ação. Isso ajudava na voz apesar de o distanciar do seu objetivo inicial. Então quando já estava tudo seguro e assegurado, Juliana começou a trabalhar com ele mais objetivamente a expressividade do texto, e eu fui aos poucos limpando os movimentos e deixando-os mais humanos, e conquistando momentos intimistas dentro da cena mantendo a qualidade vocal. Tirava as tensões dos movimentos que interferiam na colocação da voz na relação direta emoção-movimento-voz. Em termos de resultado *visível* de conquista de trabalho vocal durante o processo ele talvez tenha sido o mais significativo. Foi necessário respeitar os tempos, dar tempo ao tempo. Abertura e objetividade, abertura e subjetividade. O trabalho integrado meu e de Juliana foi muito responsável por isso. Nossa parceria juntava a fonoaudiologia com o teatro de maneira sensível, sincera, colaborativa e carinhosa. Nós duas contávamos com uma qualidade de Márcio: muito atento a tudo. Ator com muita prontidão e disponibilidade. Até quando está reticente se lança *pra ver qual é*.

Ao final ele foi aceito. O pessoal da companhia de teatro dele gostou muito. Ele ria ironicamente para mim e dizia: “parece que eu estou existindo no teatro só depois da trilogia,

é uma piada isso, eu não entendo... todo mundo comenta”. Entrou como meu aluno na disciplina expressão vocal I na Escola de Teatro. Exatamente aquela em que se cria um solo de 15 min. Fez o projeto e começou a trabalhar, também criou uma idéia que o deixava amarrado, inventou um estereotipo. O tema era a dependência química através das drogas dos remédios. Trabalharia com bulas de remédios. Na sala de aula estava se atrelando a um texto de três ou quatro frases. Pedi que trouxesse um texto das bulas a parte que descreve as contra-indicações que é sempre um texto curioso. Sentia nele uma instabilidade como se na sala da escola de teatro ficasse mais difícil aquela coisa que fazíamos nos ensaios da trilogia, ou seria talvez a pressão de quem acertou uma vez? Quantas hipóteses poderíamos levantar para a sua instabilidade e insegurança, mas no fundo só importa a percepção que ele mesmo tem de tudo isso. Tivemos nossa primeira conversa individual. Tocamos nos pontos importantes para o desenvolvimento da idéia. Entramos na estruturação de possibilidades de roteiros e desenvolvimento da temática. Mas desde este encontro ele não voltou mais às aulas e acabou por abandonar a disciplina para fazer dança.

O pensamento que calcula e conjectura pode elaborar muitas questões e suposições: Quanto tempo será necessário para que ele possa novamente voltar a um processo como este em relação a sua voz? Quanto tempo ele levará para digerir o que lhe aconteceu? Como estará sendo a reação externa a ele e como ele internamente está reagindo a isso? O pensamento que medita abraçou Márcio quando ele veio avisar que estava deixando a disciplina, foi assistir ao espetáculo de dança, gostou de vê-lo assistindo a mostra pública na escola dos colegas de turma da disciplina que havia abandonado, gostou de ouvi-lo perguntar se já tinha notícias do próximo projeto “O Ator com o outro – Contando Causos da Bahia”. O pensamento que medita sabe: novamente dar tempo ao tempo.

Assim trabalho com o tempo na relação com o ator: espero até o ultimo momento. Trabalho com estímulos, com exercícios e jogos que lhe permitam chegar ao objetivo desejado técnica e artisticamente. E só no ultimo instante dou soluções minhas para os problemas. Assim esperei, até o último instante, para fisicalizar e colocar no espaço o personagem de Geovane, para sugerir a Cátia que cantasse, para marcar e pontuar as falas da personagem de Rafael com o manuseio das facas, para pontuar as diferenças na fala de Flavinha: a**COR**da, **A**corda, acor**DA** através da acentuação de sílabas. Trabalhando desta forma tenho conseguido que a maioria das soluções seja alcançada pelos próprios atores. No caso de Iara isso se deu com a cena inteira. Quando me apresentou a cena que já estava ótima, percebi que a repetição e definição das marcas finais haviam deixado a voz chapada num *choro chato*. Conversei, mostrei o que estava acontecendo, ela se ouviu na cena enquanto eu

mostrava: “olha aí a voz de choro de novo, tá tudo no mesmo registro”, e a encaminhei para voltar a conectar com o imaginário, o *pra quem* da cena e aí ia mostrando: “olha como foi para o agudo, como ficou mais suave aqui, mais agressivo ali”. Aí parei e disse: “é isso que você precisa fazer”. Da vez seguinte que mostrou a cena disse: “Nada a declarar. Tá pronta. Sabe repetir? Sabe o que está fazendo? Mostra de novo. Ok”.

## A Voz do Tempo na Voz de quem joga o jogo do teatro

*Mestre é aquele que consegue achar soluções para cada tipo de pessoa. O mestre é uma pessoa que não tem soluções fixas.*

Mestre indiano Osho (2005, p. 75)

Não sei se o que vou dizer aqui é uma conclusão ou a inscrição de um princípio que estive no começo de tudo: sempre que um aluno chega para mim angustiada porque percebeu uma limitação na voz e quer resolver logo o problema, faço uma pergunta que eles respondem sem entender muito o sentido: “quantos anos você tem?”. E escuto a inquietação de quem quer uma solução imediata na resposta: “22”. Aí eu lhe lembro: “você levou 22 anos construindo esta tensão ou este padrão, né mesmo? Seja um pouquinho generoso com você. Não dá pra resolver 22 anos de um dia pro outro. Concorda?”.

Este é um assunto para estar presente em todo o trabalho vocal: a disposição para lidar com o tempo. O tempo do processo individual, quer pelo ponto de vista do professor diretor ou orientador, quer pelo do próprio ator ou aluno.

- A Carta Chave - O *ÁS* de Ouro da Autoria

Tao é um princípio. A criação, por outro lado é um processo. [...] Isso é tudo que existe: princípio e processo, o como e o que. [...] O Princípio e o processo são inseparáveis. Todo processo revela o princípio subjacente. Isto significa que posso conhecer o Tao. Posso conhecer Deus.  
(HEIDER, 1985, p. 1)

Quando comecei a cursar as aulas do doutorado fui invadida por uma recordação que, inquietantemente, tornou-se uma *recordação recorrente*. Era como se tivesse tocado numa

parte da memória que quisesse se manifestar e ficasse batendo à porta, pedindo passagem. Que se abra a porta, que se dê passagem.

Ei-la:

Eu, sozinha no pátio da escola, fim de tarde, após uma aula sobre o átomo, esperando que meus irmãos viessem me buscar. Tinha sete anos e estava impressionada. Eu era formada daquelas *coisas* invisíveis. O átomo, composto de prótons e elétrons, formava o meu corpo. Então, lembrei que eu era morada para outros seres, inclusive as amebas e outros bichinhos. Foi então que de repente me veio a imagem do sistema solar estampada em um livro...Nossa!!! Quase igual à estrutura do átomo!!! A similaridade entre a imagem do sistema solar e o átomo me fez me perguntar se no caso, *nós*, o sistema solar, não seríamos os átomos de um corpo muito maior, e *nós*, como as amebas que habitam nosso corpo, habitássemos esse *corpo muito maior*. A sensação gerada por esse *insight* quando eu tinha sete anos, ficou marcada fisicamente em mim. Fiquei muito impressionada e tive um claro *sentimento de verdade* com isso. Nunca comentei esse fato com ninguém, era como se isso fosse uma *maluquice* minha, mas que eu *sabia que era verdade*: “eu devo ser um sistema solar para uma ameba e o sistema solar deve ser apenas um átomo para um corpo muito maior”.

Hoje traduzo essa sensação como de *pertencimento ao todo*, ao corpo maior do universo, sendo o meu corpo, ao mesmo tempo, um habitat para outros seres. Essa maneira de percebermo-nos habitantes e *habitat* tornou-se um motor filosófico concreto na *Trilogia*. Dentro da tese é a certeza da busca de integração dos nossos corpos e dimensões: física, energética, emocional, mental, espiritual, aspectos do universo interno e aspectos do universo externo. Na *Trilogia*, de maneira inconsciente isso se refletiu na raiz do processo que teve início com uma frase roubada de Jussara Miranda: “meu corpo é minha cidade”, à qual eu completei: “meu corpo habita uma cidade”.

É a partir deste *mergulho cósmico* que podemos dar entrada na essência da proposta metodológica que compõe este trabalho, cuja frase de Bachelard é um excelente primeiro degrau: Para sonhar melhor este texto, substituamos a conjunção *OU* pela conjunção *E*. A conjunção *OU* infringe as leis fundamentais do onirismo. No inconsciente, a conjunção *OU* não existe. (BACHELARD, 2003, p. 232)

Esta relação lingüística me remeteu ao desenho que fiz para simbolizar o projeto de pesquisa na disciplina Processos de Encenação. O desenho é uma superposição de duas imagens. A primeira um conjunto de círculos concêntricos simbolizando que cada coisa do

processo de trabalho está contida na outra. Onde o círculo maior é o *Cosmo* e o círculo menor o *Umbigo*, o indivíduo. A voz que, enraizada no corpo, ressoa com exuberância em *ondas concêntricas* que vão deste *Umbigo* para este *Cosmo*. A voz em seu movimento de dentro para fora, em direção ao outro, com força criadora no espaço.

A segunda imagem é uma espiral ascendente cuja idéia é a evolução. Pensei no aspecto do crescimento/desenvolvimento humano onde nos repetimos em nossos padrões como num andar em círculo. A possibilidade evolutiva que temos é a de passar por estes mesmos pontos de repetição de padrões do círculo através da espiral, ou seja, no momento em que entramos no território da repetição estarmos num ponto acima, ou simplesmente num ponto diferente do anterior. Assim podemos observar diferentemente: ver com outros olhos, sentir com outra pele, ouvir com outros ouvidos e, a partir daí, modificar de alguma maneira a atuação diante daquele padrão.

Superpondo os desenhos, represento a idéia da proposta metodológica no trabalho vocal do ator onde estes muitos níveis são exercitados de maneira integrada, caminhando em espiral evolutiva de um nível a outro. Nesta perspectiva a proposta é incluir sempre. As palavras são: inclusão, aceitação, integração, soma das diferenças. A Consciência trabalha em parceria com o Inconsciente. Ao invés de olhar para a Consciência como uma estrutura controladora e para o Inconsciente como uma estrutura rebelde, selvagem, olhá-los, respectivamente, como uma estrutura libertadora e como um manancial de riquezas a serem exploradas e reveladas. Assim a *Consciência* funciona como parte da estrutura que permite a abertura e o contato da percepção de maneira diferenciada possibilitando, inclusive, a manifestação dos conteúdos do Inconsciente de maneira mais consistente. Para que isso aconteça precisamos nos servir desta *lógica dos sonhos*, ou seja, deste  $E + E + E + E$ . É importante lembrar que a *Consciência* trabalha de maneira tranqüila com esta lógica. A *Razão* é que sente dificuldade de integração. A *Razão* funciona, na nossa cultura, pelo princípio da exclusão: *isto OU aquilo*, ou seja,  $OU + OU + OU + OU$ .

E neste jogo do micro e do macro no universo, de ser eu a cidade e eu habitante de uma cidade, eu morada para amebas, eu micro-partícula do átomo-sistema-solar, com que medida me dirijo à ação cotidiana de criar, e de criar no teatro? Destes corpos tão contidos um no outro, tão dependentes um do outro, como assumir essa conjunção E no processo de trabalho onde o *em torno* pede a hierarquia de poderes?

Uma das possibilidades é reconhecer e incentivar o princípio subjacente a todo processo e presente em cada um de nós: o Tao, o Deus, o criador, o autor. Que nos faz, a todos, poderosos. Nós, habitantes e habitat.

Ator-criador onde muitas portas precisam ser abertas e quem terá a chave? Qual será a chave?

Que se abra a porta, que se dê passagem.

Quem é o dono da bola em jogo?

Primeira porta: para a entrada da energia.

A qualidade da energia que a autoria proporciona.

SIM.

*O herói não é um sujeito. O termo energia nada diz, exceto que existe a força. O que acontece com a energia, formação em sistemas, morte ou sobrevivência desses sistemas, surgimento de sistemas mais diferenciados, a energia nada sabe e nada quer a esse respeito. Obedece a leis cegas, locais, e a acasos.*  
[...]

*O desenvolvimento não é uma invenção dos humanos. Os Humanos são uma invenção do desenvolvimento. O herói da fábula não é a espécie humana, mas a energia.*  
(LYOTARD, 1996, p. 90)

Com frequência me vejo questionada sobre a autoria das minhas direções. No debate sobre a *Trilogia*, Ricardo Fagundes, que foi meu aluno em Expressão vocal I e II, me perguntou: “onde está a sua mão nisso tudo?”. Ou Jussara quando lançou: “o que fica: o que Meran escreveu ou o gesto espontâneo do ator?”. Ao primeiro respondo: “minha mão está em tudo”. À segunda digo: “Escrevo através do ator e o ator escreve através de mim. Fica o que resulta das nossas misturas: nossa escritura”. No entanto nada é assim tão fácil. Certamente essas perguntas foram direcionadas à diretora Meran. Mas a diretora Meran também é a pedagoga Meran, a professora de voz Meran, e se chegou a estes outros lados de sua personalidade artístico-técnica-profissional é porque existe a atriz Meran. Estas *múltiplas personalidades profissionais* já produziram muitos conflitos internos e externos capazes de abrir e fechar portas. Já coloquei o *dedo na cara* do mundo para ter o direito de *ser assim*. Já abaixei a cabeça para o mundo pedindo desculpas por *ser assim*. Hoje me sinto diante de uma *sina* e encontro conforto no eco vindo de Grotowski (apud WOLFORD; SCHECHNER, 2001, p. 107, tradução nossa):



Nosso direito como seres humanos deveria começar com nossos atos ao invés de declarações para nós mesmos ou auto-reconhecimentos. Somos como árvores: não temos que nos preocupar com a direção em que o destino, o clima, os ventos, e a tempestade estão mudando, ou se a terra será fértil ou estéril; o simples fato de nosso nascimento nos obriga a responder ao desafio da vida, e a respondê-lo do jeito próprio da natureza, que nunca se apressa e nunca hesita. Se nossa semente cair sobre pedra, tanto pior. Mesmo isso não nos livra da nossa obrigação; se nos recusarmos, sob qualquer pretexto, a executar os atos exigidos de nós seremos como uma árvore lançada na fogueira e destruída. E isso estará bem. Esse fogo não é uma ordem social, ele se inflama dentro de mim no momento em que traio, de uma forma ou de outra, minha obrigação de ser humano vivo, a obrigação de desempenhar ações. A pior ameaça à sobrevivência do ser humano jaz em minha própria esterilidade; e essa esterilidade é nada mais que a fuga da criação.<sup>33</sup>

Pois é... a questão da autoria... este talvez seja um assunto chave no meu processo de criação. Um princípio. Várias vezes corri o risco de cair na tentação de abandonar este princípio, de corresponder à expectativa social em torno dos fatos relacionados à autoria num processo tão rico e dinâmico como é a criação teatral. Uma pressão sem opressor visível atuando sob a forma como gosto de trabalhar. Lembro que comecei a dirigir por *incidente* e sempre houve em mim um *desejo de diretor sonhado*. O diretor dos meus sonhos saberia conduzir-me à evolução como atriz, me provocaria, promoveria espaço para o meu desenvolvimento pessoal e artístico, acompanharia meu processo, pediria de mim um pouco além do que eu já sei que posso dar, apostaria no meu desconhecido. Teria paciência com os meus erros e minhas dificuldades porque sem elas, como subir um degrau na escada que leva a mim mesma? Outro detalhe importante: sempre vi o ofício do ator como criativo e artístico. Através dele sempre quis me expressar, fosse em qual personagem fosse, em qual estética fosse. Então, construí-me uma atriz que quer ser respeitada na sua inteligência e sabe que é inteligente, na sua sensibilidade e sabe que é sensível, na capacidade de elaboração de seu material e sabe que é capaz de. Sempre tive a generosidade de oferecer-me a um diretor e sua obra porque ali também estava a minha obra e sempre fiz valer por isso.

---

<sup>33</sup> Our rights as men should begin with our acts rather than with declarations or testimonials to ourselves. We are like trees: we don't have to worry in which direction destiny, climate, the winds, and the tempest are veering, or to know whether the earth will be fertile or sterile; the very fact of our birth obliges us to respond to the challenge of life, and to answer it in manner of nature itself, which never hurries and never hesitates. If our seeds fall upon stone, so much the worse. Even this does not free us from our duty; if we refuse, on whatever pretext, to perform the acts required of us, we shall be like a tree thrown into a fire and destroyed. And that will be right. This fire is not of a social order; it flames inside me as soon as I betray, in on way or another, my duty as a living man, the duty to perform acts. The worst threat to man's survival lies in my own sterility; and this sterility is nothing but an escape from creation.

Quando comecei a dirigir quis ser a diretora que eu sonhava para mim como atriz. Hoje me pergunto se os atores, ou se há atores que querem mesmo este tipo de diretor!! Afinal que ator é este que quer, que necessita, de um diretor como o dos meus sonhos?

Mas antes de dirigir a atriz já era uma educadora, e nos processos de criação com os alunos já se via esse viés da personalidade pedagógica e artística dos ofícios de atriz e diretora. E foi no programa do espetáculo *Uma Trilogia Baiana*, no espaço aberto às dedicatórias, que pela primeira vez escrevi: Aqui alcancei algo que me custou anos de vida: a *Meran-artista*, a *Meran-educadora* e as inúmeras *Merans-inquietas* se revelam cúmplices, íntimas, grandes parceiras. Portanto, assim como tem sido na vida, dedico-me.

Na raiz da minha pesquisa coloco o tipo de ator que me interessa formar: aquele a que chamo *Ator-Criador*. O que parece aos meus próprios ouvidos uma redundância porque quem pôde imaginar, algum dia, um ator que não fosse criador? A primeira vez que escutei isto foi assim: “ator não tem que criar nada, é peão de obra”. A segunda foi uma espécie de *exclamação* nascida em mim diante de certas coisas difíceis de entender da Inglaterra: quando estava fazendo um curso solicitaram que os participantes erguessem a mão para identificar quem era ator, depois quem era *performer*, depois contador de histórias, depois clown. E eu saí levantando a mão a todo momento e não entendia qual a diferença entre o ofício do ator e essas outras *profissões*. Só mais tarde, perguntando aos amigos, entendi que ator é aquele que interpreta o texto de um autor e segue a direção com total fidelidade ao autor, portanto é um intérprete. O *Performer* é aquele que se envolve com a idéia, quer seja do autor ou do diretor ou até dele próprio, e não apenas interpreta, mas participa da criação. Achei isso uma loucura, mas fui entendendo. Fui percebendo também como diretora e professora, aos poucos, o que era o ator que se lançava às questões propostas quer de *interpretação* quer de *criação* e aquele que esperava que o diretor lhe dissesse tudo o que tinha que fazer. Aquele ator que tomava para si a responsabilidade de criar a personagem e aquele que entregava essa responsabilidade para o diretor. Percebi, por outro lado, os diretores que temiam a participação dos atores em seus processos criativos. Era capaz de ver uma guerra de poderes instalados na relação *ator x diretor* no campo da criação da obra, quer sob esta perspectiva que chamo *interpretação*, quer pela perspectiva de *criação*. E essa me parecia a mais imbecil das guerras, a mais improdutiva, a mais estéril. Quem é o dono da obra encenada? O autor, o diretor ou o ator?

Isto se refletiu na modificação feita nos programas dos espetáculos da Cia. de Teatro Os Bobos da Corte, onde aparece: “Criação – Os Bobos da Corte” e então as funções exercidas dentro desta criação, mesmo quando a idéia e a concepção são minhas. Considero, e trabalho dessa forma, que a obra final é fruto de uma criação de todos, nas suas funções. A

encenação é diferente do que as coisas isoladas, do que a minha idéia, ou a do cenógrafo, ou dos atores construindo personagens, interpretando e interagindo entre si para gerarem aquela idéia proposta. É um campo muito rico de criação. Um dos encontros criativos mais mágicos que conheço. O papel do diretor é conduzir ao eixo final de códigos e significados e orquestrar os procedimentos de toda a equipe em todos os níveis da criação, mas a criação propriamente dita é feita em conjunto com a participação de todos.

Para responder especificamente sobre se o que fica no resultado final da obra é o que eu escrevi ou o gesto espontâneo do ator, vou falar um pouco do processo de criação. Dificilmente chego para um ator e digo qual o gesto que ele deve fazer, e muito menos os tons de voz que deve usar. Estimulo a criação da personagem. Vou conduzindo-o através de exercícios de dinâmicas de tempo e espaço, de ação física e vocal, por caminhos que lhe possibilitem encontrar o corpo, o ritmo, a gestualidade, ou seja, o núcleo de ações da personagem. São jogos onde ele vai estabelecer referenciais para a fisicalização de idéias ou, ao contrário, vai experimentar ações que lhe alimentem as idéias e a percepção da personagem.

Este é o processo mais longo. Pontuo o que vou gostando. Vou observando como o ator vai percebendo e se aproximando da personagem. É um trabalho bem delicado de percepção, quer para mim, quer para o ator. Muitas vezes, a função é tornar consciente experiências que se revelaram, mas não alcançaram a consciência, quer no plano físico, mental ou emocional. Invento histórias para dar suporte ao que ele vai criar, assim como invento histórias capazes de referendar o que foi experimentado por ele. Vamos sempre num diálogo muito sincero e ao mesmo tempo muito carinhoso. É terrível para o ator, ou para o diretor, quando as coisas parecem não andar, ou quando o que se produz não corresponde à expectativa. É difícil quando as resistências aparecem, quando as idéias não se cruzam. Então é tudo muito delicado.

É preciso caminhar passo a passo, para criar esses referenciais da personagem, essa fisicalização: corpo, voz, imaginário, estrutura de pensamento da personagem, o ritmo, a respiração, o olhar, o *pra onde olha*, o que vê, como age e reage diante desta ou daquela situação. E assim vamos juntos desenhando a personagem através das cenas, das relações entre personagens, das relações da personagem com seu universo particular, o seu território secreto. Gosto sempre de levar o ator a um local que nem sempre está no texto, onde a personagem guarda seus segredos, se sente à vontade e pode fazer tudo o que quiser sem ser censurada por ninguém. Aí essa personagem revela alguma coisa ao ator que ninguém mais sabe, é quase um segredo entre o ator e a personagem. Intimidade. Cumplicidade.

Após esse caminho fica mais fácil marcar as cenas quando chega o momento de fazê-lo. Então entro com ajustes gestuais, vocais, de ritmo, de composição cênica. Por exemplo, posso desejar tornar uma cena mais lenta que o normal dela, e faço isso. Posso dilatar e ampliar um dos gestos, posso inserir um gesto de uma cena anterior na cena seguinte. É uma composição que se começa a instalar mediante um vocabulário que foi criado a partir da busca do gesto espontâneo do ator, do gesto vinculado à percepção dele guiada por mim. Isso tudo conduz a uma forma que possui elementos claros de uma linguagem.

No Thai Chi se diz: a forma informa o corpo – o corpo conforma a forma – a forma transforma o corpo – o corpo reforma a forma. Tem-se uma forma e *mergulha-se* nela e então todo o processo se dá.

O ponto do ator é o antes da forma criada. É preciso primeiro encontrar a *forma*, ou seja, aquilo que chamamos o vocabulário que irá formar a partitura, depois então a partitura das ações físicas e vocais da personagem para, enfim, iniciar o processo de repetição, e assim chegar ao momento em que “o ator não canta mais a canção, é esta que canta no ator”. É um processo longo e demanda tempo.

Na trilogia começamos pela criação dos solos. E antes dos solos era necessário se encontrar o tema eixo de cada solo. Fizemos isso na prática abrindo espaço para o inconsciente e o subconsciente *fazerem a festa*. Os jogos chamavam pela presença do indivíduo em si mesmo na qualidade de sua interação com os outros, como grupo. Jogamos com o jogo da memória, criação de histórias coletivas, e com um exercício guiado pela metáfora “meu corpo é minha cidade”.<sup>34</sup> Este era um tipo de relaxamento aplicado depois de um verdadeiro estado de exaustão. Nele se fazia uma visita com a consciência por áreas do corpo, guiado pela voz interior. De cada área visitada deixava-se nascer uma imagem, uma sensação e por fim uma palavra que era pronunciada em voz alta. Ao final da *visita* escolhia-se um nome ou apelido para a *cidade-corpo* e uma área do *corpo-cidade* onde instalar a placa *Bem Vindo a... Nome da cidade*. No momento seguinte cada um apresentava ao grupo a cidade que visitou, de maneira metafórica e poética, ao seu estilo bem pessoal, buscando usar as palavras encontradas na *visita* ao corpo. A estratégia poética era a da terceira pessoa, ou seja, *esta cidade* ao que deveria ainda evitar o pronome pessoal, ou seja, *minha cidade*. A poesia foi construída no ato, sem tempo prévio para preparar o que iria apresentar. Era preciso se deixar levar pelo momento na interação com o grupo e permitir-se ser surpreendido. Depois

---

<sup>34</sup> Frase de Jussara Miranda, coreógrafa gaúcha, com quem trabalhei no Ateliê de Coreógrafos Brasileiros – Ano I – 2002. Ao ouvi-la fui afetada por sua imagem e ela, imagem-frase marcou de maneira decisiva e intuitiva a maneira de agir metaforicamente sobre os corpos dos atores.

cada um escreveu a poesia improvisada o mais parecido possível com o que havia dito. Eu fiquei surpresa com o resultado.

Todos esses jogos iam permitindo que algo reverberasse em cada um de maneira perceptível, que o inconsciente ganhasse espaço e forma, até o dia em que teriam uma sessão individual comigo para cada um me contar e definir qual o tema que gostaria de abordar e de que maneira. Isto significaria definir *o que e como*. Para surpresa minha, de doze atores, sete escolheram como tema geral a solidão. Como imaginar que a *terra da felicidade* iria girar em torno desta temática!?!?

Chegar ao tema nas dimensões do *o que* e do *como* é chegar a uma descoberta de si. O processo de Iara foi muito curioso em relação à definição do *como*. Ela é um exemplo de como o inconsciente trabalha com o E + E + E nos conduzindo a algum lugar novo. Para isso é preciso driblar a ansiedade por respostas rápidas que nos acalmem, que satisfaçam a nossa razão e inquietação imediata. Deixo com Iara<sup>35</sup> a narrativa agora:

O que mais me admira no trabalho de Meran é a passagem, quase que imperceptível, de simples exercícios de aquecimento para grandes momentos de criação. Tanto que não sei distinguir claramente a partir de que ponto do processo começamos a criar, pois, logo no início, fomos sutilmente mergulhando no nosso imaginário, buscando, através dos nossos corpos e da nossa memória, o que tínhamos de mais valioso para revelar. Tudo então foi aproveitado, direta ou indiretamente, no momento de construção dos nossos solos. Para objetivar, vou considerar como ponto de partida dessa construção, a escolha de um tema: solidão.

Como transformar em cena um tema tão vasto? Solidão de quem, onde, quando e como? Antes de resolver essas questões, fomos alimentando esse tema, com exercícios de livre associação de palavras, com músicas e outros tantos exercícios de improvisação. Mais uma vez, já estava criando sem perceber, já tinha uma bagunça de material que depois seria utilizado no meu solo, às vezes até na forma original. Mas logo a necessidade de um personagem para materializar e especificar o tema começou a aparecer. Então voltei a me deparar com tais questões. De que forma a solidão me toca? Na hora de definir em que me deter, dois tipos de solidão vieram à tona: a primeira, uma solidão aparente, *escrachada*, que é a solidão do mendigo. Lembrei-me de um cara que me emociona pelo seu vazio. Ele fica sempre no mesmo lugar (em uma rua de Itapuã), abandonado, com a mesma roupa suja, barba e cabelo crescendo, embolando a mercê do tempo, e fumando um cigarro, soltando a fumaça e olhando para o vazio. Pensei em fazer meu solo a partir dessa imagem, porém outra inquietação me fez duvidar: me tocou também outro tipo de solidão, mais sutil e camuflada, mas não menos dolorosa, que é a solidão da mulher. Mais especificamente, a solidão das mulheres que vivem uma relação de aparência, de suposta felicidade com seus maridos, mas sequer conhecem o prazer numa relação a dois. Não têm a oportunidade de expressar seus desejos e vivem sós, mesmo cercadas de gente.

Conversando com Meran, para finalmente definir a personagem, revelei a vontade de fazer um mendigo, pelo simples fato de que seria instigante a construção dessa personagem. Porém, observando meu discurso, ela percebeu que a questão da mulher me tocava mais profundamente. Nesse impasse, ela me sugeriu que eu trabalhasse com as duas propostas. O

---

<sup>35</sup> Todos os atores escreveram um relatório sobre a experiência vivida em *Uma Trilogia Baiana*. Este trecho é do relatório de Iara.

que parecia uma solução tornou-se um problema, pois nas minhas improvisações surgiam um e outro, tornando o discurso incoerente. Como a cada formação de partitura nós mostrávamos o resultado para os colegas, essa incoerência começou a me incomodar, pois ninguém entendia o que eu estava propondo. Para ser compreendida, fui mesclando, ainda mais, uma questão com a outra, até elas se fundirem e se tornarem coerentes. Assim, surgiu uma personagem: uma mendiga com questões relativas à mulher e ao abandono na rua. É claro que tive que abrir mão de algumas coisas e criar outras. E, para mim, esse é o *grande barato* do processo: a possibilidade de desapegar de velhas idéias, abraçar o que a linguagem cênica permite e deliciar-me com o que surge, sem uma programação racional.

Para mim é muito importante que o ator se sinta meu parceiro na criação, que queira me fornecer suas idéias, suas percepções, intuições, seus absurdos, suas incoerências e suas coerências, seu bom senso e o seu fora de senso. Ao mesmo tempo busco criar um espaço interativo onde ele também aceite o meu bom senso e o meu fora de senso. Que as nossas lógicas individuais possam estabelecer uma lógica coletiva própria.

Mas há o momento em que nos deparamos com a pergunta: o que fazer quando os caminhos da improvisação acabam não chegando aonde se quer? No caso da *Trilogia* o ator nos solos era o primeiro responsável pela elaboração artística.

Geovane me assustou nos primeiros dias de trabalho. Ele já havia sido meu aluno em Dicção Teatral I e me lembrava dele como uma pessoa com um grande potencial vocal, mas desconectado do corpo. Imaginei que já estivesse em novo estágio a esta altura, uma vez que já estava praticamente formado pela escola e tinha acompanhado Os Bobos da Corte como iluminador nas temporadas de *A hora da estrela*. Surpresa: estava muito tímido. Suas improvisações não tinham foco no olhar. Estava sempre de costas e chegou a preparar uma cena inteira de costas e no canto, ao fundo à direita com voz inaudível, articulação imperceptível, ação física sem nenhuma direção cênica no espaço. Além disso, em nosso encontro para falar sobre o tema que iria abordar no seu solo, pouco consegui entender do que realmente se tratava. Trouxe a idéia de criar uma personagem morta e trabalhar com a total descrença na vida. A idéia dele era falar como a vida é inútil. Para ser sincera não entendia direito o que ele queria dizer com tudo isso... era sobre a morte... sobre a vida... algo como “a gente se preocupa com as coisas, mas de nada serve se preocupar porque tudo vai acabar na mesma...” Notei que ele estava sem referencial estético, de linguagem.

Havia vários problemas de dramaturgia na cena, mas vamos nos ater às questões da personagem relacionadas a corpo e voz. Ele tinha dois tempos na cena: um que era o tempo presente onde o personagem estava morto e preparava a festa de aniversário da filha que iria chegar da escola. O outro era o tempo passado: em *flashback* ele lembrava cenas que antecederam ao aniversário da filha onde ele revela ter se encontrado com a ex-mulher,

matado a filha e depois se matado. Geovane não conseguia nem através da dramaturgia nem da encenação deixar clara a história. A sua grande dificuldade era a fisicalização da personagem e o uso do espaço. Na voz estava também chapado, com uma voz que gritava o texto. Durante os processos de trabalho fomos fazendo coisas específicas para isso, em especial o exercício de irradiação fez com que produzisse muita coisa boa em termos da fisicalização da personagem, mas ele não conseguia incluir estas coisas boas quando arrumava a cena e a elaborava artisticamente. Sempre que o pegava trabalhando estava com o caderno anotando e lendo coisas e *incrementando* o roteiro. Dizia pra ele: “vai fazer a cena, é fazendo que você vai resolver isso”. Mas ele continuava mais pensando a cena, atuando com papéis em torno de si. Quando eu perturbava muito, ele, enfim, largava os papéis e começava a agir no espaço. Ele sabia tudo da cena, mas não sabia fazê-la, encená-la. Quando mostrou internamente a cena todos comentaram as mesmas coisas.

Sempre fazíamos pequenas mostras internas após os trabalhos do dia com uma observação direcionada pela platéia, o grupo. Nessa dinâmica se trabalha *com* audiência e *como* audiência. Todos com o caderninho na mão anotavam suas observações, cada dois observando um determinado aspecto. Assim assistia-se à cena sob as perspectivas: **técnica**, da articulação, projeção, registrando-se o gráfico de colorido da fala, da **estrutura da narrativa**, anotando-se a clareza na revelação e construção de personagens, do desencadear da história e os momentos em que o espectador se desliga da cena ou quando a cena deixa de tornar-se interessante; do **coração** com observações do tipo: gosto, não gosto, sou tocado por este ou aquele momento, me encanta isso, me perturba aquilo.

Quando Geovane apresentou a cena para Jussara esta virou pra mim e perguntou durante a apresentação: “o que é isso? Quem ele é?” Eu não respondi. Ela ficou meio irritada comigo e perguntou novamente: “o personagem é um médium ou um esquizofrênico?” Eu disse a ela: “pergunte ao ator”. Ela me olhou mais irritada ainda. Quando a cena acabou ela falou para Geovane que por ela ele deveria fazer a cena só do aniversário da filha. Ser um homem que enche bolas, usar bolas de verdade e não de *vento*, e ir enchendo e amarrando as bolas ao seu próprio corpo até ficar superlotado de bolas e a filha não chegar nunca. Disse que aquela história toda era sem propósito e que nem ele nem nós tínhamos cacife para falar desse assunto. Então que era melhor deixar pra lá.

Foi um silêncio só na sala. Eu só escutei e pedi a próxima cena. As pessoas todas ficaram com os olhos arregalados para mim. No final de tudo, quando já íamos saindo do ensaio, ele se virou para mim e perguntou: “e aí Meran?” Eu disse: “é... a cena não está comunicando: a gente tem que dar um jeito nisso”. À Jussara talvez faltasse a referência do

que guiava o processo, ou seja, mais importante do que achar uma solução cênica que funcionasse era necessário encontrar a maneira cênica de dar expressão e comunicação a uma idéia. Promover o encontro da necessidade expressiva do ator com a linguagem teatral. Era importante que Geovane pudesse concretizar sua idéia o mais próximo possível do que ela era.

Achei que quando entrássemos na cena coletiva com o auxílio dos outros ele iria decolar um pouco mais. Nada. Para entrar na cena tive que literalmente *empurrá-lo* para dentro da improvisação. A *Cidade Fantástica* foi a que mais deu trabalho para os atores e as respectivas personagens se entenderem. Todos tinham muita resistência e dificuldades de interação, quer no plano das ações físicas, quer no campo das ações verbais e de dramaturgia. Graças a Deus havia a personagem Dona Maria dos Sonhos criada pela atriz Tânia, capaz de agregar pessoas e personagens com bom humor!!!

Uns quatro dias depois Jussara me falou: “Geovane não está instrumentalizado para fazer o que ele se propõe”. Então soube que caberia a mim dar uma diretriz para o corpo da personagem e administrá-la no espaço.

Chegou o dia de seu encontro individual comigo quando iríamos ajeitar a cena. Sabia que teria que marcá-lo rigorosamente. Minha primeira frase para ele foi: “quero marcar sua cena toda, você deixa?” Ele disse: “vamos lá”. Aí respirei aliviada. Marquei a cena inteira nos detalhes. Dei a ele o corpo da personagem. O gesto a cada palavra, para onde direcionar o olhar. A dinâmica do espaço e tempo. Tipo: “aqui primeiro baixe os calcanhares, depois os ombros, só então descruze as mãos e aí então fale. Olhe para cima e diga, olhe para as mãos, depois esfrega as mãos, gesto para frente outro para trás. Etc...”. Foi assim com toda a cena. Gastamos dois dias. E eu pedia rigor absoluto nas marcas. Tipo: “Errou, é primeiro olha depois fala depois larga depois esfrega as mãos dizendo...”. Retirei toda a encenação do tempo passado onde a personagem se encontra com a ex-mulher e quando briga com a filha. Estes momentos ficaram todos concentrados no texto, portanto, na voz. Sabia que ele reagiria bem em termos de interpretação verbal, que encontraria as intenções. Já o tinha visto perto disso. Sem problemas maiores de colocação ou projeção. Era uma questão de entendimento da ação física com a ação vocal. Fui desenhando algumas coisas na voz também, mas só para criar o ponto de referência e de apoio para que o resto decolasse. Com a repetição da ação física ele foi ganhando colorido na fala. Para surpresa minha na primeira mostra pública na



Escola de Dança ele foi extremamente preciso e estava com a articulação do texto perfeita. Respirei aliviada e a cena funcionou. E melhor, no depoimento dele, ao final, escreveu<sup>36</sup>:

Esse processo da Trilogia me fez colocar em prática várias das teorias teatrais que apenas estudei e jamais soube como utilizá-las sistematicamente, me fez entender a importância da intuição e da confiança no ator e me utilizar delas como instrumentos num processo criativo, mas acima de tudo me fez vislumbrar o mar de possibilidades que a arte cênica dá para o ator e entender a sua força.

Quais são as regras do jogo?

Segunda porta: a porta dos prazeres, a dinâmica do jogo.

No mundo indígena tinha mais Eros. O que significa isso? Significa que os índios sabiam brincar melhor do que os brancos. Na vida indígena nunca houve separação abrupta entre trabalho e lazer, por exemplo. No mundo indígena o trabalho não está associado à amargura, embora, fisicamente, às vezes seja pesadíssimo. Mas quem tem a oportunidade de ver os índios trabalhando no sistema deles, pode ver que o trabalho é alegre porque eles estão juntos. O mero fato de estar todo mundo junto cria alegria. Eles fazem piada enquanto trabalham, riem, conversam, brincam.  
(DIAS; GAMBINI, 1999, p. 19)

A improvisação teatral é uma arte que eu não conheço, e estou indo investigá-la em sua história. Mas eu vejo, eu sinto, eu entendo que esta arte deve ser restaurada, trazida novamente à vida, revisitada; somente ela trará de volta o teatro vivo - o teatro dos jogadores.  
(COPEAU apud FROST; YARROW, 1990, p. 25)

Guio todo o processo, em termos práticos, através de improvisações estruturadas em dinâmicas de jogo. Às vezes para mim é difícil explicar este processo com as improvisações e as coletas de material das improvisações porque, de fato, vou improvisando com os atores em termos de jogos propostos. Chego com uma proposta e vou adaptando-a de acordo com o que vou querendo colher, ativar, conquistar, e de acordo com o que eles vão me dando de informações. Utilizo mais o próprio corpo do ator e o espaço cênico: isso solicita uma participação maior da imaginação. Poucas vezes uso inicialmente algum material.

---

<sup>36</sup> Trecho retirado do relatório de Geovane.

Todo o processo de aquecimento também é feito em estruturas de jogos. Uma das coisas que faço muito é uma transição bastante fluida do processo técnico de aquecimento para o processo técnico de procedimentos artísticos e criativos. A maneira de aquecer corpo-voz-imaginário e depois colocá-los em função de algo artístico é talvez um dos bons segredos do meu processo e que eu não sei contar direito, sei fazer. É como um respirar junto. Há jogos que fazem parte do meu repertório, mas é na escolha do momento de usá-lo que reside a magia.

Por exemplo: posso trabalhar só com os impulsos do corpo em direções no espaço e a isso acrescentar som. Fazer a diferença entre a liberação de som e a produção de som. E aí vou acumulando informações: impulso + som + stop + texto.

A fluência verbal é algo que está sempre nos meus procedimentos. Por quê? Porque sinto falta de administrarmos melhor esta conexão entre os impulsos corporais e os impulsos vocais que vêm da parte do cérebro mais instintivo, com a fala que vem de outra região do cérebro. E se não trabalhamos isso no mesmo patamar da *irresponsabilidade de lançar um movimento ou um som, também lançar uma palavra, um pensamento*, que não sabemos direito de onde vem e com o qual provavelmente vamos nos assustar ao ouvi-lo e reconhecê-lo como nosso, algo fica em defasagem.

Tudo isso vai informando muito sobre o nosso funcionamento integrado. Então faço muitos jogos de livre associação de palavras, frases, de *contação* de histórias, de realizar ações físicas cantando uma música, depois falando o texto da música, contando um sonho e assim acionar regiões diferentes. Sente-se com facilidade como a *igniçã*o arranha na troca de um procedimento pelo outro, e só o tempo e a prática vai ajudando a organizar esse pensamento integrado ao corpo e expresso na fala.

Iara praticamente criou todo o solo dela a partir da seleção de material de improvisações. Ela chegou a dizer na primeira mostra: “é só um misto dos exercícios... ainda não sei... nem tem personagem”. Todos construíram seus solos a partir destes exercícios. Alguns de maneira mais individual e solitária, outros aproveitando mais material vindo dos trabalhos em cooperação com o outro. Utilizando nos jogos a estrutura de suporte, o parceiro o ajuda a sair do seu padrão viciado de linguagem. Como, por exemplo, o jogo dos bonecos humanos. É muito simples, todos sabem, pode começar pelo impulso por uma das áreas do corpo ou pode ser de manipulação mesmo de parte a parte do corpo. A diferença é que inclui a conexão com o sentimento e a sensação que aquela imagem provoca e a improvisação do texto saindo daquela imagem/personagem. Brinco com a frase de Michelangelo quando disse para sua escultura: “fala”.

Trabalhando na perspectiva que trabalhei na *Trilogia*, na qual o interesse era que cada um encontrasse a sua temática, o seu personagem e o contextualizasse, nas improvisações não utilizava nenhuma indicação de *quem, onde* ou *o quê*. Sempre sugestionava através das ações e de focos de atenção a que o próprio ator ativasse o imaginário para *onde* estava trabalhando e se deixasse levar pela sua imaginação. Iria provavelmente visitar lugares diferentes e viver muitos personagens e situações, e aos poucos algo iria ficar mais forte. Algo iria começar a povoá-lo de maneira mais constante. E então nasceria sua temática acordando ou discordando com a experiência, mas haveria o momento de escolha.

Após serem definidos personagens e situações, trabalhava com improvisações onde o *ator-foco* sabia *onde* estava e o *ator-de-suporte* se encaixava de acordo com o que lia da improvisação do outro. Detalhe: trabalho nas improvisações com quase nenhuma combinação prévia, os atores têm que *se combinar* pela escuta em cena, pela percepção do outro, das ações, do olhar, da pele, no faro.

A outra coisa que trabalho muito nas improvisações é a escuta da voz interior. Praticamente toda a primeira fase do processo de trabalho se desenrolou em algumas semanas em que o foco era ouvir e obedecer à voz interior, tanto na condução dos estímulos e dos impulsos quanto na direção do sentimento poético de cada um. Depois teve início a fase de elaboração e das combinações.

Jacyan conta que a idéia da gravidez ou mesmo do possível aborto veio de um exercício dos bonecos. Escute na voz dela a descrição do jogo:

Um manipula o colega, e este se deixa *moldar* até uma posição qualquer. Nesta posição, parado, a *marionete* tem que improvisar um texto, qualquer mesmo, nascido da sensação daquela *foto*. Exercício manjado, *super* comum. Mas aqui o diferencial, mais uma vez, é a orientação de Meran: *molde* o seu colega numa posição que seja *potencialmente criativa*, que sugira situações, que desperte nele a criatividade.<sup>37</sup>

Normalmente eu precisava pontuar dois aspectos durante este jogo: o primeiro era que se instalasse no boneco o foco do olhar, o boneco está olhando em que direção? Segundo, em se instalando o foco do olhar o escultor, ou ator de suporte, deveria se manter fora do ângulo de visão da escultura, para que o imaginário pudesse agir e fazer decolar a imaginação do ator-boneco.

No dia em que Jacyan-boneca foi manipulada por Mariana-escultora esta a colocou

---

<sup>37</sup> Trecho retirado do relatório de Jacyan.

[...] de pé, pernas afastadas, uma das mãos entre as pernas, outra na testa. A cabeça e o olhar para baixo, na direção do sexo. Olhos arregalados, boca aberta. Tinha tudo pra ser uma dor de barriga, mas eu imaginei uma grávida cuja bolsa tivesse estourado. A expressão facial, de perplexidade, sugeria que essa bolsa não tinha que estourar agora. (Jacyan)

O texto de improviso liberado por Jacyan, instalada nesta imagem, foi muito forte, e isso a impressionou. Quando chegou na hora de construir a personagem para o solo essa imagem voltou e ela a utilizou. Então é mais ou menos assim que as coisas vão acontecendo: no jogo, na brincadeira. Jacyan mesmo fala que provavelmente Mariana e ela estavam brincando e Mariana quis colocá-la numa posição engraçada e ridícula, mas o que veio foi o *trágico*, o possível aborto. E assim definiu, semanas depois, que a personagem da cena seria essa: uma grávida cuja bolsa estoura na hora errada.

Há um equívoco comum em relação à improvisação que é a sensação do *posso tudo*.

Com Rafael aconteceu algo interessante sobre o gesto espontâneo, a improvisação e a necessidade de marcação para o jogo das facas na cena. Algo que envolvia todos os componentes da cena e esbarrava numa crença dele, ou num desejo dele, que acabava dificultando o seu desempenho. Seu objetivo era ser *verdadeiro e espontâneo*. Era um dos que abraçou para si a meta da *verdade vocal*.

Seu personagem era um artista de rua que fazia malabares com facas para deixar seu número mais perigoso e atrair a atenção dos transeuntes. Enquanto fazia o malabarismo com as facas o personagem narrava parte da história de sua vida, aquela na qual se separou da mulher, saiu de casa e deixou, com ela, o filho. Tudo isso movido pelo ciúme, ou ainda, talvez, pela suposta rejeição da mulher ao fato de ser ele um artista de rua.

Rafael construiu seu personagem e a história dele de uma maneira *super* orgânica. Foi um dos atores cujo processo de criação fluiu com mais tranquilidade. Enquanto todos estavam em crise, ele estava bem. Ele chegou a considerar esta capacidade de fluir um problema. Teve um momento em que ele disse: “eu não tenho problemas, isso está me deixando aflito”. E eu falei: “pelo amor de deus, desfrute disso e vá mais fundo nas coisas”. Pedia a ele para ter maior esmero com as facas, para treinar o malabares, entre outros detalhes da cena.

No entanto, quando chegou o momento de fechar a cena, a complicação começou. Ele não estava satisfeito. No princípio ele queria fazer vários números de clown ou circenses, durante a cena. Apesar dessa vontade, não trabalhava com objetividade nisso. Havíamos modificado o final da cena onde haveria uma roda de fogo uma vez que seria impossível colocar uma roda de fogo no teatro por causa dos equipamentos. Por outro lado eu achava que ele deveria concentrar tudo nas facas, Jussara e Rino já haviam sinalizado isso também. Elas

já eram um elemento interessante o suficiente para dez minutos de cena. Mas o ator queria fazer outra coisa. Inventou uma cena de vender sabonete para criar um outro aspecto do artista como se o número com as facas existisse para que a personagem vendesse sabonetes. De alguma forma estava, ao final, sempre saindo do eixo da história que havia criado e da sua personagem que era bom. Eu não entendia o porquê disso. Pedia para ele fixar um texto e pontuar a ação das facas com o texto, porque sempre trocava os textos, inventava outras palavras e eu sabia que ele precisava de um texto fixo. Por duas razões: primeiro, ele estava manipulando com facas e não poderia ficar pensando em texto ou ficar sem a certeza da ordem da narrativa, isso geraria uma instabilidade na ação com o malabares; segundo, com a troca da ordem de determinados momentos ou episódios da história ele perdia a força dramática da cena.

A última vez que ele mostrou a cena internamente percebi que ele não faria isso, não fixaria um texto correlacionado com as ações da faca. Não sei a razão. Talvez não estivesse entendendo o que eu pedia. Talvez não tivesse a habilidade para pontuar as ações com o texto. O que o impedia de fixar um texto? Ele vivia com o caderninho escrevendo as suas falas... Qual era a dificuldade? Eu não entendia direito. Ele, inclusive, já havia sido meu aluno e tínhamos feito um trabalho muito bom juntos, e uma das coisas que fiz na época foi rearrumar o texto da cena na fala e na seqüência dramática das idéias. Ele já havia por uma vez percebido como, às vezes, o fato de se trocar a ordem de uma ou duas palavras pode interferir muito na tensão dramática de uma cena. Eu não entendia. Também, por aquela época lembrei que nas disciplinas anteriores em todos os momentos de fechar a cena ele chegava com muita coisa nova querendo inserir de última hora. Aqui era o caso do sabonete.

Bem, marcamos a sessão individual. Fui sabendo que precisava atingir três metas. A primeira era resolver o *sabonete*: achava que o trecho do sabonete só atrapalhava, mas caso ele quisesse mantê-lo queria convencê-lo a deixá-lo como abertura ou como final, mas tirá-lo do meio da narrativa. Ele era um dos atores cuja cena solo tinha uma *historinha* gostosa de acompanhar. O sabonete só interrompia esse fluxo. Isso eu já havia lido dito, portanto o caminho teria que ser diferente do falar a minha opinião. Iniciamos o trabalho. Ele mostrou a cena do sabonete. Limpamos a cena em detalhes. Feito isso perguntei: “para que você quer inserir esta cena?” Ele respondeu com os mesmos argumentos anteriores e eu contra-arguntei novamente com os meus mesmos argumentos, no final ele me perguntou: “e aí, fica ou não?” Eu disse: “Rafael, eu não gosto. Acho desnecessária, acho que só atrapalha, mas se você quiser, a cena é sua”. Aí ele disse: “então tá, a gente tira”. Fiquei aliviada pela cena, mas ainda inquieta com alguma coisa que eu não sabia explicar.

Fomos para o passo seguinte: marcar a manipulação das facas com a seqüência de ações sendo pontuada com o texto. Precisei de uma argumentação muito grande para iniciar este trabalho, porque a coisa não andava só no “vamos fazer”. Perguntei: “há quanto tempo este personagem é artista de rua e faz este número com as facas?” Ele: “há muito tempo”. Eu: “Quanto? 5 ou 6 anos?” Ele como que sabendo aonde eu queria chegar: “É ... é por aí. Mas eu queria que ele fosse *peba*, não fosse um bom artista, que errasse”. Aí eu perguntava: “ele ganha o pão dele fazendo isso?” Ele: “é”. Eu: “Ele tem que ter um mínimo de habilidade. Estas facas estão ainda como um elemento muito estranho em suas mãos de ator para criar um personagem que passa o dia manipulando facas. Além disso, para mostrar um artista *peba* você, como ator, terá que ter mais destreza ainda. É um processo inverso ao que você está pensando”.

Este é um engano que se comete com freqüência ao se pensar em *verdade cênica*. A verdade surge como fruto da linguagem que requer uma técnica. É verdadeiramente um jogo de *faz de conta*, uma mentira. Se o ator quer fazer um personagem que manipula mal as facas significa que ele terá que manipular tão bem as facas para que possa provocar o erro do manuseio das facas na personagem a seu bel prazer. Se ele se tornar escravo de seu próprio erro por inabilidade com a linguagem e a técnica, a personagem não terá vida e menos ainda atingirá os princípios da verdade.

Bem, Rafael foi *aceitando, meio não aceitando*, mas começamos a fazer o trabalho de marcação: “Morena como aquela morena sapoti aí ó, é mais perigosa (girar a faca para o alto, pegá-la e então falar) que as facas”. E assim íamos fazendo detalhe por detalhe do manuseio das facas e das direções de locomoção no espaço. Com isso ia fixando o texto também. Engasgamos num pedaço em que o texto sempre variava. Era um momento em que ele acelerava o ritmo do malabares andando e falando ao mesmo tempo, repetindo a chegada da personagem em casa recebendo o *beijo na boca* da mulher. A mesma ação se repetia três vezes, como um dia a dia, e evoluía em detalhes da narrativa. No entanto, sempre que ia repetir a cena trocava a ordem do texto e com isso modificava o ritmo da fala e com a mudança do ritmo da fala mudava a pulsação do malabares que ficava instável. Fui fixando as falas com ele.

Criamos uma marca que eu adorei: na hora em que falava que a arte era como “uma maldição que cai sobre a gente” ele simplesmente abandonava as facas que caíam sobre ele, então, cabisbaixo, se perguntava se caso houvesse abandonado a profissão a mulher ainda estaria com ele.

Fiquei bem contente com o resultado do trabalho e quando os outros atores da cena coletiva chegaram para o ensaio mostramos o que fizemos. Jacyan comentou que gostava mais como estava antes, mais *espontâneo*. Fiquei com medo de Rafael jogar fora as marcas. Eu sabia que ele precisava delas. Então olhei sério pra ele e disse: “você vai treinar assim como nós fizemos, e na mostra pública vai mostrar assim, ok?” Ele se assustou um pouco com a minha maneira incisiva de falar. Mas respondeu: “claro, claro”. No entanto, senti que aquele *mais espontâneo* ficou ecoando nele.

Este é outro equívoco fácil de ser cometido. O que é espontâneo no teatro? É não ter marcação? É fazer cada dia dentro de um roteiro improvisado? É estar frouxo nas marcas ou na pontuação da cena? É abandonar os desenhos espaciais, os textos e os gráficos de intenção da fala com os quais escrevemos nossa poesia cênica?

As palavras *espontâneo* e *orgânico* às vezes se tornam perigosas no teatro. Vou abrir um parêntese usando a cena em que a personagem de Mariana dava uma surra de palmadas na personagem de Marcio desabafando aos gritos um determinado texto. Se fôssemos pela *via orgânica*, as batidas da palmada e a fala se acavalavam e tornavam-se incompreensíveis. Então era necessário utilizar o *artifício* de coordenar as palmadas com o texto mantendo a *qualidade orgânica* num *faz de conta*. E a isso associar a espontaneidade num ato repetido conscientemente. Trabalho com a espontaneidade do ator através do *prazer* de jogar o jogo do *faz de conta*, de transitar com fluência pelas regras do jogo que inclui a repetição e os artifícios da linguagem e do *prazer* em sentir o eco do jogo no espectador, a comunicação.

Voltemos a Rafael. Ele foi obediente ao nosso trato e fez a cena como combinamos na mostra, no ensaio aberto e na estréia. Depois, creio que ele começou a se sentir seguro e confiante demais e na segunda temporada, mais precisamente, voltou a improvisar. Quando fazia isso a cena caía de ritmo, as facas caíam no chão, ele perdia o fio condutor da história. Eu insistia com ele alertando-o que não dava para improvisar assim, mesmo as pequenas coisas como mexer com alguém da platéia fazia com que ele falasse mais de uma vez a mesma coisa, e isso interferia na vitalidade da cena. Ele achava que o artista de rua improvisa, e que não fazia mal. Eu tentava explicar a diferença entre o tipo de improvisação dele e o de Fábio, onde havia realmente interação com a platéia. Aí ele começou a trocar uma marca, aquela da maldição com as facas caindo sobre o personagem, para tentar causar medo no público, subindo as escadas que dividiam a platéia jogando as facas. Com isso as facas sempre caíam antes da marca. Ele perdia o tempo dramático da ação. Insistia que ele poderia vir a improvisar sim, mas quando alcançasse total domínio da marcação, da manipulação das facas e da narrativa. Só assim ele improvisaria com consciência do *quando* sair e do *como* voltar ao

eixo da narrativa e da cena propriamente dita. Mostrava que ele ainda não estava neste ponto. Ele discordava de mim.

Em um determinado momento me *bateu a paranóia* de que ele agia assim porque a marca não havia nascido dele. Era como se fosse uma coisa imposta por mim. Eu me respondia em *diálogos comigo mesma* que eu tinha criado tudo em cima dos próprios indícios dele, havia colocado em ordem o universo que ele manipulava. *Assistindo* à cena na memória, concluía, através da minha voz interior, que toda a marcação estava extremamente *orgânica*. A cada vez que ele se *disciplinava* nela ele ficava *mais espontâneo* ainda, mas ele não conseguia *entender* isso ou *relaxar* nisso ou *aceitar* isso.

Então eu desisti e deixei de reclamar com ele. Ele fazia como queria. Até o dia em que ele levou uma surra das facas. A cena deu errado do principio ao fim. Eu entrei no camarim e nem disse nada. Na saída ele se virou para mim e falou: “é... nossa! Hoje eu apanhei das facas”. Eu disse: “é...”. Nas duas últimas semanas da temporada ele voltou, por conta própria, a respeitar as marcações.

Ouvindo as entrevistas entendi o processo de uma maneira mais clara. Havia como que uma obediência que não quer obedecer, ou uma rebeldia que não quer assumir a responsabilidade de rebelar-se. Associado a uma falta de percepção da linguagem teatral em si, desses elementos de improvisação e de algo que é muito importante: de alguma forma ele não se achava verdadeiro se não estivesse realmente errando, e agindo com o impulso do momento. Se não estivesse *totalmente entregue*. Sei lá... O que significa estar *totalmente entregue* no teatro?

Fábio foi um ator totalmente entregue ao processo. Através dele posso falar da linguagem oral na improvisação. A improvisação no seu solo era de fato interativa com criação de texto no momento presente da cena. Isso requer um domínio maior do vocabulário da personagem e uma compreensão melhor de sua estrutura de pensamento. No caso dele havia dificuldades mecânicas para a realização da linguagem da personagem. Ele era um vendedor de ervas e folhas curativas e arvorava-se de ser também um curandeiro. A caracterização trazia à tona a velha história dos *sotaques* com “s”, “r”, “i” posicionados diferentemente nas palavras. Eis o texto de abertura da cena:

- Para calá a boca ricínio, para lavá a rôpa Omo. Para viagens longa jato, mas para dificius conta calculadora.
- Tem pêra? Tem. Tem uva? Tem. Si tem maçã, intão tá bom.
- Tem mio? Tem. Tem leiti? Tem. Si o mel faz bem, intão tá bom.
- Eu nasci há der mil ano atrás e num tem nada nesse mundo qui eu num saiba dimais.
- Tem pa cura dô no figudo? Tem. Tem sôiu? Tem. Mas tem, alegria também.



- Vamô chegano rente boa, povos bom e hospitalero...e vamô discupando o atraso, qui isso é próprio deste brasileiro.

No entanto, isso era fácil de resolver porque o simples estudo, estabelecimento de regras e adaptação do texto podiam ser feitos mecanicamente. Com todos os quereres acionados, e isso ele tinha de sobra, bastava exercitar e a resposta apareceria. De fato apareceu e Juliana foi responsável pelas conquistas dele nesse campo, direcionando o trabalho em sessões individuais. Palmas!!! A Primeira etapa foi vencida!!! Agora era preciso atingir o padrão expressivo. Como assim?

Quando se parte para a improvisação propriamente dita não se tem ensaio, portanto é impossível marcar os “s” e “i” do que vai ser dito, pois não se sabe o que acontecerá, se estará diante do imprevisto. Nessas situações reage-se com o impulso primeiro, e o impulso primeiro que vem no momento do fogo da improvisação é o do ator com seus padrões de linguagem e de associações. Então, para conseguir sustentar as características da personagem numa improvisação interativa com a platéia era necessário acessar o *impulso da resposta*. O ator precisaria ter um grande domínio do universo da personagem, distinguí-lo com clareza de seu próprio universo, e no momento da interação com a platéia quase que realizar uma tradução simultânea: perceber seu impulso primeiro, o instintivo, e canalizá-lo para as formas e forças ativas da personagem. Eis a dificuldade.

Por outro lado isso dar-se-ia somente durante a temporada com a presença do público. Chegamos a pensar em ir para a rua exercitar com o personagem nessa interação, mas não foi possível. Criamos estruturas e estratégias de ação na platéia para que a improvisação pudesse garantir um teor de qualidade dramática e de construção de personagem. Lançamos mão dos seguintes elementos para vender as ervas a cada pessoa da platéia abordada: 1) detectar um mal estar, sintoma; 2) relacionar o sintoma a um mal físico, doença; 3) desvendar a causa espiritual da doença, 4) apresentar o remédio, a folha, e o modo de usá-la, acrescentando a sugestão de uma mudança de algum hábito comportamental capaz de afetar o espírito. A ordem dos fatores poderia alterar, mas seriam estes elementos. Iniciada a temporada iniciava-se o exercício.

Fábio passou por vários momentos nessa fase. Às vezes perdia o objetivo da personagem e ficava só com o do ator, que era agradar a platéia, ou melhor, salvar-se. Este para mim é o erro mais perigoso e o mais fácil de ser cometido: a personagem passa para o segundo plano. Às vezes, também, ele deixava de transformar o espaço da platéia em uma praça, rua ou avenida, ou seja, seu imaginário deixava de ser engatado na realidade virtual da

cena, com isso o público também permanecia num teatro vendo um ator representar. Perdia-se o caráter cênico do jogo. Esses detalhes afetavam a sua percepção, que por fim iria refletir na manutenção da personagem e em especial da sua linguagem.

Era preciso uma instalação de personagem mais consistente. Insisti nisso. Ele precisou absorver uma estrutura de pensamento. Como um curandeiro e vendedor de *folhas* pensa, e como expressa suas idéias e sentimentos? O ator precisaria ser capaz de olhar para um espectador e captar-lhe potencialidades cênicas, deixar-se ser afetado pelo espectador na esfera da empatia e interagir como personagem. Conhecer mais intimamente o universo desse personagem que não estava no texto escrito: por exemplo, sintomas, doenças, receitas, simpatias, distúrbios emocionais mais comuns nos indivíduos, modos de barganha para o pagamento e troco nos procedimentos da venda das folhas, e por aí vai.

Ele chegou perto de alcançar essas conquistas. Houve momentos em que percebeu ter atingido o alvo, mas essa percepção ainda era fugidia. De um modo geral ele ficou satisfeito. O resultado no espetáculo era, de fato, favorável, mas eu fiquei com o desejo de que houvesse maior consciência desta dinâmica de manutenção da personagem com maior fluência das idéias e dos impulsos associados à expressão oral. Obviamente isso só pode ser alcançado com o tempo, é fruto de maturidade conquistada através de muitos erros, vivendo no ato de realizar a cena. Ele teve apenas dez sessões para exercitar-se. No final das contas fui para casa feliz depois da última apresentação, pois o crescimento de Fábio durante o processo de ensaios e depois, na fase das apresentações, foi indiscutível. A sua qualidade de *entrega total* era sincera consigo mesmo e com o outro.

Quem pode mais?

Nós protagonistas de nós mesmos!! –

A Porta dupla: da consciência para o inconsciente  
do inconsciente para a consciência.

*Nós não somos protagonistas da nossa história  
Não temos o poder de decidir nada  
Tudo fica por conta deles  
Eles sonham nossos sonhos  
Eles... sempre eles  
O Brasil é um país de sobremesas:  
O açúcar, o tabaco, o cacau, as bananas  
Deixem pelo menos as bananas!*

Oswald de Andrade, *Pau Brasil*

*Eu quero ser protagonista da minha história.*

Os Bobos da Corte, *Brasil, Pau-Brasil*<sup>38</sup>.

Nos meus 42 anos vejo que não há Alices e muito menos Países de Maravilhas, mas melhor que isso, há um monte de seres humanos mortais, tortos, com olhos brilhando para serem Alices e construírem Países Maravilhosos. Lanço expectativas sobre eles, eles lançam expectativas sobre mim. Mais um sinal de que somos humanos e mortais. Será que posso pedir a alguém que atenda às minhas expectativas artísticas? Que acordo é esse que fazemos, diretores e atores? Posso pedir que chegue no horário, que faça o dever de casa, mas que escreva a redação do jeito que eu imaginei? Busco estar presente nas frustrações, decepções, conflitos, alegrias, amores, boicotes, medos, ciúmes, dores e tudo o mais que tem no caminho e torna, a meu ver, o caminho vivo. O caminho serve como um trânsito da escuridão para a luz, como na reza do Xamã em que se diz: “A luz é um lugar e o escuro um caminho”.

Então, vou buscando no caminho que luz vai dar. Que Alices seremos? Que País nós estaremos criando com nossas Maravilhas? Quando *chegarmos lá* certamente será como o nascimento de um filho: a chegada ao mundo de alguém que nunca existiu e por mais que a gente tenha imaginado, sonhado, conversado com, será diferente de tudo isso, será único e terá identidade própria apesar de carregar consigo impressões genéticas quase imutáveis, “Ih! olha só!... tem os olhinhos do papai” ... “Ah, mas a bochecha é igual a da irmãzinha” ... “Vixe!!! e gosta de jiló que nem a mamãe, meu Deus!!!”. “È verdade... sabia que ia fazer xixi no meu colo e com essa cara risonha e descarada... são os maus hábitos da família... o que eu faço com essa roupa toda suja agora antes de ir pra festa!”

O grupo em si é como um organismo.

Quase nunca trabalho com a idéia de protagonista. Em *A hora da estrela* a protagonista da obra seria Macabéa, mas o autor Rodrigo S.M., também personagem da obra, conduzia a encenação inteira e Caíca, ator que representava todos os papéis secundários, foi indicado para receber o prêmio de melhor ator. Quer dizer, a ordem estabelecida normalmente para estes critérios foi rompida. Inevitavelmente será necessário olhar para a obra com outros

<sup>38</sup> *Brasil Pau-Brasil* (2002) espetáculo da Cia de Teatro Os Bobos da Corte integrante do projeto Os Bobos da Corte na Literatura Brasileira, com direção de Cecília Raiffer, assistência de direção Caíca Alves e no elenco Alexandre Luis Casali, Meran Vargens, Tati Canário. *Brasil Paul-Brasil* teve sua estréia no Teatro Módulo – Salvador – BA na programação das Terças Literárias.

olhos. Isso faz parte de um processo orgânico em mim. Provavelmente realizarei trabalhos com protagonistas claros e evidentes, mas sei que busco revelar a importância de todos os personagens. Trabalho, nesse sentido, num padrão diferente do que normalmente encontro. Daí a minha relação com Alices ser menos constante. Sob o ponto de vista pedagógico busco meios para que todos tenham papéis capazes de promoverem o seu desenvolvimento e desempenho artístico. Desta perspectiva pedagógica nasceu a idéia de estruturar *Uma Trilogia Baiana* em Solo, Cena Coletiva e Coro.

Hoje tenho comigo uma coisa: busco trabalhar com quem gosto, com quem quero e com quem quer trabalhar comigo. Então este é o critério número um: *desejo de amor correspondido*. O meu querer em si já é criterioso no que se refere ao aspecto técnico, estético, poético, de percepção intuitiva, de ordem *karmica*. Mas a isso somo a disponibilidade do indivíduo para jogar o jogo. Troco quase todas as excelências por um ator disposto a jogar o jogo, a compartilhar com o outro, a correr riscos de errar e acertar além da conta, a oferecer-se em atos de criação.

Quando encontrei no livro *Budapeste*, de Chico Buarque, a frase “o ator se transveste de mil personagens para poder ser por mil vezes ele mesmo” senti um prazer inenarrável. A *neura* da *Psicologia* e da *Terapia* vieram destruir ou confundir algo que sempre esteve presente nos artistas: eles falam *sempre* de si e porque *precisam*. Portanto em um ator me interessa o que há de pessoal, mesmo que transvestido de máscaras. Sinto que quando falo de conexão íntima entre corpo e voz estou falando da totalidade do ser em sua obra. É difícil encontrar hoje quem queira disponibilizar-se a isto.

Num processo criativo sempre estímulo e acolho os aspectos pessoais que se apresentam. O limiar entre ator e personagem é importante, por isso o jogo, a estrutura lúdica, lembrar que a nossa criança conhece bem esse jogo: “aí eu era fulano que não sou eu, e assim posso sê-lo melhor porque sei que não sou eu”. É como a criança que sabe que não é o cachorro quando diz: “aí eu era o totó”. E é brincando de ser quem não se é que se vai aprendendo sobre si, sobre a vida, sobre o outro. É uma possibilidade de *afinar-se em si mesmo*. Quando o personagem é alguém que se parece com o ator, talvez seja muito mais difícil o processo. Nesses casos lembro sempre que é um jogo e que, se é parecido, vamos identificar bem as semelhanças e as diferenças. Eis os verbos de ação: encorajar, acolher, impulsionar, estimular, *tocar-se na medula*.

Por isso para mim é tão importante a atmosfera de trabalho. Nela instalo a possibilidade para que as manifestações pessoais possam acontecer. Os equilíbrios e os desequilíbrios possam ser colocados na mesa com muito carinho, respeito, segurança e

caminho aberto e estruturado para a elaboração artística. Aqui está a outra chave: é importante vislumbrar a elaboração artística, a construção da poesia, o espaço da expressão e formulação da comunicação. Não há busca de cura de problemas emocionais ou psicológicos, ou enfrentamentos ou desafios de SER, mas o desejo de criar beleza; de colocar nossa beleza no mundo, de refletir nossas dores, angústias, amores, frustrações e temperar tudo com nossos sabores. Quais serão eles? Cada um saberá o seu.

Mariana e Manhã são duas preciosidades com calo nas cordas vocais. Manhã nunca conseguiu ser minha aluna. Entrava para cursar as disciplinas na Escola de Teatro e logo depois as abandonava. Sempre soube que deveria ter algumas dificuldades com a voz, e nas poucas aulas minhas que frequentou, sempre trabalhei com atenção diferenciada com ela. Eu a assisti em *Capitães de areia* e fiquei preocupada com a relação que estava tendo com sua voz. Mas é aquela coisa, sempre se espera alguém em quem se possa confiar para *pedir ajuda*. Acho que foi isso que aconteceu com Manhã em relação a mim e ao processo que vivemos na Trilogia. Ela não foi uma escolha minha.

Um dia estava jantando em um restaurante e ela chegou. Sentou-se à mesa em que eu estava com meus amigos, pessoas que ela também conhecia, e começou a conversar comigo com muita intimidade. Isso era pouco comum. Eu a sentia inquieta e algo me dizia que ela queria *ficar por perto de mim*. Quando ela deixou a mesa para sentar-se com seus amigos aquela inquietação permaneceu em mim. Antes de ir embora fiz questão de passar na mesa em que ela estava para uma *pequena prosa e dar um tchau* mais afetivo, mais presente. Esta ação era nada mais que eu, na vida, atendendo a um pedido da minha *voz interior*.

Alguns dias depois Manhã entrou na sala em que estava dando aula de Dicção Teatral II e me pediu para participar como aluna ouvinte. Tive novamente o sentimento de que ela gostaria de *estar por perto de mim*. Por que, para que, ou de onde vinha essa vontade ou necessidade eu não sabia. Sem lhe pedir muitas explicações disse: “Sim. Já está com roupa pra começar?” Por outro lado, essa era uma disciplina que ela deveria fazer e na qual não estava matriculada, por isso apenas alertei-a para o fato de que ela precisaria cuidar por si mesma das coisas burocráticas se quisesse posteriormente os créditos.

Algumas semanas depois, quando os trabalhos da *Trilogia* iam começar recebi um telefonema dela pedindo para participar de alguma forma do projeto. No encontro marcado para conversarmos sobre o assunto, entre goles de café expresso eu disse: SIM, para uma participação como assistente. Este *sim* ainda foi guiado pela sensação de que ela gostaria de *estar por perto de mim*. Resultado: ela participou simultaneamente da disciplina Dicção

Teatral II e do processo da *Trilogia* já que aos poucos fui deixando que a assistente participasse dos exercícios de aquecimento e dos jogos criativos e...

Nos meus caderninhos encontrei a seguinte anotação:

Fui deixando, e acho que agora ela está verdadeiramente tocando na própria voz. Até então ela havia trabalhado só com *problemas de voz* e os temores que todos engendram nos atores, em especial alguns fonoaudiólogos, sobre o processo vocal e o excessivo zelo com a voz que pode ser um suicídio para um ator. Aqui ela está podendo trabalhar de maneira mais orgânica essas questões. Também está tendo o acompanhamento de Juliana, que é fonoaudióloga, e parece disciplinada com os exercícios passados por ela. Expressivamente é primorosa, verbalmente é desconcertante e inteligente. Falta algum gás, e um senso maior de coletividade. Vamos ver como vai sendo o processo dela ao longo do caminho. Ela quis cortar as cenas em que falava das unhas vermelhas da mãe e as referências às tias com cheiro de armário!!! Eu a convencia a deixar. Pra que ficar no meio do caminho? Ou oferece o material e usa ou se é devorado por ele.

O material fornecido por seu inconsciente era fabuloso. A personagem criada por Manhã foi determinante no seu processo criativo e vocal. Nada que eu diga poderá traduzir tão bem isso quanto ela mesma:

Para mim não houve convite. [...] Desde que ouço falar sobre os Bobos da Corte, em 1998, que tento me aproximar de suas atividades. [...] A figura do bobo, para mim, seria alguém que fala a verdade para o Rei através de jogos poéticos, jogos teatrais, o único a quem o Rei ouve. [...]

Pela primeira vez me deparei com a minha voz. [...]

Desde a temporada de *Capitães d'Areia*, eu vinha sentindo um desgaste e não conhecia o motivo. [...] No consultório, depois de uma laringoscopia, Juliana diagnosticou um início de calo numa das cordas vocais. [...]

A essa descoberta seguiram-se outras tantas, não menos dolorosas: esse timbre vocal que me é característico seria uma *mimesis* da voz de minha mãe, a minha maior referência vocal feminina, e que eu deveria *reaprender* a falar, experimentando uma região mais *alta*, uma voz mais aguda, *de cabeça*, como costumamos dizer no jargão teatral. Caí em outro buraco. Reaprender a falar? Substituir a minha voz grave, com a qual eu sempre me identifiquei, por uma voz mais aguda que me soava antipática? Fiquei apavorada. [...]

Me dei conta do meu pouco fôlego, e de outras questões ligadas à sustentação das notas, que aí já tinham a ver com a depressão pela qual eu vinha passando, que me deixou sem energia para cantar e sem brilho na voz. Então pensei que desse jeito, o jeito seria me afundar de vez na depressão, pedir demissão (!) do trabalho com Meran, abandonar minha voz num terreno baldio qualquer, e ir seguir uma profissão muda, mas com dignidade, é claro. [...]

Aos poucos, fui direcionando a minha atenção para a personagem que vinha surgindo nas improvisações. Era uma menina de sete anos, cheia de perguntas e vontade de ser adulta. Sem perceber, fui buscando um registro vocal mais agudo. [...]

A personagem trouxe para mim muitos reflexos da minha própria vida, das minhas escolhas pessoais, das minhas relações em família e da criança que eu fui. [...]

Se não tivesse sido um longo e detalhado trabalho de criação e avaliação constante, eu poderia dizer que o resultado foi como mágica. Ao fim dos ensaios não existia só (a personagem) Maria Júlia, existia também Marlene, sua boneca de pano inseparável, seu interlocutor ativo, que por vezes tornava-se vítima da projeção que a criança fazia de si mesma. Era com Marlene que Maria Júlia repetia os gritos que ouvia da mãe, e construía seu espaço e tempo imaginários. [...]

A voz de Maria Júlia resultou em algo próximo do que seria o meu registro, sinalizado por Juliana, e o solo, entrecortado pelos solos de outros três atores, nada mais era do que a colagem de exercícios vocais, roteirizados pela idéia de que ela estaria sozinha em seu quarto – acompanhada apenas pela boneca – planejando sua fuga e lembrando situações de seu dia-a-dia. Esses exercícios evidenciavam a minha pesquisa vocal, e as nuances da voz da personagem, sua relação com as palavras, com a sua própria fala e com os vocabulários infantil e adulto, além de explorar o silêncio e a pausa, conceitos trazidos por Meran ao longo do treinamento, que me impressionaram muito. [...] A pausa é algo precioso, e o silêncio também. O silêncio também é voz. [...]

O prazer da descoberta, da consciência, da criação e da sensação de poder que esse processo me trouxe, é difícil de explicar, até porque se mistura com passagens da vida, das relações e da sutileza que é o contato com o próprio corpo. Sinto-me ávida por continuar aplicando o que aprendi sem demora, já que esse instrumento tem que ser constantemente afinado, e aprender coisas novas. Que venha a próxima etapa!<sup>39</sup>

Fui escolhida por Manhã e a recebi como um presente.

Mariana eu escolhi. Ela já havia sido minha aluna em Expressão Vocal I e II. Nas duas disciplinas fez um trabalho brilhante como atriz, mas eu carregava uma frustração secreta comigo: o sentimento de que não havia conseguido tocar em sua voz. Era como se houvesse uma tranca ou uma máscara vocal muito bem instalada. O mais incrível é que no primeiro encontro para conversar sobre o tema ela trouxe, entre outras, a idéia de trabalhar com a criação de uma máscara. Inspirava-se na carta *O Louco* do tarot e na imagem de uma mulher sozinha andando no sentido contrário de uma multidão. Mariana tem um discurso muito inteligente, é sensível, boa atriz, conectada com o tempo e o espaço, no entanto respira precariamente. A enorme cobrança consigo mesma não lhe permite errar, jogar, brincar. Ela joga se o jogo é parte do trabalho, sabe como é? Ou seja, o relaxamento nela é delicado.

Quando comecei a trabalhar com ela nesse processo já sabia por onde queria ir. Um dos aspectos bem básicos e técnicos que eu desejava alcançar era *limpar o recurso do ofegante* muito presente nas suas interpretações. Eu ia bem devagar com o andar. Era uma pitada de informação consciente aqui, outra inconsciente ali. Foram semanas até que eu

---

<sup>39</sup> Trecho retirado do relatório de Manhã.

falasse: “Mariana, este ofegante não me convence. Você faz uso dele sempre, pra tudo”. Levaram mais semanas até que numa mostra do solo de Geovane me aproximei dela e perguntei: “você está ouvindo este ofegante de Geovane?” Ela: “tô”. Eu: “este ofegante te convence da dor e da aflição da personagem?” Ela: “não”. Eu: “Você acha que ele precisa deste ofegante para revelar a personagem ou pode achar um caminho sem ofegar?” Ela: “é... tô entendendo”.

Com isso fomos tocando nessa *máscara vocal*, num ponto onde ela sempre acreditou que residia sua força vocal expressiva. Quando esta crença começou a ruir ela ficou meio perdida. Enfim foi fazer a laringoscopia que deu princípio de calo. Nada sério. Coisa que se corrige até rápido. No entanto, isso é um trauma grande para uma pessoa como ela. Nós conseguimos que ela chegasse a esse ponto de ir lá, verificar, e continuar vindo para os ensaios, continuar trabalhando.

Lembro que neste período marquei uma sessão individual com ela e mais que rápido ela balbuciou que não poderia, estava sem voz, não daria para passar o solo. Aí eu disse: “a gente vai trabalhar em função disso, da sua *falta de voz*. Você não vai precisar estressar sua voz”. Quando ela chegou à sessão voltou a repetir este texto. Aí eu disse: “minha intenção é fazer uma massagem em você. Acho que você tá cansada e uma massagem vai fazer bem. As massagens que a gente tem feito nos ensaios estão sendo muito rápidas. Agora a gente tem uma hora pra isso. Que tal?” Ela disse: “a gente só vai fazer uma massagem?” Eu: “é”. Ela: “ah! Que ótimo!” Colocou a bolsa que ainda estava no seu colo na cadeira e deitou-se no chão.

A massagem utilizava princípios do Jin Shin Jyutsu da circulação energética no corpo. Começamos muito silenciosamente e aos poucos fomos conversando fiado e mais fiado e rindo e respirando e acabamos por tocar no assunto do espetáculo e do solo. A atriz conversou um pouco com a diretora sobre as suas aflições na relação com a personagem. Ela saiu bem mais aliviada.

Durante o processo ela estava em pleno caminho pela escuridão e as apresentações da Cidade Expressa foram trazendo a luz. Acabamos entregando ao coro a missão de estar ofegante pela personagem. É interessante a maneira como ela comentou este aspecto de sua trajetória na trilogia:

Comecei a ter problemas com a voz constantemente desde o dia que fizemos a mostra para a equipe. Era uma rouquidão constante e angustiante... Eu estava envolvida em outro espetáculo e passei por vários problemas familiares que foram abalando minha estrutura emocional. Eu me sentia derrotada dentro do grupo num momento que o coro das cidades estava sendo



construído com Luciano Bahia, e eu adorava cantar!!!! Passei momentos de completa mudez, anotando tudo que era marcado para não ficar fora do processo. Mas minha vontade era de parar com tudo, ficar em casa e chorar. Juliana estava me auxiliando com a terapia vocal e uma das coisas que gostava de fazer com ela era falar o texto bocejando. Além de me sentir muito relaxada, percebia que o texto propunha a mim outras nuances. Hoje compreendo que via Renata (o nome da personagem) e a situação que ela estava vivendo muito próxima de minha experiência pessoal e era difícil separar toda a emoção do trabalho técnico. Meu desafio consistia em manipular com tranquilidade a emoção usando a técnica, mas isso não foi possível nesse trabalho. A máscara caiu e foi revelada ao público uma faceta muito particular da atriz através do teatro. Isso me incomodou durante um tempo, mas tive que seguir... Hoje faria diferente, eu sei. [...] A minha voz foi parte do processo, parte de uma história particular, porque o todo foi bonito de se ver, de se viver e de se sentir. Agradeço muito a todos porque aprendi com todos o que sou como mulher, artista e baiana.<sup>40</sup>

Os processos de Mariana e Manhã me remeteram a uma historinha zen-taoísta e aos momentos da minha vida em que quis, como o sapo Txé Rekha, que alguém aparecesse e simplesmente tirasse o *coco* que estava entalado na minha boca sem fazer muitas perguntas, sem dar muitas explicações, sem cobranças futuras, sem recibo de serviços prestados. E mais gostoso do que tirar o *côco entalado* é, ao invés de jogá-lo fora, beber-lhe a água. Talvez este seja o verdadeiro papel do educador. Por isso deixo aqui na íntegra o texto da historinha do sapo Txé Rekha em seu pedido de socorro ao Koko Zan, mestre de muitos discípulos, e ao Paw Nokoko, mestre de um único discípulo, o Boundha. (PRASHANTO, 1990, p. 66-67)

Numa toca à beira do lago PEI do (significa *som estranho*), vivia um sapo chamado Txé Rekha (significa *engole tudo*). Era tremendamente feio, cheio de manchas pelo corpo, mas tão esperto que certa vez convenceu Boundha a beijá-lo e, assim, ganhou uma aposta que fizera com Paw Zan, o crocodilo vegetariano e taoísta... Um dia Txé Rekha encontrou um enorme coco e tentou comê-lo. Abriu a boca o mais que pôde, mas o côco não passava. Decidiu então hipnotizar o côco e convencê-lo de que era uma goiaba. Colocou o coco numa pedra e ficou horas recitando:

- Relax! Você é uma goiaba. Relax, você é uma goiaba...

Convencido, ele mesmo, de que o côco era uma goiaba, abriu a bocarra e tentou engolir o côco que ficou entalado com metade do lado de fora. Mal podendo respirar foi se arrastando até o ashram de Koko Zan. Ficou parado na frente dele esperando uma solução. Koko Zan chamou os alunos e fez um tremendo sermão sobre a gula, apontando, acusadoramente, para o pobre sapo. Txé Rekha já expelia lágrima pelos esbugalhados olhos, tamanha era a pressão do côco sobre o céu da boca. Koko Zan, imaginando que aquelas lágrimas significavam arrependimento, escreveu uns mantras na areia e disse a Txé Rekha:

- Recite-os que o seu karma será limpo e, na próxima encarnação, você nascerá como um jacaré. Se não recitar, nascerá como uma lagartixa!

Desiludido, Txé Rekha resolveu suicidar-se. Mergulhou no lago na esperança do coco afundar com ele. O côco flutuou e, levado pela correnteza, foi parar no outro extremo do lago PEI do (significa *cheiro horrível*). Paw Nokoko lá estava tomando um banho de sol, passando óleo na pele.

Ao ver Txé Rekha com o côco entalado na boca, olhos súplices, Paw Nokoko riu gostosamente, tirou o côco, entregou-o a Boundha, recomendando:

<sup>40</sup> Trecho retirado do relatório de Mariana.

- Abra-o que sua água deve estar doce e fresca.  
Aliviado do seu sofrimento físico e espiritual, Txé Rekha deu um enorme pulo por cima do corpo de Paw Nokoko, e cantou em sua homenagem:

- Gula não é pecado  
mas sim ter a boca  
menor que o bocado.

A Cidade Expressa, da qual Manhã e Mariana participaram, acabou deixando em mim um gostinho de água de coco bebida no canudinho, no meio do lixo deixado pela festa de Iemanjá, diante da praia, olhando o mar, desfrutando o alvorecer.

- A Carta Coringa - Perseguição Camaleão das Ideias

Sempre persegui minhas idéias até a exaustão. Acredito que é perseguindo a idéia com perseverança, determinação e leveza, que tocamos com segurança na necessidade de sua transmutação e transformação. Se assim for esta transmutação será fruto do momento atual e real da obra e fará parte de sua verdade. É como o nascimento de um gesto quando se vai até o último instante deste para então nascer o gesto seguinte. Sabemos que podemos deixar o gesto pela metade, ou inacabado, quer no plano físico ou no plano energético, quer nos itens objetivos ou subjetivos da sua execução.

A Meran até os 35 anos era um touro selvagem, e fincava pé de maneira brutal para ver realizados os seus sonhos ou desejos, e isto gerava conseqüências desastrosas. O espetáculo e as cenas ficavam *quase perfeitas*, mas o *em torno* das cenas corroia de tal forma que fui percebendo que minha obstinação precisava sofrer um ajuste. Hoje o touro mostra-se domado por um domador que evitou domesticá-lo, apenas administrando melhor a condução de sua rebeldia, de suas determinações. Sou menos bruta e autoritária. Busquei assimilar a diferença entre *ter autoridade* e *ser autoritária*. Na hora em que é necessária a minha intervenção mais radical a faço, mas conduzo o processo de forma a que esses momentos quase não existam, ou existam em doses muito pequenas e todas administráveis.

Aprendi a avançar onde não há resistência, a esperar. Às vezes vislumbro algo que está muito à frente da percepção do outro. Se logo interfiro com a minha leitura interrompo o processo do outro de chegar ao mesmo ponto que eu. Então, espero. Trabalho desobstruindo o

caminho, identificando e abrindo passagens secretas, removendo obstáculos, e quando a resistência se vai, quer a minha quer a do outro, é como entrar na casa pela porta da frente.

Na *Cidade Real* com o personagem de Fábio, o vendedor de ervas, foi assim. Primeiro ele havia criado um personagem no qual só ele acreditava. Para ele o vendedor não era um charlatão e ao dizer que em três dias se o cliente estivesse pedindo, com sinceridade amor, o amor viria, aquele vendedor estava dizendo a verdade. Ele se propunha a deixar a polícia matá-lo caso a sua receita curativa não fosse eficaz.

Interessava-me a contradição existente na personagem. A ingenuidade com que ele dizia isso e como se lançava nessa direção me fazia ir junto com ele. Era óbvio que não dava para ser como ele estava falando ou fazendo, tínhamos que encontrar um ponto onde toda essa crença e ação se justificassem. Mas houve um momento em que todos conseguiram convencê-lo de que seu personagem não passava de um vendedor charlatão, ele já estava desistindo da sua idéia e caindo num arquétipo fácil e menos curioso. Então saí como uma doida encontrando mais objetivamente meios de manter o espírito da sua personagem. Houve um momento em que lhe disse: “só quem não desistiu do seu personagem fui eu”. Há no vendedor de folhas algo de ambíguo que ficou no espetáculo, e em contato com o público percebi que as pessoas mais humildes que foram assistir a *Cidade Real* se identificaram muito com aquele homem, em especial as que participaram do debate comentaram isso.

Então vamos chegando ao fim.

Na construção das cidades quis brincar com as perspectivas dos finais que elas encerram pelo simples fato de serem *real, expressa e fantástica*. Fiz um plano inicial assim: na *Cidade Real* nós podemos prever muito do que nos vai acontecer, como se pudéssemos adivinhar o destino. No entanto, quase sempre somos surpreendidos. Então, para o final desta cidade a idéia era uma interrupção da ação onde certamente saberíamos prever o final, mas ele, de fato, ainda precisaria ser escrito: será mesmo que a menina de rua perdeu o neném, terá ela sobrevivido? A esta interrupção lancei meu desejo de porvir: vozes desafinadas cantando o hino do Senhor do Bonfim, pedindo a graça divina da justiça e da concórdia. E é só na palavra concórdia que as vozes se afinam. Um desejo de afinação com a justiça divina. Alcancei o final desejado.

A *Cidade Expressa* é feita da nossa fatalidade mais íntima. Qual o destino então que nos aguarda? Impossível prever. Para ela então o final foi planejado a partir da observação da cidade onde a *cidade que é meu corpo* mora: Salvador. Somos abraçados e consolados pelas festas da cidade. Percebi que uma maneira particular do baiano lidar com suas dores é lançá-las ao mar para Iemanjá resolvê-las. Ofertar flores carregadas de *pedidos mágicos* para verem

seus sonhos realizados. Pouco importa se Iemanjá existe. Nós existimos com vontade suficiente de criá-la, e de a ela confiarmos o caminho desconhecido. Sinto que nas festas de largo, e em especial a de 2 de fevereiro, é a cidade que nos socorre. A *Cidade Expressa* deixou em mim um gostinho de água de coco bebida no canudinho, no meio do lixo deixado pela festa de Iemanjá, diante da praia, olhando o mar, desfrutando o alvorecer. Tinha muitas dúvidas, persegui as idéias e alcancei o final desejado.

A *Cidade Fantástica* era a única que eu *tinha certeza* de que *eu* poderia construir o final que quisesse. E mais que isso, a única em que poderia criar um final feliz, com a cor da minha felicidade desejada, afinal ela é fantástica, mora no reino da fantasia, pode-se *fazer o que quiser*. Nela o destino está em nossas mãos. Aqui descobri o grande engano. Na Cidade Fantástica tive que lidar de fato com a realidade dos assassinos, dos suicidas, dos abandonados, dos desprezados, dos desamparados. Durante a construção desta cidade fiquei perdida inúmeras vezes. Morri. Ressuscitei. Desisti. Tive que buscar poesia onde ela parecia não existir. Precisei me reencontrar no chão da praça balançando com a nossa dor. Caminhei a ermo pelas ruas da cidade por entre a água de meninos alagados buscando liberdade e saúde. Inseri uma frase que, tinha certeza, conduziria a um destino melhor o homem-morto-pai com sua festa de aniversário para a filha morta: “a eternidade é comprida demais para o senhor passar enchendo bolas”. Mas o homem preferiu continuar enchendo bolas. A mulher representante da *arte* e da *figura feminina* apenas voltou para sua moldura. Tive tantos planos para ela. Estará ela agora na parede da casa de quem? Dona Maria dos sonhos propôs ao homem atormentado por seus sonhos: “será que esta mulher não é a mesma que anda pela cabeça de seus amigos?” A resposta foi taxativa: “não”. E por fim conduziu aquele homem a sua *Cidade Zombeide*, um *Pelourinho*. Pelo menos dona Maria dos Sonhos me presenteou com um conselho dado ao homem de Zombeide: “quando o senhor encontrar a tal mulher diz umas coisas bonitas no ouvido dela. Mulher adora escutar coisa bonita!” E me acalmou com a sentença final: “a gente dá a dica, mas cada um faz o que quer”. Aqui nem se quer consegui um final.

A Cidade Fantástica foi o meu grande aprendizado. Ela representa oficialmente aquilo que *é fruto do nosso imaginário* e me pareceu mais real que todas as outras ou tanto quanto as outras. Hoje olho para Salvador e me pergunto: o que mora nas nossas cabeças que faz esta cidade ser o que ela é? Olho para o Brasil e faço a mesma pergunta. Para o mundo, a mesma.

Foi na labuta com esta cidade que percebi a dimensão do que havia escrito em 2001 no programa do espetáculo *Extraordinárias Maneiras de Amar*:

Acredito na liberação do imaginário, no desenvolvimento do imaginário e através do imaginário, sabendo que o nosso imaginário é uma ponte para o que nos acontece, seja no plano bem pessoal, seja no plano comunitário e global da nossa sociedade.

Com a *Cidade Fantástica* tenho a sensação de ter caminhado pelo que me foi destinado. Assisto a cidade e fico feliz. Sei que alcancei o final possível.

Ela me revela o quanto de trabalho ainda se tem pela frente. Ela me diz da importância do projeto de continuidade da pesquisa: *Contando Causos da Bahia*. Ela me traz de volta a dedicatória que escrevi no programa do espetáculo *Fanny C*<sup>41</sup> de 1983:

A todos aqueles que fazem das tripas coração.

Por coincidência ou não, filmamos os espetáculos nos mesmos dias em que o ator baiano Carlos Petrovich, um símbolo indiscutível de *bobo da corte*, foi assisti-los. Sua morte repentina, pouco tempo depois, arrancou de minha boca o poema de Cecília Meireles em seu livro *Viagem e vaga música*: “o mundo ficou mais belo, ainda que inutilmente, quando por ele andou teu coração.”

Durante todo o processo de construção de *Uma Trilogia Baiana* fui acompanhada pela determinação e necessidade de escrever sobre o meu processo de trabalho. Em todas as crises me lançava às perguntas: para que escrever uma tese? Para que produzir um espetáculo junto com a pesquisa teórica? Por que fui inventar de criar três espetáculos para falar do meu processo? Como alguém poderá aprender alguma coisa lendo *sobre* ele? Sinto que só é possível aprender estando do meu lado ou comigo no processo de criação.

Quando as questões teóricas apareciam, fazia-me as mesmas perguntas: para que falar da verdade? Deus!!! Tudo já foi dito. Em que enrascada me meti: propor criar uma proposta metodológica para o alcance da verdade cênica! Quais foram as minhas metas?

Quais foram as minhas metas? Quais foram as minhas metas?

Então percebi uma delas e talvez a mais importante: como fazer alguém, um ator, ter metas? Ou, como colocar alguém, um ator, em contato com suas metas feitas de idéias, desejos, vontades, necessidades, ter metas e perseguir as suas metas com determinação e leveza, com objetividade e subjetividade, com coração, razão e intuição? Desta pergunta de

---

<sup>41</sup> *Fanny C* foi o terceiro e último espetáculo do Grupo Pessoal D’Ubu do qual fui fundadora e que atuou na Bahia, predominantemente em Salvador, de 1982 a 1984. O espetáculo tinha direção de Valter Fonseca e, a modalidade que criamos, Vice-Direção Meran Vargens. Nele a dramaturgia era coletiva com esquetes de diferentes autores e cenas cujo texto era criado pelo próprio elenco. *Fanny C* estreou em 1983, na Sala do Coro do Teatro Castro Alves.

fazer alguém ter metas é que nasceu parte da metodologia que hoje aplico no trabalho da Expressão Vocal: propor ao indivíduo entrar em conexão com a sua necessidade de expressão mais sincera e exercitar-se nos meios para realizá-la. Buscar abraçar os quereres que nos coloquem em pé e caminhando.

Quando as *Cidades* ficaram prontas escrevi o texto final para o programa que revelava o ponto de partida, a trajetória e o lugar alcançado:

Estas cidades foram tiradas do imaginário de cada um. Partimos de uma coisa muito simples, a nossa primeira morada, nosso corpo. Fizemos assim: vasculhamos a nós mesmos com uma frase também simples: meu corpo é minha cidade. Abrimos o portal. Visitamo-nos em nossos silêncios por entre imagens, sons e palavras. Como em toda cidade que visitamos, entramos em territórios desconhecidos a nós mesmos. Surpreendemos-nos, dobramos esquinas para escapar a certos habitantes, fomos invadidos por outros, deparamo-nos com visões, ruídos, canções, vozes, imagens, guerras e recantos de paz. A tudo, ou quase tudo, respondemos. A indiferença passou ao longe. Entrei em estado de comoção em vários momentos ao ver os corpos expressarem-se poeticamente diante desse tudo tão nosso. A simplicidade com que acessamos todo esse material e a sinceridade com que nos deparamos cada um com seu *cada um* e cada um com o *cada um* do outro, é movimento de rara preciosidade. Confirmo aqui uma qualidade humana que, SIM, poderá estar impressa neste milênio: somos capazes de fazer coisas juntos, partilhar mundos e sairmos sempre mais ricos com as trocas que efetuamos neste comércio de afetos, impressões, razões, intuições, fatos. A Cidade Real, A Cidade Expressa e A Cidade Fantástica são frutos de uma enorme rede de colaboração. Agradeço com o coração aberto a cada integrante desta rede. Afirmo: gosto de ter minha solidão criativa povoada pela solidão criativa do outro.

São estas três cidades, meu próprio corpo, real, expresso, fantástico, que me conduzem à conclusão.

## Conclusão

*Uma trilogia baiana – Cidade real, Cidade expressa, Cidade fantástica* é parte integrante e estruturante de tudo que se realizou aqui. A Trilogia desvela em forma estética as bases teóricas e os princípios de trabalho e formação vocal do ator na busca da verdade cênica.

Também faz parte da tese o projeto *Contando causos da Bahia*, em apêndice, com o qual se pretende dar continuidade a esta investigação.

O título da pesquisa *O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cênica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator*, me conduziu por toda a pesquisa. Ao concluí-la deparo-me com um subtítulo: *A voz articulada pelo coração*.

Ao leitor que chegou até aqui comigo eu diria: esquece tudo! Para lidar com o aluno ou o ator é preciso estar vazio, estar no ponto zero, estar diante do desconhecido, do *não saber*. Este é mais que um jogo intelectual é um jogo de vida, *noves fora, zero*.

## Referências

- AMARAL, S. **Chi-Kun: a respiração taoísta, exercícios para a mente e para o corpo.** São Paulo: Summus, 1984.
- AQUINO, N. d'. **Você é a música: oito exercícios para a realização das múltiplas combinações de silêncio e som oito experiências em silêncio e som.** 2. ed. São Paulo: Casa Sri Aurobindo, 1984.
- ARMSTRONG, R.; GOULD, M; KRUCKER, FIDES. **A vocal journey: conversations.** Toronto, Canada: The Writing Space, 1996.
- ARTAUD, A. O teatro e a ciência. In: VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000. (Estudos).
- \_\_\_\_\_. **O teatro e seu duplo.** 3. ed. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, G. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. **O direito de sonhar.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BARBA, E. **Além das ilhas flutuantes.** Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1991
- \_\_\_\_\_; SAVARESE, N. **Anatomia del actor: diccionario de antropologia teatral.** México: Editorial Gaceta, 1988.
- BERRY, C. **The actor and the text.** New York: Applause Books, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Voice and the Actor.** London: Harrap, 1973.
- BERTHERAT, T. **A toca do tigre.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- \_\_\_\_\_; BERNSTEIS, C. **O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si.** Tradução de Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- BEUTTENMÜLLER, G.; LAPORT, N. **Expressão corporal e expressão vocal.** 2 ed. rev. aum. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. (Logos).
- BROOK, P. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais.** Tradução: Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- \_\_\_\_\_. **O teatro e seu espaço.** São Paulo: Vozes, 1970.



- BROOK, P. **There are no secrets:** thoughts on acting and theatre. London, England: Methuen Drama, 1995.
- BUARQUE, C. **Budapeste:** romance. 2. ed. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.
- CAPRA, F. **The web of life:** a new synthesis of mind and matter. London, England: Flamingo, 1996.
- CHEKHOV, M. **Para o ator.** São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- CHOPRA, D. **A cura quântica:** o poder da consciência na busca da saúde integral. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- COX, M.; THEILGAARD, A. **Mutative metaphors in psychotherapy:** the aeolian mode. 2th. ed. London; New York: Tavistock, 1997.
- DIAS, L.; GAMBINI, R. **Outros 500:** uma conversa sobre a alma brasileira. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.
- ECO, U. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 1977.
- ELOS: ESTUDOS DA CONSCIÊNCIA, HEALING, ENERGIA E CRENÇA, Salvador, BA.: Logos, v. 1, 2, 3, 2003.
- EIZIRIK, M. F. **Michel Foucault:** um pensador do presente. Ijuí, RS: UNIJUÍ, 2002.
- FEITIS, R. (Org.). **Ida Rolf fala sobre Rolfing e realidade física.** São Paulo: Summus, 1986.
- FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo movimento.** São Paulo: Summus, 1977.
- \_\_\_\_\_. **Vida e movimento.** São Paulo: Summus, 1988.
- FERRACINI, R. Os pais-mestres do ator criador. **Revista do Lume**, Campinas, SP. : COCEN – UNICAMP, Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, n. 2, p. 62- 75, 1999.
- FERREIRA, L. P. et al. **Temas de fonoaudiologia.** 2. ed. São Paulo: Loyola, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Trabalhando a voz:** vários enfoques em fonoaudiologia. São Paulo: Summus. 1988.
- FOSSALUZA, D.; PINHEIRO, E. A independência do ator: uma conversa com Carlos Simioni. **Revista do Lume**, Campinas, SP. : COCEN – UNICAMP, Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, n. 2, p. 108-123, 1999.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas.** 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FROST, A.; YARROW, R. **Improvisation in drama.** New York : St. Martin's Press, 1990.
- GAIARSA, J. A. **O espelho mágico.** São Paulo: Summus, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Respiração e circulação.** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- GALEANO, E. **As palavras andantes.** 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.

- GARDNER-GORDON, J. **The healing voice: traditional & contemporary toning, chanting & singing.** Freedom, Calif.: Crossing Press, c1993.
- GAYOTTO, L. H. **Voz: partitura da ação.** São Paulo: Summus, 1997.
- GIROUX, S. M. **Zeami: cena e pensamento No.** São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GOLDMAN, J. **Healing sound: the power of harmonics.** Brisbane, Queenslan: Element Books, 1996.
- GREINER, C.; BIÃO, A. (Org.). **Etnocenologia: textos selecionados.** São Paulo: Annablume, 1998.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HEIDER, J. **O tao e a realização pessoal: o Tao Te Ching de Lao-Tsé adaptado para a época atual.** São Paulo: Cultrix, 1985.
- HIRSON, R. S. Mínesis corpórea: o primeiro passo. **Revista do Lume**, Campinas, SP. : COCEN – UNICAMP, Lume: Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, n. 2, p. 91-107, 1999.
- JOHNSTONE, K. **Impro: improvisation and the theatre.** London: Eyre Methuen, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Impro for storytellers.** New York: Routledge; Theatre Arts Books, 1994.
- JUNG, C.G. **Memórias, sonhos, reflexões.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- KARAGULLA, S; KUNS, D. G. **Os chakras e os campos de energia humanos.** São Paulo: Pensamento, 1991.
- KOUDELA, I. D. **Jogos teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1984.
- KUSNET, E. **Ator e método.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.
- LABAN, R. **Domínio do movimento.** São Paulo: Summus, 1988.
- LARROSA, J. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas.** Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- LECOQ, J. **El cuerpo poético: una enseñanza sobre la creación teatral.** Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.
- LINKLATER, K. **Freeing the natural voice.** New York: Drama Book Specialists, 1976.
- LISPECTOR, C. **A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LOPES, S. P. **Anotações sobre a voz e a palavra em sua função poética.** [Campinas: s.n., 2004]. Tese de livre-docência apresentada a Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP., 2004.
- LOWEN, A.; LOWEN, L. **Exercícios de bioenergética.** São Paulo: Ágora, 1985.

- LYOTARD, J.-F. **Moralidades pós-modernas**. Campinas, SP: Papirus, 1996. (Travessia do Século)
- MARFUZ, L. A luz e a escuridão no palco e na vida. **Elos**, Salvador: Logos, n. 2, 2003.
- MARTIN, S; DARNLEY, L. **The voice sourcebook**. Bicester, United Kingdom: Winslow Press., 1993.
- MEIRELES, C. **Viagem e vaga musica**. Rio de Janeiro : Nova Fronteira,1982.
- MEYER-DINKGRÄFE, D. **Consciousness and the actor: a reassessment of Western and Indian approaches to the actor's emotional involvement from the perspective of Vedic psychology**. Frankfurt am Main ; New York: Peter Lang, 1994.
- MITCHELL, L. **Relaxamento básico: método fisiológico para aliviar a tensão**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- MORENO, J. L. **O teatro da espontaneidade**. São Paulo: Summus, 1984.
- NAKAMURA, T. **Respiração oriental: técnica e terapia**. Tradução de Jamir Martins. São Paulo: Pensamento, 1991.
- OIDA, Y. **O ator errante**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- OSHO. **Criatividade: liberando sua capacidade de invenção**. 2. ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.
- NEWHAM, P. **The singing cure: na introduction to voice movement therapy**. Boston: Shambhala. 1993.
- \_\_\_\_\_. **Therapeutic voicework: principles and practice for the use of singing as a therapy**. London ; Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 1998.
- NUNES, L. **Manual da voz e dicção**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.
- PRASHANTO, S. D. **O dragão com asas de borboleta e outras estórias zen-taoístas**. 2. ed. São Paulo: Gente, 1990.
- RICHARDS, T. **At work with grotowski on physical action**. London, England: Routledg, 1995.
- RODENBURG, P. **The actor speaks: voice and the performer**. London: Methuen Drama, 1997.
- ROLF, I. P. **Rolfing: a integração das estruturas humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ROUBINE, J. J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RUDLIN, J. **Commedia dell'arte: an actor's handbook**. London, England: Routledge, 1995.

SONTAG, S. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUCHARD, P. E. **O diafragma:** anatomia, biomecânica, bioenergética, patologia, abordagem terapêutica. Tradução de Angela Santos. São Paulo: Summus, 1989.

SPINELLI, M. **Foniatría:** introdução aos distúrbios da comunicação (audição/linguagem). São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1982.

STANISLAVSKY, C. **A construção da personagem.** 3. ed. Tradução de: Pontes de Paula Lima.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. **A criação de um papel.** 2. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A preparação do ator.** 4. ed. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

STOKLOS, D. **Teatro essencial.** São Paulo: Ed. da autora, 1993.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

THEILGAARD, A. *Mutative Metaphors in Psychotherapy: the aeolian mode.* London: Jessica Kingsley Publishers, 1987.

TULKU, T. **Kun Nye técnicas de relaxamento:** primeira parte: teoria, preparação e massagem. São Paulo: Pensamento, 1978.

\_\_\_\_\_. **Kun Nye técnicas de relaxamento:** segunda parte: exercícios de movimento. São Paulo: Pensamento, 1978.

UNGER, N. M. **Da foz à nascente:** o recado do rio. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001.

VIRMAUX, A. **Artaud e o teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2000. (Estudos).

WATTS, A. **The book:** on the taboo against knowing who you are. New York, USA: Vintage Books, 1989.

WOLFORD, Lisa; SCHECHNER, Richard (Ed.). **The Grotowski sourcerbook.** London ; New York: Routledge, 1997.

YAKIM, M; BROADMAN, M. **Creating a character:** a physical a approach acting. New York: Back Stage Books, 1990.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz:** a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**Apêndice A: Projeto de continuidade: *Contando Causos da Bahia***



# Contando Casos da Bahia

Um Projeto da Cia. Teatral Os Bobos da Corte

Idealização e Concepção: Meran Vargens

Direção de Produção: Zélia Uchôa

Produção Executiva: Celeiro Cultural

Patrimônio Imaterial ▪ Formas de Expressão ▪ Saberes ▪ Lugar



# Contando Casos da Bahia

**Zélia Uchoa Direção de Produção:**

(71) 335-0511 / (71) 9105-7684

[zeliauchoa@bol.com.br](mailto:zeliauchoa@bol.com.br)

**Meran Vargens Coordenação Geral:**

(71)247-4645 / (71) 9139-6196

[meran@terra.com.br](mailto:meran@terra.com.br)

[osbobosdacorte@ig.com.br](mailto:osbobosdacorte@ig.com.br)

**Élson Rosário Proponente:**

(71) 3492-6157 / (71) 9111-1074

[elsonrosario10@yahoo.com.br](mailto:elsonrosario10@yahoo.com.br)

# Contando Casos da Bahia



numa certa feita  
no tempo do *aqui e agora*  
a idéia de...

criar e registrar em vídeo, áudio e fotografia  
todo o processo de criação e pesquisa de um  
espetáculo teatral baseado na observação de  
pessoas e comportamentos, vocabulário,  
expressão oral e gestual, hábitos e costumes,  
maneiras de expressão características de  
uma cidade, berço de uma nação, trazendo  
à tona memórias, histórias reais, fantasias e  
sonhos de seus habitantes, colocando em dia  
histórias que falam do passado, do momento  
presente e de projeções para o futuro, seu  
maior patrimônio imaterial,

apresenta-se...







## Em Poucas Palavras

“Meu corpo é minha cidade”.  
(Jussara Miranda)

“Meu corpo habita uma cidade”.  
(Meran Vargens)

*Contando Casos da Bahia* é um projeto de espetáculo teatral a ser criado a partir da pesquisa de formas de expressão oral e corporal, do universo imaginário e das dinâmicas de interação cotidiana entre as pessoas e a estrutura da cidade onde elas vivem, Salvador, Bahia.

Será uma pesquisa-ação, onde a diretora teatral, atriz e educadora Meran Vargens juntamente com a Cia de Teatro Os Bobos da Corte e pesquisadores integrantes do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, num total de vinte participantes, irão interagir com grupos de diversos extratos sociais, observando variáveis de faixa etária e gênero. A partir dessa interação será pesquisada a *mímesis corpórea*<sup>1</sup> e *vocal* de figuras destacadas por seu gestual, sua expressão oral, e seu comportamento social singular.

Serão registradas histórias contadas pelas pessoas pesquisadas sob três diferentes prismas: histórias do passado (que ouviram contar), histórias do presente (relacionadas ao cotidiano), e projetos e fantasias sobre o futuro (sonhos, projetos de vida, perspectivas, desejos, projeções).

Serão trazidas à tona canções, histórias imaginárias, versos, lendas antigas contadas nos bairros e, acima de tudo, histórias reais e memórias individuais e coletivas dos habitantes atuais da cidade, nascidos aqui ou vindos de outro lugar. Desta forma, pretende-se um mergulho na realidade e no imaginário vivo e dinâmico de grupos comunitários de Salvador.

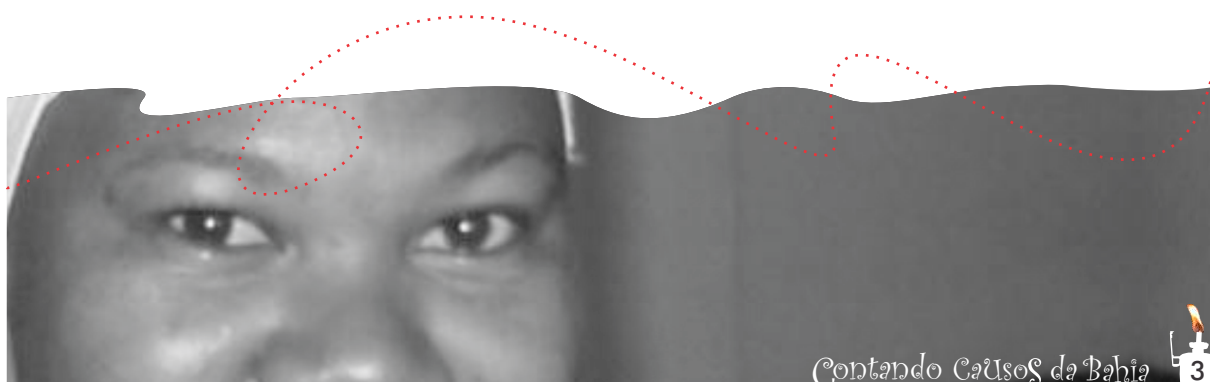
Paralelamente a esta pesquisa direta, os atores-pesquisadores estarão também considerando o contexto em que essas pessoas vivem, seus hábitos comunitários e individuais, ritos, símbolos, vocabulário, expressões corriqueiras e específicas que diferenciam cada indivíduo e cada comunidade/grupo que constitui a cidade.

---

<sup>1</sup>A *mímesis corpórea* é uma linha de pesquisa do Grupo LUME que busca a imitação, codificação e teatralização da observação de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. Aqui é acrescentado o termo *vocal* para reforçar o aspecto da linguagem oral da pesquisa.

Através do processo de *mimesis corpórea* e *vocal* os atores irão processar o material pesquisado dando vida a personagens que serão posteriormente contextualizados em uma dramaturgia teatral que reflita e elabore artisticamente a realidade pesquisada buscando-se, através da ficção, reconstruir aspectos do patrimônio imaterial da Cidade de Salvador.

Toda a pesquisa será documentada através de gravações em áudio das conversas, entrevistas e histórias contadas, em *workshops* de contadores de histórias a serem realizados nas comunidades, e também fotos e vídeo. Portanto, além do espetáculo, será produzido um material de arquivo para futuras pesquisas em diversas áreas de interesse.





# O pRojeto

Contando Casos da Bahia

# Querer e Objetivos

“De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.”  
(Italo Calvino)

Aqui as metas são:

- resgatar e preservar saberes, celebrações e formas de expressão presentes na cultura oral da cidade de Salvador-BA.
- tornar o teatro uma forma de apropriação, elaboração e registro da nossa própria cultura e realidade, expressa no patrimônio imaterial.
- re-elaborar artisticamente a realidade da cidade de forma a gerar no imaginário a articulação das diversidades e identidades culturais, uma vez que serão observadas comunidades de níveis sociais, de faixas etárias e de sexo diferentes.
- reinventar o teatro e o texto teatral na língua *portuguesa-brasileira* com as peculiaridades baianas e daqueles que vivem e articulam suas vozes na cidade de Salvador.
- criar uma dramaturgia que use o vocabulário e os tipos de construção verbal, gestual, de conflitos e ações dramáticas impressas nos diferentes grupos sociais da cidade.
- revelar, conhecer e investigar as diferenças locais: numa mesma cidade a variedade de mundos co-existentes, deflagrando o que as torna comum e quais são os elos que as unem.
- proporcionar novas fontes para futuros pesquisadores quanto aos saberes, as formas de expressão, as celebrações e os lugares da cidade de Salvador assim como das técnicas, estéticas e modos de proceder na área das artes cênicas.
- fazer a vida e o cotidiano serem observados e re-elaborados pelo corpo vivo do ator, promovendo assim um teatro que reflita melhor a nossa realidade e cultura.
- colocar o ator diante do seu material primeiro de criação: as pessoas reais como futuros personagens.
- instrumentalizar o ator na observação da realidade sob a perspectiva técnica da *mimesis corpórea e vocal*, da análise crítica da realidade, ampliando sua capacidade de lançar sobre ela um olhar poético processado por seu organismo.

- promover a troca e difusão de saberes, técnicas e estéticas cênicas entre três cantos do Brasil através da participação no processo de trabalho e pesquisa dos grupos LUME e Mônica Montenegro /SP-SE, Muovere Cia de Dança Jussara Miranda /RS-S e Cia de Teatro Os Bobos da Corte /BA-NE.
- experimentar novas formas de difundir e processar a velocidade das mudanças e transformações deste novo milênio.
- levar ao público uma reflexão integrada da realidade em que vive através do prazer do encontro interativo que o espetáculo teatral proporciona.
- estender os benefícios e riquezas do processo criativo teatral para além das salas de ensaio mobilizando na sua ação as diferenças sociais, raciais, de gênero, de idades, de experiências de vida.
- promover a presença no teatro dos diferentes segmentos sociais em qualquer das sessões do espetáculo através de um plano de formação de platéia baseado na distribuição de convites e de preços populares com venda de ingresso direcionada.
- manter acesa a chama dos encontros feitos para contar história, *conversar fiado* e aprender *trocando* experiências de vida.



# Razões de Ser



“Uma vela acesa respira e o resultado é a chama.  
O corpo respira e o resultado é a vida.  
Nem a chama nem a vida são substâncias,  
mas processos.  
A chama é tão diferente do pavio e da cera  
quanto a vida, do corpo,  
a gravidade, da maçã em queda  
ou o amor, dos hormônios”.  
(John W. Severinghaus)

Quando a Cia de Teatro Os Bobos da Corte escolheu a figura do Bobo da Corte como representante de suas ações teatrais estava buscando construir uma trajetória que pudesse, como o bobo da corte, transitar em todos os lugares do reino, do quarto do rei à cozinha, das grandes festas do palácio às trincheiras de guerra das ruas. Levar notícias tristes ou alegres, desejadas ou indesejadas com doses de humor e afeto. Processar *grandes verdades* e *grandes mentiras* vindas dos quatro cantos do reino através do seu corpo ágil, poético e cênico estabelecendo elos de ligação entre mundos aparentemente tão distintos.

Por esta *razão de ser* a Cia tem tido muitas razões para sonhar, elaborar e propor a realização do projeto *Contando Causos da Bahia*.

No mundo globalizado se torna significativo resgatar e preservar através da cultura oral saberes, celebrações e formas de expressão de uma comunidade como Salvador, primeira capital do Brasil, e principalmente elaborar este material de forma artística num evento que é em si uma celebração: o espetáculo teatral.



Mais do que resgatar experiências e saberes é importante fazê-los relacionarem-se em muitas esferas. O segundo milênio tem se mostrado propício à transformação do atual sentimento de desgarrados, desmemoriados e desacreditados dos valores das experiências de vida. Sendo assim, ao trabalhar com esta gama de variáveis pesquisadas *in loco*, fazendo-as interagir, promovendo encontros de inclusão social e cultural envolvendo: segmentos sociais A, B e C, homens, mulheres, velhos, velhas, meninos e meninas, negros e brancos, gays, mocinhos e bandidos, pode-se, através do jogo teatral e do imaginário, encontrar o meio de interligar estas histórias refletindo sobre a realidade e projetando sonhos de futuro.

É saudável refletir de dentro e a partir das vidas de seus habitantes a situação da cidade. É frutífero investigar na “*contação*” simples de histórias pessoais, o movimento de evolução que tem ocorrido. Os rumos que a cidade vem tomando. A *cidade da Bahia*, como dizia Gregório de Mattos, está em vias de transformar-se numa metrópole. O crescimento demográfico e as novas formas de arquitetura e organização urbanas estão começando a sofrer as padronizações mundiais. O momento se mostra oportuno para este tipo de pesquisa e ação, cuja elaboração não será científica, mas poética, onde ciência e arte estarão unidas.

Sabe-se que é necessário reconhecer a si próprio antes de se dar qualquer passo em direção às transformações e modificações pessoais e sociais. Além disso, o teatro é a linguagem que mais se presta à exposição viva da cultura, indubitavelmente por ter como instrumento o corpo dos atores, verbo e ação, e promover com o espectador uma *interação ativa*. *Através dele pode-se dar voz e corpo a cultura, reconhecendo, difundindo e preservando de maneira dinâmica nosso patrimônio imaterial.*

Outro aspecto a ser considerado é que o teatro para acontecer em sua plenitude precisa proporcionar o encontro humano de maneira muito intensa nos seus aspectos sociais, emocionais, intelectuais, estéticos, éticos e humanos. Essa riqueza de experiência, quando envolve uma comunidade maior que a dos próprios atores e equipe técnica, intensifica a qualidade das relações. E isso gera um processo modificador mais consistente. Primeiramente dá-se a repercussão nas pessoas envolvidas diretamente na criação e observação, depois naqueles que são observados e interagem revelando e revendo a sua própria vida para fornecer material à pesquisa. Depois, através do espetáculo, a platéia terá acessado uma experiência que também só o teatro pode promover por ser *instantâneo*, e por exigir uma elaboração orgânica em estado presente, a *presente-ação*.

*Contando Casos da Bahia* quer mais que reproduzir a realidade como um documentário. Nele busca-se fazer esta realidade ganhar corpo num novo corpo e viver uma nova vida refletindo formas de expressão e manifestação, redimensionando a própria existência.



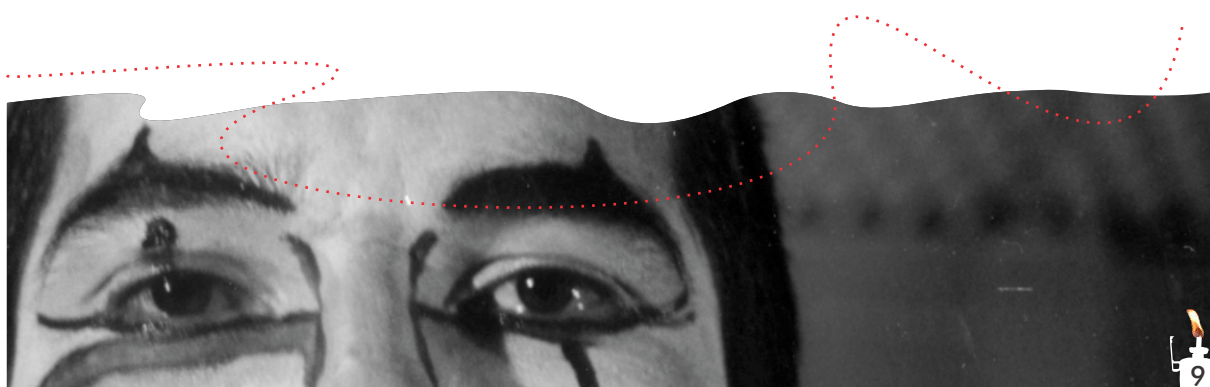
Sendo as manifestações culturais bens imateriais, nada melhor que o teatro para elaborá-los e preservá-los no conhecimento que vai de corpo para corpo. O Vídeo ou o CDR e os outros materiais poderão preservá-los para contar história, mas é na história real da cena que este processo primeiro se dará.

Os Bobos da Corte sabem e reconhecem a importância de passar as informações adiante, de *contar a história*. Por esta razão estabeleceu vínculos com a Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Assim, o material reunido na pesquisa será disponibilizado como material de pesquisa para outros grupos. Todo o processo criativo será relatado e transformado em artigos publicados na revista *Repertório - Teatro & Dança* e nos *Cadernos do GIPE-CIT*. Desta forma, serão materiais de referência para atores, professores e diretores teatrais de qualquer canto do mundo.

Uma rede viva e dinâmica será criada.

Enfim, a *Cia de Teatro Os Bobos da Corte* vem se preparando há muito tempo para realizar este projeto. A preparação dos atores, da linguagem espetacular e de abordagem da pesquisa de campo vem sendo estruturada por sua coordenadora, a professora e diretora teatral Meran Vargens e experimentada a cada trabalho realizado. Fica então assegurada a competência para a realização das ações que o projeto propõe como: criação de textos dramáticos à partir de improvisações, habilidade para lidar com a arte dos Contadores de História, versatilidade nas formas de interação com a platéia, acesso às comunidades de diferentes segmentos sociais de Salvador e do interior do estado alcançado pelo projeto *Viagem Teatral pela Literatura Brasileira* e, como ultimo exemplo, sua ultima montagem: "*Uma Trilogia-Baiana Cidade-Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa*".

Por fim, *Os Bobos da Corte* através de *Contando Causos da Bahia* estarão consolidando um teatro que vincula Arte a processos de desenvolvimento humano e, portanto, social. É fundamental fazer este sonho já elaborado e estruturado ganhar vida com a dignidade físico-financeira de sua dimensão.







## Modo Bobo de Proceder

“É quase impossível evitar o excesso de amor  
que o bobo provoca.  
É que só o bobo é capaz de excesso de amor.  
E só o amor faz o bobo”.  
(Clarice Lispector)

Etapas do processo de pesquisa, criação, veiculação, material de arquivo e documentação:

### Processo de pesquisa de campo:

#### Fase I

Serão escolhidas áreas geográficas, comunidades, pessoas típicas da rua, para serem pesquisadas por 12 atores acompanhados da diretora, do dramaturgo, do cenógrafo e do figurinista a fim de coletar histórias, comportamentos, hábitos, imaginário, símbolos e metáforas, e principalmente, ações corporais (ligadas a gestualidade, ritmo, qualidades de movimento, atitude e ação física) ações vocais (ligadas à expressão oral nas qualidades de produção sonora emocional, rítmica, de vocabulário, expressões verbais e onomatopéicas, da relação entre corpo e voz na expressão e comunicação). Tudo será sempre associado a estruturas de pensamentos, expressão de sentimentos, emoções e valores humanos e culturais.

O meio de acesso, seleção e abordagem das pessoas a serem pesquisadas se dará da seguinte maneira:

Para cada situação haverá uma abordagem específica composta de workshops de improvisação teatral e de contadores de histórias, entrevistas semi estruturadas e conversas fiadas oras gravadas em áudio, oras informais, oras vídeo gravadas. O grupo de pesquisadores poderá estar todo em um único local ou ser dividido em 3 sub-grupos a ver: 4 atores e diretora, 4 atores e dramaturgo, 4 atores e cenógrafo e figurinista.

Nos segmentos populares a entrada será através de workshops de contadores de história reunindo grupos heterogêneos ou homogêneos de acordo com a recepção alcançada. A escolha destas comunidades se dará através de contatos pessoais ou das redes de trabalhos comunitários do programa de extensão da UFBA, das ONGS que mantêm vínculos com a Universidade e das redes de ensino pública e particular.

Servirão de acesso para os segmentos sociais de maior poder aquisitivo, os contatos pessoais e a experiência com trabalhos realizados em empresas pela Cia de Teatro Os Bobos da Corte.

A seleção das pessoas, histórias e situações a serem investigadas com maior profundidade para uso posterior no espetáculo, será realizada pela equipe privilegiando aspectos da singularidade das formas de expressão, o teor de conteúdo que revelam da comunidade e o potencial cênico que possuem.

Todos os pesquisados quer em grupo quer de maneira individual saberão a que fins se destinam as pesquisas e terão total anonimato dentro da criação final do espetáculo a não ser que queiram e autorizem a veiculação do seu nome. No entanto, o material de áudio, vídeo e fotográfico que será coletado durante a pesquisa e organizado e arquivado posteriormente, manterá o registro de todos os pesquisados com suas respectivas autorizações.

## Fase II

Cada ator irá escolher no universo pesquisado três pessoas com características muito diferentes, por exemplo: três segmentos sociais distintos, ou seja, um empresário bem sucedido financeiramente, um jovem do subúrbio, uma professora universitária. Então, estes escolhidos serão pesquisados mais detalhadamente e o ator realizará um processo de *mimesis corpórea e vocal* desta pessoa explorando primeiro o universo de sua realidade sendo fiel a suas histórias, textos, ações físicas e vocais, buscando ganhar intimidade com sua estrutura de pensamento, imaginário e linguagem. Depois, num segundo momento, estará redimensionando-o para caracterizá-lo como personagem. Desta forma irá assumir, criar e recriar ações e reações desta pessoa, agora personagem, em situações propostas pela diretora e dramaturgo no universo da ficção teatral.

Muitas pesquisas e entrevistas podem ser de rua, mas os personagens escolhidos para serem referência de criação para os atores serão pesquisados por mais dias e deverão ser observados em suas áreas de atuação como casa e trabalho, ou o bar que sempre frequenta, ou as pessoas mais próximas com as quais se relaciona no dia a dia.

## Fase III

O material de vídeo, fotografia e áudio será organizado dando origem aos seguintes produtos de documentação: 1 Vídeio documentário da pesquisa, 1 Vídeio do espetáculo teatral incluindo documentário do processo de criação, 2 Fitas Beta-Cam arquivo de imagens selecionadas, 1 DVD contendo todo esse material, 1 CD áudio documentário da pesquisa, 3 CD áudio de arquivo da pesquisa oral, 1 CDR com as histórias mais significativas transcritas. Este material será reproduzido em, inicialmente, seis cópias para serem disponibilizadas à comunidade artística e científica através da Biblioteca Central UFBA, da Escola de Teatro UFBA, da Petrobrás Nacional e Local e da Cia de Teatro os Bobos da Corte. Desta forma, torna-se o que é patrimônio imaterial em material organizado e passível de investigação posterior.

## Elaboração artística processo de criação do espetáculo:

Cada um dos 12 atores-pesquisadores criará três personagens distintos através da *mimesis corpórea e vocal*, o que resultará em 36 personagens para interação cênica.

Através de jogos de improvisação em situações propostas pela direção e pelo dramaturgo estes personagens irão interagir recontando e recriando estas histórias imprimindo a elas a reflexão da equipe: cenógrafo, figurinista, coreógrafa e diretor musical, sobre o material observado. Então, cenas experimentadas servirão de base para o dramaturgo criar um roteiro unindo estes 36 personagens em uma única história.

Depois de ter este roteiro também experimentado pelos atores através da improvisação dirigida, acrescido de sugestões da equipe, o dramaturgo produzirá um texto dramático para ser ensaiado.

Por fim, chega às mãos da direção a tarefa da montagem cênica final do espetáculo onde estarão impressos as maneiras de interagir de cada região pesquisada na cidade, seus ritmos, ritos, hábitos, saberes e formas de expressão transpostas em dinâmicas de tempo e espaço cênico na qualidade das ações físicas e vocais.

## Veiculação Estréia e Temporada do Espetáculo:

Será realizada uma temporada de 2 meses com um total de 40 apresentações de quinta à domingo às 21h no Teatro Jorge Amado - Pituba - Salvador/BA.

A lotação do teatro é de 500 lugares com público potencial de 20.000 pessoas.

80 % da lotação das sessões serão destinadas à formação de platéia através da distribuição de convites e de preços populares com venda de ingressos direcionada feitas da seguinte forma:

50% da lotação de cada sessão será destinada a comunidades convidadas dos segmentos de baixa renda,  
30% será a preços populares com venda de ingresso direcionada,  
20% com ingressos a preço de mercado incentivando a formação de público pagante.

4 sessões serão destinadas as comunidades e parcerias que estiveram envolvidas na pesquisa de campo. Após cada uma destas apresentações será aberto um debate com a direção, os atores e a equipe técnica sobre o processo criativo e o resultado alcançado.

No segundo mês da temporada será realizado um Ciclo de Mesas Redondas no Salão Nobre da Reitoria - UFBA discutindo a cidade de Salvador, seus saberes e formas de expressão, baseados no olhar lançado sobre ela pelo espetáculo.

# Sobre as Concepções Cênicas



“A Vida não é mais do que o ato da gente ficar no ar antes de mergulhar”.  
(Caetano Veloso)

## Da Direção:

A primeira decisão da direção é investir na riqueza da interação do elenco com as pessoas pesquisadas e o meio em que elas vivem. Na riqueza cênica que é a realidade e a diversidade encontrada nela, quando posteriormente manipulada pela *mimesis corpórea e vocal*.

Portanto o primeiro passo é abrir-se para receber o material que virá. Segundo: preparar-se estruturalmente para explorar e processar poeticamente o material coletado inserindo-o num contexto estético.

A idéia-eixo da concepção é fazer do espetáculo um jogo com o tempo. Criar um entrelaçamento de histórias de forma que o passado e o futuro estejam conversando com o presente.

Para isso a linguagem escolhida é a dos contadores de história, aquela que atravessa todos os tempos e lugares, presente em todo e qualquer segmento social, independente de idade e sexo. Linguagem capaz de abarcar 12 atores em cena criando 36 personagens e a diversidade cultural da Bahia.

À partir daí explorar esteticamente 3 recursos:

1. a magia que é a *transformação do corpo do ator* em várias personagens. Realizar estas transformações bem diante do público. Fazer delas um jogo cênico.
2. os *rituais de encontros* que num instante se transformam em rodas de “*contação*” de história. Assim em momentos chaves do espetáculo todo o elenco se transforma em um grupo de velhos, ou de crianças. Encontro entre amigos, ou inimigos, conhecidos ou desconhecidos, grupos familiares, ou religiosos, em ambientes sagrados ou profanos.
3. a *interação com o público*. O público será convidado a participar com o seu imaginário. Haverá sempre um elo de ligação entre a cena e a platéia deixando evidente que são atores e público em um teatro, ouvindo e contando histórias, representando seus papéis, brincando de manipular a fantasia tão real em cada um.

## Da dramaturgia:

O desafio proposto à dramaturgia é criar uma única história como eixo da ação dramática espetacular com a tradicional trajetória de princípio, meio e fim. Esta história será o presente. Então, a ela vão agregando-se recordações do passado e projeções de futuro imprimindo a idéia de que todos os tempos estão no Tempo Presente e, como num mergulho quântico, não haverá barreira entre tempo e espaço.

As cenas poderão transitar de um pólo a outro, sempre ancoradas no eixo da história central. O texto fará uso da riqueza das possibilidades de linguagem das tradições orais. Assim, o material coletado de expressões, estruturas de linguagem verbal, de pensamento e imaginário que caracterizam as personagens encontrarão na dramaturgia uma estrutura que permita o uso da linguagem narrativa, dramática, épica, realista e poética, além de espaço para canções, versos e ditos populares.

## Da cenografia, Figurino e Adereços:

Para dar leveza e agilidade a dinâmica cênica proposta a cenografia e o figurino serão elaborados com muita pesquisa e experimentação no corpo dos atores e na cena. É preciso extrair o máximo de significado de cada elemento e adereço explorando as referências observadas durante a pesquisa de campo.

O figurino terá uma peça básica para cada ator, que imprima unidade ao todo e a qual serão acrescentadas outras peças e adereços de acordo com as necessidades das transformações das personagens em cena. Esta peça básica deve jogar com as misturas do tempo, de épocas e culturas da Bahia. No entanto deve reforçar a magia da *exibição* do corpo em mutação dos atores-personagens.

Cenograficamente a transformação do espaço deve ser tão mágica quanto a dos atores em seus múltiplos personagens. Assim o material utilizado será leve e móvel. Os recursos do teatro mambembe e de rua, as miniaturas, a manipulação e transformação de objetos e a criação de diferentes níveis espaciais móveis será a meta. As estruturas ambulantes existentes nas ruas de Salvador servirão de inspiração.

Aqui a unidade será proporcionada por uma ambientação geral a ser definida durante o processo que instale a natureza da “*contação*” de história. Um elemento como, por exemplo, o *fifó*<sup>2</sup>, símbolo dos contadores de história e presente em todas as feiras populares da Bahia, poderá ser o escolhido. No entanto, a pesquisa de campo poderá trazer surpresas simbólicas, e novas metáforas poderão ser encontradas.

.....  
<sup>2</sup> Pequeno candeeiro de folha-de-flandres, com pavio de algodão que, embebido em querosene, alimenta a luz.



# Quem se Faz Presente Recursos Humanos

## A Coordenação Geral do Projeto será feita por:

1 coordenadora geral, 1 diretora de produção, 2 secretárias e 1 administradora financeira.

## A Cia de Teatro Os Bobos da Corte estará atuando com uma equipe composta de:

### Criação:

1 diretora teatral, 1 assistente de direção, 1 diretor de cena, 12 atores, 1 dramaturgo, 1 assistente de dramaturgia, 1 cenógrafo, 1 figurinista, 1 aderecista, 1 maquiador, 1 coreógrafa, 1 assistente de coreografia, 1 diretor musical, 1 iluminador.

### Produção e execução:

1 diretor de produção, 1 produtor executivo, 1 assistente de produção, 1 técnico operador de luz, 1 operador técnico de som, 2 contra-regras, 2 cenotécnicos, 2 costureiras, 1 artesão técnico em adereços.

### Veiculação e divulgação:

1 assessoria de imprensa, 1 fotografo, 1 equipe de vídeo, 1 programador visual, 1 publicitário criador do plano de mídia e das estratégias de divulgação.

## Equipe envolvida na primeira fase da pesquisa de campo:

1 orientador de metodologia da pesquisa, 12 atores, a diretora, o dramaturgo, o figurinista, o cenógrafo, o produtor e assistente de produção, 1 fotógrafo, 1 vídeo maker.

Durante esta etapa serão oferecidos pela Cia de Teatro Os Bobos da Corte *workshops* para as comunidades envolvidas na pesquisa, versando sobre:

- Contadores de histórias
- Improvisação teatral
- Dramaturgia: faça da sua história uma cena.

## Equipe de apoio técnico a criação do espetáculo:

Será realizada também uma troca de experiências entre grupos de teatro, técnicos, e pesquisadores das artes cênicas, além da natural transdisciplinaridade na qual o projeto se contextualiza.

Assim, o elenco receberá durante o processo:

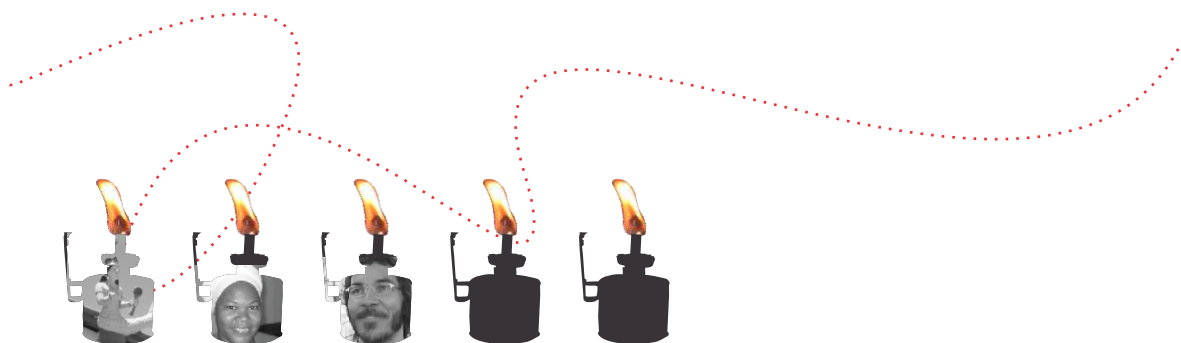
- workshop do grupo Lume (SP) baseado no uso da *mimesis corpórea*;
- workshop de expressividade vocal com Mônica Montenegro responsável pela preparação vocal do Grupo Vertigem no espetáculo *Apocalipse*;
- workshop sobre consciência e dinâmica corporal para atores na cena contemporânea desenvolvido pela Muovere Cia de Dança (RS) cuja coreógrafa Jussara Miranda, também convidada para assinar a coreografia do espetáculo, vem desenvolvendo parceria artística com Meran Vargens e a Cia de Teatro Os Bobos da Corte, desde 2002 através do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros;
- Aulas regulares de capoeira, consciência corporal, canto, expressão vocal e percussão;
- Treinamento e orientação para a pesquisa de campo pelos professores-pesquisadores do PPGAC-UFBA, da Faculdade de Educação e do Instituto de Letras da UFBA.
- Ciclo de palestras para toda a equipe técnica e elenco sobre a cidade de Salvador com o arquiteto e urbanista Manoel José de Carvalho, com historiadores e pesquisadores da cultura baiana como Renato da Silveira, Antônio Albino Rubim e Ordep Serra, todos professores da UFBA.

## Equipe de organização e editoração da documentação da pesquisa:

Vídeo e DVD: direção, roteiro, edição, captação de imagens.

Áudio CD: direção, roteiro, edição, a partir da captação em áudio feita pelos atores-pesquisadores.

Texto eletrônico/CDR: seleção e transcrição de áudio e vídeo, roteiro, editoração.



## Equipe contatada e prevista para a participação no projeto:

Idealização e Coordenação Geral do Projeto: Meran Vargens  
Orientação da Metodologia de Pesquisa: Sergio Farias e equipe da UFBA  
Concepção Artística e Direção: Meran Vargens  
Dramaturgia e Texto Final: Marcos Barbosa  
Atores-pesquisadores:

Caíca Alves  
Fábio Vidal  
Tati Canário  
Alexandre Luis Casalli  
Flávia Marco Antônio  
Lúcio Tranchesi  
Aícha Marques  
Jacyan Castilho  
Jorge Baía  
Fabio Araújo  
Rafael Moraes  
Larissa Garcia

Diretora de Cena: Fernanda Paquelet  
Assistente de Direção: Cecília Raiffer  
Assistente de dramaturgia: Caíca Alves  
Coreografia: Jussara Miranda  
Assistente de Coreografia: Estela Serrano  
Figurino e Maquiagem: Rino Carvalho  
Cenografia: Fritz Gutmann  
Iluminação: Irma Vidal  
Preparação Corporal: Bete Grebler e Fábio Vidal  
Preparação Vocal: Juliana Rangel  
Professor de Canto para a cena: Patrick Campbell  
Professor de Capoeira: Mestre Walmir  
Direção musical: Luciano Bahia  
Fotografia e Vídeo: Maianga Vídeo e Zélia Uchoa.  
Programação Visual: Link Propaganda

Produção: Celeiro Cultural Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda  
Cia de Teatro Os Bobos da Corte

Direção de Produção: Zélia Uchoa  
Produtor executivo: Élson Rosário  
Assistente de Produção: Pathi Nusacy



Constará de oito meses de atividades a partir do momento em que for efetivado o patrocínio. Previsto para 5 de julho de 2004 à 15 de março de 2005.

## 1º mês

- estruturação das salas para sede para ensaios
- contratação da equipe
- primeira reunião de toda a equipe para a exposição conjunta do projeto
- primeira reunião com a equipe de divulgação e programação visual do projeto
- pré produção da pesquisa de campo:
  1. contatos e seleção das pessoas e comunidades que serão pesquisadas
  2. organização e programação dos workshops que serão ministrados pela Cia de Teatro Os Bobos da Corte junto às comunidades
  3. compra e contratação de equipamentos e materiais

## 2º mês

- realização de palestras e estudos internos de suporte a pesquisa cujo objetivo é preparar e orientar os atores e equipe técnica para entrar em campo
- workshop de 15 dias com o grupo Lume em *mimesis corpórea*
- início das pesquisas de campo que será realizada em 6 semanas
- início das aulas de preparação corporal, vocal e técnicas específicas a serem oferecidas ao elenco.
- filmagens semanais com a equipe de vídeo para a documentação profissional do processo.
- contatos com empresas e outros grupos e instituições na busca de agregar apoios ao projeto.

## 3º mês

- finalização das pesquisas de campo
- continuação das aulas de preparação corporal, vocal e técnicas específicas
- organização parcial do material pesquisado
- continuação das filmagens semanais com a equipe de vídeo para a documentação profissional do processo
- continuação dos contatos com empresas e outros grupos e instituições na busca de agregar apoios ao projeto.

## 4º mês

- seleção do material coletado nas pesquisas de campo que será utilizada na construção do espetáculo
- início do processo da construção das personagens à partir da *mimesis corpórea*
- primeira fase de trabalho com a coreógrafa Jussara Miranda que inclui um workshop baseado nas técnicas corporais da cena contemporânea
- improvisações experimentando as possibilidades propostas pela direção, dramaturgo e equipe para servirem de suporte a criação do espetáculo e da dramaturgia
- construção da dramaturgia
- definição da concepção de cenografia e figurino
- continuação das aulas de preparação corporal, vocal e especificidades técnicas a serem oferecidas ao elenco
- transcrição das histórias que serão utilizadas assim como das expressões orais e vícios de linguagem verbal observada.
- continuação das filmagens semanais com a equipe de vídeo para a documentação profissional do processo.
- primeira série de fotos e imagens em vídeo entregues a equipe de divulgação e à programação visual.
- continuação dos contatos com empresas e outros grupos e instituições na busca de agregar apoios ao projeto.

## 5º mês

- início de montagem e produção do espetáculo teatral
- início da segunda fase do trabalho de composição coreográfica com Jussara Miranda
- ensaios com o diretor musical Luciano Bahia
- pesquisa de preços para a compra de material e execução da cenografia, figurino e adereços de cena
- conclusão da programação visual e início de sua produção
- continuação do processo de organização do material de pesquisa para posterior documentação.
- continuação das filmagens com a equipe de vídeo para documentação profissional do processo
- finalização do contato com empresas e outros grupos e instituições na busca de agregar apoios culturais ao projeto.

## 6º mês

- conclusão da composição coreográfica
- compra de material e execução da cenografia, figurino e adereços de cena
- produção da exposição de fotos a ser realizada no Foyer do teatro durante a temporada do espetáculo
- realização de 2 ensaios abertos para convidados
- realização de vídeo e áudio para mídia eletrônica
- início da divulgação: colagem de cartazes, outdoors, veiculação na mídia eletrônica, impressa e digital
- sessão de fotos para divulgação
- finalização da filmagem do processo de criação

## 7º e 8º meses

- estréia e realização da temporada
- realização dos 4 debates após as sessões do espetáculo com comunidades envolvidas no processo da pesquisa distribuídas ao longo da temporada.
- Realização do Ciclo de Mesas Redondas na primeira semana do segundo mês da temporada.
- Filmagem profissional para registro do espetáculo
- criação dos roteiros, edição e de cópias das peças de documentação da pesquisa do processo de construção do espetáculo: Vídeos, DVD, CD e CDR
- 1 sessão ao final da temporada realizada de forma comemorativa onde serão entregues a Petrobrás e a UFBA as cópias em DVD, CD e CDR do material produzido pelo projeto que será disponibilizado para futuros pesquisadores.

# Recursos Materiais\*

Para a Documentação, Pesquisa e espetáculo:

- 3 aparelhos MD com microfones e fones de ouvido (Os Bobos da Corte)
- **40 Discos de MD**
- **100 Discos de CD para gravação**
- **6 Discos DVD**
- Câmera fotográfica (fotógrafo)
- **50 Filmes para foto 36m 400 asas**
- **6 Filmes para foto 36m 1600 asas**
- **56 revelações com respectivas ampliações de fotos**
- **50 cópias ampliadas para exposição**
- Câmera fotográfica digital (fotógrafo)
- **Cartão memory stick 128mB**
- **Cópias de fotos digitais**
- 1 Câmera de vídeo VHSC (Os Bobos da Corte)
- 1 Câmera de vídeo digital (Os Bobos da Corte)
- **Câmera de vídeo Beta-Cam** (orçado Maianga Vídeo-anexo)
- **50 Fitas VHS**
- **30 Fitas VHSC**
- **20 Fitas DVC mini**
- **6 Fitas Beta-Cam**
- **Estúdio de edição-áudio** (orçado com Luciano Bahia)
- **Ilhas de edição-vídeo Beta / VHS / Digital** (orçado Maianga Vídeo-anexo)
- **Estúdio realização de CDVD** (orçado ICOM - anexo)
- **Transporte para equipe durante a pesquisa**
- **Alimentação para equipe durante a pesquisa**
- **2 Passagens aéreas SP SSA SP**
- **2 Passagens aéreas POA SSA POA**
- **Hospedagem composta de 90 diárias em apartamento simples**
- **Alimentação para equipe visitante**
- Laboratório de computadores (parceria - UFBA) anexo
- Sala sede de coordenação com espaços isolados para a produção e a coordenação artística de pesquisa com computador, impressora, fax e xerox. (parceria - UFBA) anexo
- **2 Salas de ensaio**
- **Material para confecção de cenografia**
- **Material para confecção de figurino**
- **Material para confecção de adereços**
- **Material de maquiagem**
- **Gelatinas para a iluminação**

\* Encontra-se em negrito o material a ser financiado pelo projeto.



# Produtos a serem gerados pelo Projeto Contando Casos da Bahia

A Pesquisa de Campo dará origem a dois produtos principais:

- 1 espetáculo teatral:
  - 40 apresentações num teatro de 500 lugares onde 50% da lotação será destinada a comunidades convidadas dos segmentos de baixa renda, 30% será de preços populares com venda de ingresso direcionada, e 20% com ingressos a preço de mercado incentivando a formação de público pagante.
  
  - 4 apresentações seguidas de debates com a platéia sobre o espetáculo e seu processo de criação.
  
  - Ciclo de Mesas Redondas no Salão Nobre da Reitoria - UFBA, sobre a cidade e o olhar lançado sobre ela pelo espetáculo utilizando o material disponibilizado pela documentação da pesquisa de campo.
  
- Documentação em Vídeo, Áudio e Fotografia.
  - 1 Vídeo documentário da pesquisa
  - 1 Vídeo do espetáculo teatral incluindo documentário do processo de criação
  - 2 Fitas Beta-Cam arquivo de imagens selecionadas
  - 1 Exposição de Fotografia
  - 1 arquivo de fotografia das imagens colhidas na pesquisa de campo
  - 1 DVD contendo todo o material acima
  - 1 CD documentário-áudio da pesquisa
  - 3 CD de arquivo dos depoimentos gravados em áudio na pesquisa oral
  - 1 CDR arquivo eletrônico com histórias transcritas e estruturadas para leitura
  - Publicação de artigos nas revistas *Repertório Teatro & Dança* e nos *Cadernos do GIPE-CIT* editados pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UFBA

# Instituição Vinculada ao Projeto

A Celeiro Cultural e a Cia de Teatro Os Bobos da Corte para desenvolverem o projeto *Contando Casos da Bahia* mantêm um vínculo de parceria com o Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas das Escolas de Teatro e de Dança da UFBA.

Esta parceria estabelece, por parte da UFBA, apoio de infra-estrutura para a realização do projeto como:

- Orientação técnica e teórica para a pesquisa de campo envolvendo tanto professores do próprio PPGAC como pesquisadores vinculados do Instituto de Letras e da Faculdade de Educação, que participam do GIPE-CIT, Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.
- Contatos com comunidades e ONGS que já são contempladas em Projetos da UFBA através de seus programas de extensão e pesquisa.
- Sala para sediar a coordenação do Projeto com espaços isolados para a produção e a coordenação artística de pesquisa, contendo computador, impressora, telefone, fax e xerox.
- Laboratórios de Informática da Escola de Teatro e da Faculdade de Educação disponibilizados para uso de todo o elenco e equipe.
- Organização e produção de um Ciclo de Mesas Redondas a ser realizado no Salão Nobre da Reitoria sobre a cidade e o olhar lançado sobre ela pelo espetáculo utilizando o material disponibilizado pela documentação da pesquisa de campo.
- Publicação de artigos na revista *Repertório Teatro & Dança* e nos *Cadernos do GIPE-CIT* editados pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UFBA.

Em contrapartida a Celeiro Cultural e a Cia de Teatro Os Bobos da Corte oferecem ao PPGAC-UFBA:

- Condições de participação, como observadores, para alunos e professores interessados na temática do trabalho, a exemplo do Núcleo de Contadores de História do Instituto de Letras, do grupo de Educação Cultura e Arte da Faculdade de Educação e alunos da graduação e da pós-graduação das escolas de Teatro e Dança.
- Condições para estágios no campo da Preparação corporal e vocal do ator e no campo da Improvisação Teatral, por parte de alunos da Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Duas cópias de cada um dos produtos de documentação produzidos pelo Projeto.
- A exibição dos emblemas da UFBA, do PPGAC, da FACED e do Instituto de Letras em todo o material gráfico, como Apoio Cultural.
- Divulgação da parceria no áudio-mídia antes de cada sessão do espetáculo.
- Uma cota semanal de convites enquanto o espetáculo estiver em cartaz, a serem distribuídos no âmbito da comunidade universitária e das comunidades atendidas.



# Plano de Mídia

O Plano básico de mídia é composto dos seguintes itens relacionados à produção do espetáculo teatral:

Peças publicitárias:

- 1.000 cartazes
- 10 outdoors
- 20.000 programas
- 5.000 cartões postais
- 20.000 ingressos / convites
- 2 banners (1 interno 1 externo)
- VT de 15" com inserções pagas na TV Bahia
- VT de 10" com inserções no projeto Janela para o Teatro da TV Bahia
- Tijolinho de Jornal Correio da Bahia e Jornal A Tarde (em semanas alternadas)

Cobertura jornalística através da assessoria de imprensa das etapas do processo de pesquisa e de criação utilizando e divulgando a presença dos grupos convidados de São Paulo e Porto Alegre.

Realização de encontros com coquetel com devida cobertura publicitária e de mídia impressa e eletrônica dos meios jornalísticos locais.

- Coquetel de Lançamento do Projeto Julho/2004
- Coquetel de Estréia do Espetáculo Teatral Janeiro/2005
- Coquetel para o primeiro dia do Ciclo de Mesas Redondas no Salão Nobre da Reitoria da UFBA Fevereiro/2005
- Coquetel comemorativo de Encerramento do Projeto com a Entrega dos Documentários em Vídeo, DVD, áudio e CDR Março/2005





# Plano de Reciprocidade

1. Veiculação da Logomarca da Petrobrás com destaque como patrocinadora exclusiva em todos os itens da programação gráfica, mídia eletrônica e impressa que envolva qualquer das etapas do processo assim como dos produtos de documentação finais.

## Peças publicitárias:

- 1.000 cartazes
- 10 outdoors
- 20.000 programas
- 5.000 cartões postais
- 20.000 ingressos / convites
- 2 banners (1 interno 1 externo)
- VT de 15" com inserções pagas na TV Bahia
- VT de 10" com inserções no projeto Janela para o Teatro da TV Bahia
- Tijolinho de Jornal Correio da Bahia e Jornal A Tarde (em semanas alternadas)

## Produtos Finais:

- 1 Vídeo documentário da pesquisa
  - 1 Vídeo do espetáculo teatral incluindo documentário do processo de criação
  - 2 Fitas Beta-Cam arquivo de imagens selecionadas
  - 1 Exposição de Fotografia
  - 1 arquivo de fotografia das imagens colhidas na pesquisa de campo
  - 1 DVD contendo todo o material acima
  - 1 CD documentário-áudio da pesquisa
  - 3 CD de arquivo dos depoimentos gravados em áudio na pesquisa oral
  - 1 CDR arquivo eletrônico com histórias transcritas e estruturadas para leitura
  - Publicação de artigos nas revistas *Repertório Teatro & Dança* e nos *Cadernos do GIPE-CIT* editados pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas UFBA
2. Logomarca da Petrobrás em todos os créditos fotográficos da Exposição de Fotografias no Foyer do Teatro.

- 3.** Veiculação do nome da empresa em áudio-mídia antes de cada sessão do Espetáculo Teatral.
- 4.** Veiculação de vídeo institucional da Petrobrás (cedido pela empresa) antes de cada sessão do Espetáculo Teatral.
- 5.** Veiculação do nome da empresa em áudio-mídia antes de cada um dos encontros do Ciclo de Mesas Redondas promovido pelo PPGAC-UFBA.
- 6.** Veiculação de vídeo institucional da Petrobrás (cedido pela empresa) antes de cada um dos encontros do Ciclo de Mesas Redondas promovido pelo PPGAC-UFBA.
- 7.** Duas cópias de cada um dos produtos de documentação produzidos pelo Projeto.
- 8.** Cota semanal de convites do espetáculo teatral para serem distribuídos entre os clientes, amigos e funcionários da Petrobrás.
- 9.** Veiculação da logomarca da Petrobrás como patrocinadora exclusiva do Projeto Contando Casos da Bahia na programação visual a ser criada e produzida para o Ciclo de Mesas Redondas promovido pelo PPGAC-UFBA.



# Orçamento

Contando Casos da Bahia

ORÇAMENTO FÍSICO FINANCEIRO										
Item	Descrição das Atividades	Quantidade	Unidade		Valor Unitário	Total da Linha	Total			
1	<b>PRÉ-PRODUÇÃO/PREPARAÇÃO</b>									
	Material para registro de pesquisa (discriminação em Recursos Materiais)	1	ver	1	4.672,00	4.672,00				
	Videomaker/Pesquisa/Processo de Criação (documentação)	1	mes	6	600,00	3.600,00				
	Fotógrafo/Pesquisa/Processo de Criação(documentação)	1	mes	6	600,00	3.600,00				
	Transcrição de fitas	1	hora	100	30,00	3.000,00				
	Transporte de Equipe/Pesquisa	1	dia	30	150,00	4.500,00				
	Alimentação equipe/pesquisa	20	dia	30	20,00	12.000,00				
	Documentação em áudio profissional	1	serviç	1	5.000,00	5.000,00				
	ICOM CDVD (Pesquisa + espetáculo) <b>anexo</b>	1	serviç	1	4.167,00	4.167,00				
	Video Documentação Profissional (Produção/Edição/Finanização) <b>anexo</b>	1	serviç	1	49.950,00	49.950,00				
	Workshop de Mimesis Corpórea (Grupo LUME - SP)	1	serviç	1	4.500,00	4.500,00				
	<b>TOTAL DE PRÉ-PRODUÇÃO/PREPARAÇÃO</b>									
2	<b>PRODUÇÃO/EXECUÇÃO</b>						94.989,00			
	Locação de Teatro	1	dia	40	1.120,00	44.800,00				
	Material de execução dos figurinos	1	ver	1	7.000,00	7.000,00				
	Material de execução dos Adereços	1	ver	1	5.000,00	5.000,00				
	Material de execução do Cenário	1	ver	1	7.000,00	7.000,00				
	Concepção e Direção do espetáculo teatral	1	mes	7	2.000,00	14.000,00				
	Assistente de Direção	1	mes	7	1.000,00	7.000,00				
	Direção de Produção	1	mes	8	2.000,00	16.000,00				
	Produtor Executivo	1	mes	8	1.500,00	12.000,00				
	Assistente de Produção	1	mes	7	800,00	5.600,00				
	Diretor de Cena	1	mes	4	1.200,00	4.800,00				
	Elenco Protagonista	12	mes	7	1.300,00	109.200,00				
	Preparação Corporal	1	mes	5	500,00	2.500,00				
	Diretor Musical	1	serviç	1	5.000,00	5.000,00				
	Cenotécnico	2	serviç	1	750,00	1.500,00				
	Cenógrafo	1	serviç	1	5.000,00	5.000,00				
	Coreógrafo	1	serviç	1	6.000,00	6.000,00				
	Assistente de Coreógrafo	1	serviç	1	3.000,00	3.000,00				
	Contra-regra	2	mes	2	500,00	2.000,00				
	Figurinista	1	serviç	1	5.000,00	5.000,00				
	Preparação vocal	1	serviç	1	2.500,00	2.500,00				
	Professor de Canto	1	serviç	1	2.500,00	2.500,00				
	Chefe de Costura	1	serviç	1	1.500,00	1.500,00				
	Costureira	1	serviç	1	500,00	500,00				
	Iluminador	1	serviç	1	3.000,00	3.000,00				

ORÇAMENTO FÍSICO FINANCEIRO							
Item	Descrição das Atividades	Quantidade	Unidade		Valor Unitário	Total da Linha	Total
	Aderecista	1	serviç	1	4.000,00	4.000,00	
	Operador deluz	1	dia	40	50,00	2.000,00	
	Operador de Som	1	dia	40	50,00	2.000,00	
	Artesãos Técnicos em Aderços	1	serviç	1	1.000,00	1.000,00	
	Dramaturgo	1	serviç	1	6.000,00	6.000,00	
	Assistente de Dramaturgo	1	serviç	1	3.000,00	3.000,00	
	Professor de Capoeira	1	serviç	1	2.500,00	2.500,00	
	Professor de Percussão	1	serviç	1	2.500,00	2.500,00	
	Workshop Expressão e caracterização vocal (Mônica Montenegro - SP)	1	serviç	1	3.500,00	3.500,00	
	Workshop o corpo do ator na cena contemporânea (Muovere Cia - RS)	1	serviç	1	3.500,00	3.500,00	
	Roteirista para documentário vídeo	1	serviç	1	1.500,00	1.500,00	
	Roteirista - documentário Áudio	1	serviç	1	1.500,00	1.500,00	
	Roteirista - documentário CDR	1	serviç	1	1.500,00	1.500,00	
	Material de Iluminação	1	ver	1	1.200,00	1.200,00	
	Material de maquiagem	1	ver	1	600,00	600,00	
	Manutenção do Espetáculo	1	ver	1	2.500,00	2.500,00	
	Aluguel Sala de Ensaio	2	mes	6	500,00	6.000,00	
	Transporte de Material	1	serviç	1	500,00	500,00	
	Transporte Local/Locação de automóvel/Combustível	1	ver	1	2.000,00	2.000,00	
	Hospedagem com alimentação	1	dia	90	160,00	14.400,00	
	Passagens aéreas (especificar trecho)						
	POA-SSA-POA	1	Unidade	2	1.540,00	3.080,00	
	SP-SSA-SP	1	Unidade	2	1.270,00	2.540,00	
	TOTAL DE PRODUÇÃO/EXECUÇÃO						
	3 DIVULGAÇÃO/COMERCIALIZAÇÃO						339.720,00
	Assessor de Imprensa	1	serviç	1	6.000,00	6.000,00	
	Cartazes - (Toda a programação e produção gráfica - LINK PROPAGANDA) anexo						
	Impressão	1	Unidade	1000	2,09	2.090,00	
	Folders						
	Impressão	1	Unidade	20000	0,67	13.400,00	
	Estandartes/Banners						
	Impressão	1	Unidade	2	697,65	1.395,30	

ORÇAMENTO FÍSICO FINANCEIRO							
Item	Descrição das Atividades	Quantidade	Unidade		Valor Unitário	Total da Linha	Total
	Confeção de Convites	1	Unidade	5000	0,39	1.950,00	
	Impressão						
	Catálogos						
	Outdoors	1	Unidade	10	603,30	6.033,00	
	Confeção de Ingressos	1	Unidade	20000	0,11	2.200,00	
	Mídia Televisiva (Especificar os itens)						
	Inserções de VT 15"	1	ver	1	10.000,00	10.000,00	
	Mídia Impressa - Jornal	1	ver	1	3.000,00	3.000,00	
	TOTAL DE DIVULGAÇÃO/COMERCIALIZAÇÃO						46.068,30
4	CUSTOS ADMINISTRATIVOS						
	Remuneração/Salário do Proponente ou Coordenador do Projeto	1	mês	8	2.000,00	16.000,00	
	Secretária	2	mês	8	800,00	12.800,00	
	Auditoria Externa Independente (3%)					-	
	Administração Financeira e Prestação de Contas	1	mês	7	1.500,00	10.500,00	
	TOTAL DE CUSTOS ADMINISTRATIVOS						39.300,00
5	IMPOSTOS/EMOLUMENTOS/SEGUROS						
	INSS					-	
	TOTAL DE IMPOSTOS/EMOLUMENTOS/SEGUROS						-
6	ELABORAÇÃO E AGENCIAMENTO						
	Elaboração e Agenciamento					-	
	TOTAL DE ELABORAÇÃO E AGENCIAMENTO						-
	VALOR TOTAL DO PROJETO						520.077,30
						-	
						-	



# Curriculos

Contando Casos da Bahia

## Celeiro Cultural

Produções Artísticas e Cinematográficas Ltda.

Fundada em 21 de junho de 1999, a Celeiro Cultural é uma empresa mandatária, dirigida e gerenciada pelo Diretor de Produção Elson Rosário (DRT/Ba. n.º 1393) que acumula uma vivência de 20 anos de atuação profissional envolvendo as diversas áreas da manifestação artística-cultural, cujos principais trabalhos são:

### Teatro e Ópera:

**Bodas de Sangue**, de Garcia Lorca. Direção : Dolores Moreira. Teatro Martim Gonçalves e Teatro de Nazaré. 1986.

**A Estória do Ladrão**, de Ruy Cezar e Rô Reis. Direção: Ruy Cezar. Teatro Martim Gonçalves. 1986.

**Velhos Marinheiros**, de Jorge Amado. Direção: Ulysses Cruz. Grupo de Arte Boi Voador-SP. Teatro Municipal de Ilhéus. 1986.

**Lídia de Oxum Ópera Negra**, de Lindebergue Cardoso e Ildásio Tavares. Regência: Júlio Medaglia. Direção: Paulo Dourado. Teatro Castro Alves. 1994.

**O Casamento do Pequeno Burguês**, de Bertold Brecht. Direção: Luiz Marfuz. Teatro Municipal de Ilhéus e Teatro Castro Alves. 1995.

**Pontapé**, de Elisio Lopes Filho. Direção: Fernando Guerreiro. Teatro Expresso Baiano. 1996.

**Desfile Brasil 500 Anos**. Direção: Carmen Paternostro, Équio Reis, Paulo Dourado e Luiz Marfuz. Coordenação Geral: Amir Haddad e Rosa Magalhães. Salvador Ba. 2000.

**Ópera Cavalleria Rusticana**, de Pietro Mascagni. Regência: Roberto Duarte. Direção: Francisco Soares. Associação Lírica da Bahia/Da Rin Produções. Teatro Castro Alves. 2000.

**Na Solidão dos Campos de Algodão** , de Bernard Kòltes. Direção: Adelize Souza. Tradução : Gideon Rosa. Teatro Molière (Aliança Francesa). 2003.

### Cinema, Vídeo e Televisão

**Tieta do Agreste**. Direção: Cacá Diegues. Longa-metragem. 1994.

**They Don't Care About Us**. Direção: Spike Lee. Vídeo-clip com Michael Jackson. Pelourinho. Salvador-Ba. 1996.



**A Guerra de Canudos.** Direção: Sérgio Rezende. Longa-metragem. 1996.

**3 Histórias da Bahia.** Direção: Sergio Machado, Edyala Yglesias e José Araripe Jr., Longa-metragem. 1997.

**Dona Flor e Seus Dois Maridos.** Direção: Mauro Mendonça Filho. Mini-serie. TV Globo. 1998.

**Coral Filhinhos de Gandhi.** Vídeo comercial. Governo da Bahia Propeg - O2 Filmes. 1998.

**A Latinha.** Direção: Isabel Diegues. Vídeo-clip com Timbalada. Salvador-Ba. 1999.

**Eu, Tu, Eles.** Direção: Andrucha Waddington. Longa-metragem. 1999.

**Palavra e Utopia.** Direção: Manoel de Oliveira. Longa-metragem. 1999.

**Filhos de Gandhi 50 anos.** Direção: Lula Buarque de Holanda. Com Gilberto Gil. Documentário. 1999.

**El Sueño -** Direção: Carlos Sorin - *Diners Club International Argentina* . Vídeo Comercial. 2000.

**A Paradinha.** Direção: João Silva. Vídeo-clip com Harmonia do Samba. Salvador-Ba. 2000.

**Vitamina de Cevada.** Direção: João Silva. Vídeo-clip com a banda Dr. Cevada. Salvador-Ba. 2000.

**Terreiros de Candomblé da Bahia.** Direção: Mauricio Oliveira. Vídeo-documentário. Ministério da Cultura. 2001.

**Regularização do Fluxo Escolar.** Direção: Agneya Ferraz. Fundação Luis Eduardo Magalhães./ Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Vídeo Educacional. 2001.

**Só é seu aquilo que você dá.** Direção: Paulo Caldas. Vídeo-clip com Lampirônicos. Salvador-Ba. 2001.

**Narradores de Javé.** Direção: Eliane Caffé. Longa-metragem. 2001.

**Esses Moços.** Direção: José Araripe Jr. Longa-metragem. 2002.

**No Coração de Shirley.** Direção: Edyala Yglesias. Curta-metragem. 2002.

**Eu Me Lembro.** Direção: Edgard Navarro. Longa-metragem. 2002.

**Jaleo.** Direção: Cacho Lopez. Vídeo-clip com Ricky Martin. 2003.

**Encontro ABD 30 Anos** Evento comemorativo aos 30 anos de fundação da Associação Brasileira de Documentaristas .2003.

## Música

**Projeto Pixinguinha.** FUNARTE Prefeitura Municipal de Ilhéus Circo Folias da Gabriela - 1984 e 1985.

**Shows no Circo Folias da Gabriela.** Espetáculos de Luiz Gonzaga, Chiclete com Banana e Léo Jaime. Ilhéus Ba. 1985/1986.

**Shows no Teatro Municipal de Ilhéus.** Espetáculos de Leni Andrade, Rosa Maria, Lela Badaró, Gang Cidade, Chica de Cidra, Herval Lemos, Alipia Macedo, Jonga Fialho, Edu Neto, Mania de Pagode e Forro Tradição. De 1987 a 1993.

**Show de Bruno Nunes Fest'In Bahia.** Daniel Rodrigues Produções. Centro de Convenções da Bahia 1994.

**Shows da Semana Estadual da Caridade.** Obras Sociais Irmã Dulce. Com Padre Antonio Maria. Concha Acústica do Teatro Castro Alves 1996/97 e Centro Espanhol 1999.

**Natal das Crianças Show beneficente das Voluntárias Sociais da Bahia - Concha Acústica do Teatro Castro Alves 1999.**

Campanha Sua Nota É Um Show. **Secretaria da Fazenda do Estado da Bahia Fundação Cultural do Estado da Bahia Espetáculos de Zé Ramalho/Raimundo Sodré; Wagner Tiso/OSBA.; Abbey Road/ Flavio Venturini; Chiquititas Cover/Banda Baby-Leguas/Circo Picolino; Olodum; Filhos de Gandhi/Aloísio Menezes; Apaches do Tororó/ Márcia Short; Muzenza/Edson Gomes/Elba Ramalho; Ilê-Aiyê/Caetano Veloso. Concha Acústica do Teatro Castro Alves 1999/2000.**

### Marketing Político:

**DS 2000** - Fernando Gomes Itabuna-Ba. 1988.

**Duda Mendonça Marketing Político** - Garibaldi Alves e Fernando Bezerra Natal - Rio Grande do Norte. 1998.

**Propeg** - Antônio Imbassahy Salvador Ba. 2000.

**João Santana Marketing Político** - Fernando Freire, Geraldo Melo e Garibaldi Alves Natal - Rio Grande do Norte.- 2002.

## Cia de Teatro Os Bobos da Corte

A **Cia. de Teatro Os Bobos da Corte** teve início como um projeto de extensão da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia em 1998, e até hoje mantém um trabalho contínuo de pesquisa cênica que busca o encontro e o aperfeiçoamento de uma linguagem teatral própria.

**Os Bobos da Corte** surgiu da vontade que certos atores têm de exercitar sua arte na sua totalidade. Na companhia o trabalho do ator e a sua relação com a platéia é o foco principal do jogo teatral, e todas as técnicas sempre estão a serviço da expressão do nosso eu-cultural, baiano, colonizado, americano, africano, nordestino e curioso.

Em cinco anos de formação e consolidação, **Os Bobos da Corte** agrega em seu corpo estrutural artistas com variada especificidade de formação, e vem realizando e oferecendo à comunidade, sempre de forma lúdica e mágica, uma variada gama de eventos e espetáculos cênicos com diversas finalidades: entretenimento, poesia, educação, informação, arte. Foi assim que realizamos os programas:

**Os Bobos da Corte na Literatura Brasileira**, adaptando as obras “Dom Casmurro” (1999) de Machado de Assis e “A Hora da Estrela” (2002) de Clarice Lispector, assim como encenando “Gregório de Mattos: Recital de Poesias Satíricas” (1999) de Gregório de Mattos, e os poemas e o manifesto “Brasil Pau- Brasil” (2001) de Oswald de Andrade. Com este projeto realizaram uma turnê por 12 cidades do interior do estado da Bahia em 2003 levando os espetáculos “Dom Casmurro” e “A Hora da Estrela”. A turnê recebeu o título “Viagem Teatral pela Literatura Brasileira” e estabeleceu um vínculo com as escolas públicas de cada cidade através da distribuição de convites e da realização de debates após as apresentações com professores de literatura e grupos teatrais das próprias cidades. O espetáculo “A Hora da Estrela” recebeu a indicação de Melhor Ator - 2002 para Caíca Alves no Prêmio Brasken de Teatro, e participou do 10º Porto Alegre Em Cena (2003), onde foi considerado um dos melhores espetáculos teatrais, e do 4º Caxias Em Cena (2003).

**Sessões Públicas de Improvisação e/ou Contação de História** onde através de jogos dramáticos de improviso realiza-se um trabalho interativo com a platéia. Desta forma foram realizadas: as “Noites de Improviso” (Sala do Coro TCA, Teatro Municipal de Camaçari, Chesf, Colégio Portinari 1999 a 2002), “O Pôr do Sol de Improviso” (espetáculo itinerante no Aeroclube Plaza Show - 2001), “Nesta Tarde se Improvisa” (Escola Pública da Palestina Sec. Educação do Município de Salvador Teatro do Solar Boa Vista de Brotas 2001).

**Falar Sozinho é Coisa de Bobo**: programa onde cada um dos atores desenvolve um espetáculo solo enraizado na sua individualidade e identidade artística. Foram produzidos os espetáculos “*Seu Bomfim*” (2000) com o ator Fábio Vidal (vencedor de prêmios como melhor ator, direção, maquiagem em vários festivais nacionais de teatro além de ter sido indicado Melhor Ator no Prêmio Copene de Teatro), e “*Extraordinárias Maneiras de Amar*” (2001) de Meran Vargens pelo qual recebeu o Prêmio Copene de Teatro Melhor Atriz, 2001. Em 2002 Caíca Alves criou, dirigiu e atuou o solo “*Dos Espelhos e Dos Cacos*” dedicado ao público infantil.

**Criação e Participação em Eventos** como: comemoração de aniversário do Teatro Castro Alves - Ano 1999 e Ano 2000, 10 anos da griffe Martha Paiva, lançamento do programa Janela para o Teatro da TV Bahia, lançamento do projeto Vamos ao Teatro, inauguração do Armazém Cenográfico em 2003, programações e eventos de escolas de 2º grau, universidades e faculdades.

**Criação de Espetáculos Direcionados** como: para os funcionários da empresa de celulose solúvel Klabin Bacell.

## Meran Vargens

Mestre em Teatro pela Goldsmiths College University of London (1997), é atriz, diretora, coreógrafa e educadora. Professora da Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz e interpretação desde 1991. Criou dirigiu e atuou em “*Extraordinárias Maneiras de Amar*” recebendo o **Prêmio Copene de Teatro Melhor Atriz 2001**. Suas mais recentes direções em teatro são “*Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa*” (2003) e “*A Hora da Estrela*” (2002). Participou do 10º Porto Alegre Em Cena com o espetáculo “*A Hora da Estrela*” também ministrando os workshops “*O Ator Contador de Histórias*” e “*Corpo e Voz em Conexão Íntima*”. No Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano I (2002) realizou a dramaturgia e a direção de interpretação de “*Três Motivos*” de Jussara Miranda. No Ano II (2003) participou da Mesa Redonda “*Dramaturgia do Movimento*” e realizou a palestra “*Costurando Significados*” juntamente com Jussara Miranda. Participou como diretora do “*Royal Court International Residency*” (Londres 2000) baseado na criação de dramaturgias originais. Dirigiu as **Noites Culturais da Reitoria** com os espetáculos “*Ruptura: É Proibido Proibir*”, “*Releitura: A Verdade é Uma Só: São Muitas*” e “*Permanênica: Eu Nasci Assim...*” (2001). Como atriz atuou em “*Isso Assim Assado no Inferno*” (1998), “*O Tambor de Damasco*” (1999) (indicada como melhor atriz pelo Prêmio Copene de Teatro - 1999), “*Brasil-Pau-Brasil*” (2000). Coordena e dirige a Cia de Teatro Os Bobos da Corte. Dirigiu os espetáculos “*Seu Bomfim*” (2000), “*D. Casmurro*” (2000), “*Gregório de Mattos*” (2000), “*Noites de Improviso*” (1999), “*Ocaso's*” (1998). Foi integrante do grupo Los Catedráticos de 1990 a 1996. Com eles atuou, dirigiu e assinou o texto final do espetáculo “*Bróder, Uma Odisséia Fantástica*” (1994) indicado para o Prêmio Bahia Aplauda Melhor Espetáculo. Integrou a equipe de professores do Centro de Treinamento para o Ator do Teatro Castro Alves onde tem ministrado o curso “*O Ator Contador de História*” (2000/2001), ministrado anteriormente no Teatro Vila Velha (1999). Participou como educadora no projeto “*UFBA: Cidadania e Aprendizagem pelo Trabalho*” (1999) com meninos de rua entre 14 e 17 anos.

## Zélia Uchôa

Coordenadora e diretora de Produção e Vídeo na área cultural e publicitária. Foi coordenadora de produção da Videograv de 1985 a 1991, responsável pela produção e direção de vídeos na Truq Vídeo de 1992 a 1997. Fez a coordenação de produção das campanhas políticas do PFL para Governo-BA/94, da prefeitura-SSA/96 (Propeg), do PMDB Governo-RGN/98 (Duda Mendonça) e PL Governo-RGN/2002. Coordenou a produção dos comerciais Banco do Nordeste (97 e 98), Banco Bradesco (99) (RX30), Telebahia (98 e 99) (RX30), Bom Preço (99) (RX30). Como diretora de vídeo assinou a direção dos documentários COPENE Segurança (88), Góes Cohabita Litoral Norte (89), e a direção do documentário "Plataforma Solidariedade" do GAPA-BA projeto patrocinado pela Petrobrás (Maianga Vídeo/2003). Foi diretora do programa "Nação Coragem" TV TPA Luanda / Angola durante 3 meses (2000). Assina a direção do Programa Político para TV do PMDB (2003) (Maianga Vídeo), direção dos comerciais da campanha de fim de ano da prefeitura-PT de Itabuna-BA (Mayanga Vídeo) e a direção das campanhas publicitárias do Petipreço (93-95), Sogeral (93-95) e da Insinuante (99-01). Na área Cultural produziu a cantora Sylvia Patrícia e seu CD "Purpurina 38" (2002) e o show de Zeu Brito "Saliva-me" (2002). Tem sido responsável pela direção dos comerciais publicitários da maioria dos espetáculos teatrais de Salvador para inserções no projeto "Janela para o Teatro" da TV Bahia como dos espetáculos "Lampião e Maria Bonita", "Na Solidão dos Campos de Algodão" ambos em 2003. Com a Cia de Teatro os Bobos da Corte fez a direção de produção dos espetáculos "Extraordinárias Maneiras de Amar" e "Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa", além da Turnê pelo interior do Estado da BA com o Projeto "Viagem Teatral pela Literatura Brasileira" levando os espetáculos "Dom Casmurro" e "A Hora da Estrela" a 12 cidades do interior do Estado da BA, responsável também pela direção do Vídeo / DVD de registro da Turnê para o patrocinador, Coelba (em anexo).

## Marcos Barbosa

Dramaturgo, Mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA Salvador - BA (2003). Especializou-se em Dramaturgia Teatral pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Áudio-Visual do Ceará, Fortaleza - CE (1996-1997; 1999-2000). Em Londres participou do *Royal Court Theatre International Residency 2002* como bolsista da residência internacional de dramaturgia - Reino Unido (julho/agosto 2002). Em São Paulo integrou o grupo da *Oficina de Dramaturgia Royal Court Theatre* (2001) ministrada por Graham Whybrow, Elyse Dodgson e Roxana Silbert, numa parceria do Royal Court Theatre (Londres) com o Teatro Brasileiro de Comédia. Teve encenado os textos: "*Lampião e Maria Bonita*" Salvador BA (2003), com direção de Elisa Mendes "*Minha Irmã*" concluída em 2001 e encenada em Fortaleza - CE (2003), pela Trupe 'Caba de Chegar de Teatro, com direção de Pedro Domingues. "*Minha Irmã*" também foi publicado pelo *Prêmio Paulo Pontes: I Concurso Nacional de Textos Teatrais Inéditos* - João Pessoa: Editora Universitária, 2001. "*Larilará Macunaíma Saravá!*" (concluída em 2001) encenada em Fortaleza - CE (2003), escrita especialmente para o Grupo de Teatro Expressões Humanas, com direção de Herê Aquino. "*Braseiro*" e "*Quase Nada*" concluídas em 1999/2002 e encenadas em Londres - Reino Unido (2003) como Leituras dramatizadas no Royal Court Theatre (Londres) como parte do evento "*New Plays from Brazil*", com direção de Joseph Hill-Gibbins e traduções de Paul Heritage / Mark O'Thomas (títulos em inglês: Brazier / Almost Nothing). "*Quase Três*", concluído em 2002, escrito a convite do Royal Court Theatre (Londres) para representar o Brasil no projeto Focus on South America, com direção de Roxana Silbert e tradução de Mark O'Thomas (título em inglês: Almost Three). Recebeu os prêmios: 1º Lugar, pelo texto "*Minha Irmã*" no I Concurso Nacional de Textos Teatrais Inéditos Prêmio Paulo Pontes (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversões da Paraíba) João Pessoa - PB (2001). 3º Lugar, pelo texto "*Braseiro*" no I Concurso Nacional de Dramaturgia Prêmio Lourdes Ramalho (Fundação de Cultura e Esportes de Campina Grande) Campina Grande - PB (2000.) Prêmio da Categoria Teatro, pelo texto "Os Sinos" no Prêmio Oficina do Autor (Ministério da Cultura FUNARTE)-Brasília - DF (1997). Com a Cia de Teatro Os Bobos da Corte realizou a orientação da criação dramaturgica de "*Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa*" dirigido por Meran Vargens.

## Rino Carvalho

Figurinista, diretor, cenógrafo e ator, recebeu o Prêmio Copene de Teatro -2000, categoria Revelação, pela direção do espetáculo "Esperando Godot" no qual assina também o figurino e cenografia. Concebeu os figurinos de "InSônia", de "Pé de Guerra", do "Prêmio Copene de Teatro" dirigido por Márcio Meirelles. Com a Cia de Teatro Os Bobos da Corte realizou os figurinos das "Noites de Improviso", de "O Pôr do Sol do Improviso", de "A Hora da Estrela", de "Extraordinárias Maneiras de Amar" onde também assina a Direção de Cena, e do mais recente espetáculo do grupo "Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa" onde também assina a cenografia. No ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano I (2002) foi figurinista de "Três Motivos" da coreógrafa Jussara Miranda.

## Fritz Gutmann

Fritz Gutmann cenógrafo, especialista em efeitos especiais e montagens cenográficas, além de consultor para montagens de sonorização e iluminação. Na área de espetáculos teatrais e eventos de artes cênicas participou recentemente: V Mercado Cultural (2003), Cenascotidianas@circ.pic (2003), "Cuida Bem de Mim" (2003), Camarote Andante (2003), "Antrax no meu Sax" (2002), "Abajur Lilaz" (2002), "Ivete Sangalo" (2001), "Uma Viagem pela Noite" (2001), "Galileu" (2001), "Cia de Patifaria", "Boca de Ouro", "Volpone", "Ensina-me a Viver", "Comemoração Brasil 500", "Umbigüdades", "Rei Brasil 500 anos", "Alô Brasil 2000", "Deus" de Woody Allen, "Missa de Zumbi de Palmares" (1998), "A Caverna" de Walter Smetack (1985). Participou Ateliê de Coreógrafos Ba. Ano I e II (2002 e 2003) onde assinou a cenografia de "Três Motivos" da coreógrafa Jussara Miranda. Em cinema participou de: "Sub Urbano"(2003), "Eu Me Lembro"(2002), "Pixaim", "Rádio Gogó", "Diário do Convento", "Pai do Rock", "A Mãe", "Abacadraça", "A lenda do pai Inácio". Foi consultor e fez intervenções no Projeto e execução de um "Caminhão Palco" para o SESI-Ba e na "Floresta das Árvores Queimadas" produzindo um incêndio simulado no teto externo. Foi indicado para o prêmio "Destaque de 1997" com os espetáculos teatrais "Casa de Eros" e "O Sonho"



## Luciano Bahia

Diretor Musical , Compositor de Trilhas Sonoras e Arranjador dos seguintes espetáculos teatrais: *"Extraordinárias Maneiras de Amar"* (Dir. Meran Vargens), *"Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa"* (Dir. Meran Vargens), *"Castro Alves"* (Dir. Deolindo Checucci), *"A Casa de Eros"* (Dir. José Possi Neto), *"Pontapé"* (Dir. Fernando Guerreiro) - Vencedor do Troféu Bahia Aplauda, *"Lábios que Beije"* (Dir. Paulo Henrique Alcântara) Vencedor do Troféu Bahia Aplauda 1998 Melhor Espetáculo Adulto, *"InSônia"* (Hebe Alves), *"Umbigüidades"* (Dir. Iami Rebouças). No Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano I (2002) compôs a trilha para *"Três Motivos"* da coreógrafa Jussara Miranda.

## Jussara Miranda

Professora de dança, coreógrafa e Diretora da Muovere Cia de Dança Contemporânea de Porto Alegre/RS/Brasil. Dentre os Prêmios por coreografias e projetos estão: Prêmio Mário Avancini de Melhor Coreografia e Troféu Transitório Helena Montenegro pela Maior Pontuação e três vezes consecutivas primeiros lugares; todos no Festival de Joinville/ SC/ Brasil. Duas bolsas de estudos para a Alemanha pela coreografia *"Le Cirque Fernando"* concedidas pela Fundação Cultural de novo Hamburgo/RS/Brasil. Tais bolsas foram representadas por bailarinos da Muovere Cia, na Folkwang Hochschule/Essen. Troféus Açorianos para Dança de melhor Coreografia anos 96 (com *"Lôcas"*); 98 (com *"Deserto"*); 99 (com *"Recintos"*) e 2001 (com *"Bild"*). Prêmio Anual de Incentivo à Produção Cultural IEACEN projeto *"Recintos"* (99) e *"Três Motivos"* (2003). Prêmio EnCena Brasil 2001/Projeto *"Bild"*/, e 2002/ Projeto 3 Motivos - Ministério da Cultura do Brasil e Funarte. Prêmio Açorianos de Dança 2001/*"Bild"* Melhor Espetáculo e Melhor Coreografia. Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano 1/Projeto 3 Motivos Salvador /Bahia 2002. Convidada especial para participar do Ateliê de Coreógrafos Brasileiros Ano 2 /2003- criação de dois espetáculos solos: *"Leonora"* e *"Roberto"*.

## LUME - Centro de Pesquisa Teatral

O LUME é um Centro de Pesquisa Teatral, cujo foco de atenção é o trabalho do ator, sua técnica e sua arte. Criado em 1985, o LUME vem se dedicando a elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação, redimensionando o teatro, enquanto ofício, como uma **arte do fazer** e o ator como um **artesão que executa ações**. Os mais recentes espetáculos são: *"Parada de Rua"* (1998), dir. Kai Bredholt e LUME, *"Café com Queijo"* (1999), dir. LUME, *"Um Dia..."* (2000), dir. Naomi Silman. Estes espetáculos, juntamente com o repertório de *workshops* e demonstrações técnicas do LUME, vêm sendo apresentados pelo **Brasil** e também no exterior com participação no **V Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte** (Brasil), **I e II Mostra Internazionale del Clown di Castelfiorentino** (Itália), **III Festival Internacional de Teatro de Santa Cruz** (Bolívia), **11 edizione In Canti & Banchi** (Castelfiorentino, Itália), **Porsgrunn Internasjonale Teaterfestival** (Noruega), **8 e 10 Porto Alegre em Cena** (Brasil), **Narren Festival** (Arhus, Dinamarca), **IV Mercado Cultural** (Salvador, Brasil), **Festival Internacional do Rio Preto** (Brasil) e **II Festival Internacional de Calle** (Zacatecas, México). Lançou até o momento dois livros: **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator** de Renato Ferracini e **A Arte de Ator, da Técnica à Representação** de Luís Otávio Burnier. O LUME também publica anualmente a **Revista do LUME**, com artigos sobre a arte de ator.

## Caíca Alves

Ator indicado ao Prêmio Braskem de Teatro, categoria Melhor Ator - 2002 em *"A Hora da Estrela"*, dirigido por Meran Vargens, e ao Prêmio Copene de Teatro, na categoria Melhor Ator - 2000, pelo espetáculo *"Esperando Godot"*, sob a direção de Rino Carvalho. Trabalhou no premiado espetáculo *"Divinas Palavras"*, sob a direção de Nehle Franke. Na Cia. Os Bobos da Corte, foi responsável pelo trabalho de adaptação das obras *"D. Casmurro"*, de Machado de Assis e *"A Hora da Estrela"*, de Clarice Lispector. Também trabalha como ator nos espetáculos *"Gregório de Mattos"*, *"D. Casmurro"* e *"A Hora da Estrela"* com direção de Meran Vargens. Fez a assistência de direção de *"Brasil-Pau-Brasil"*, dirigido por Cecília Raiffer. Em *"Extraordinárias Maneiras de Amar"* foi responsável pela revisão da dramaturgia.

## Fábio Vidal

Ator formado pela Escola de Teatro da UFBA foi indicado ao Prêmio Copene de Teatro, na categoria Melhor Ator/2000, pelo espetáculo **"Seu Bomfim"**, dirigido por Meran Vargens, aonde trabalhou como ator, co-diretor e redator do texto final. Participou do projeto **"Solos do Brasil"** da atriz e diretora Denise Stoklos apresentando **"Ere, o Eterno Retorno"** (2002). Trabalhou nos espetáculos **"Otello"**, direção Carmen Paternostro, **"Acrobatas"**, direção Ewald Hackler e **"A Casa de Eros"**, direção de Possi Neto. Na Cia. Os Bobos da Corte trabalhou nos espetáculos **"Gregório de Mattos"**, **"O Pôr do Sol de Improviso"**, **"Noite do Improviso"**, todos com direção de Meran Vargens.

## Tati Canário

Atriz formada pela Escola de Teatro da UFBA. Atuou nos espetáculos **"Apareceu a Margarida"**, dirigido por Paulo Dourado (indicado Melhor Diretor pelo Prêmio Copene de Teatro, por esse trabalho), **"O Lixo é o Bicho"**, dirigido por Gil Novaes. Com a Cia de Teatro Os Bobos da Corte trabalha nos espetáculos: **"Gregório de Mattos"**, **"D. Casmurro"**, e **"A Hora da Estrela"**, todos com direção de Meran Vargens e ainda **"Brasil-Pau-Brasil"**, baseado na poesia de Oswald de Andrade, com direção de Cecília Raiffer. Trabalhou como assistente de direção de **"Seu Bomfim"**, e como assistente de direção e dramaturgia no espetáculo **"Extraordinárias Maneiras de Amar"**, ambos dirigidos e este último encenado por Meran Vargens, fazendo parte do projeto **"Falar Sozinho é Coisa de Bobo"**.

## Alexandre Luis Casali

Ator, performer e clown (Biancorino), trabalha ainda com as técnicas de circo, teatro de rua e técnicas do clown. Ator da Cia. Os Bobos da Corte, atua nos espetáculos **"Gregório de Mattos"**, **"D. Casmurro"**, e **"A Hora da Estrela"**, todos com direção de Meran Vargens, e **"Brasil-Pau-Brasil"**, com a direção de Cecília Raiffer. Trabalhou como assistente de direção do espetáculo **"Seu Bomfim"**. Atua ainda com ator-performer da **"Noite do Improviso"**.

## Cecília Raiffer

Diretora teatral formada pela Escola de Teatro da UFBA. Dirigiu e produziu *"Os Fuzis da Senhora Carrat"* e *"O Tambor de Damasco"*. Integra a Cia de Teatro Os Bobos da Corte onde dirigiu o espetáculo *"Brasil-Pau-Brasil"* e foi assistente de direção de Meran Vargens em *"D.Casmurro"*, *"Gregório de Mattos"*, e *"Seu Bomfim"*. Atua como atriz-performer das *"Noite do Improviso"*.

## Flavia Marco Antonio

Aluna formanda pelo curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da UFBA. Artista da Cia. Picolino de Artes do Circo, desde 1996 participa mensalmente de espetáculos, já tendo se apresentado durante turnê de quarenta dias pela França com o espetáculo *"Batuque"* (2000). Integrante da Cia. Bobos da Corte desde 1998, participou dos espetáculos *"Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa"* (2003), *"Noites do Improviso"* (1999) e *"Gregório de Mattos"* (1999). Faz parte do grupo de pesquisa do clown Palhaços para Sempre desde 1999, tendo criado e atuado nos espetáculos *"Sarapatel"* (2002), e *"Jardim"* (2003). Atriz do filme *"Abril Despedaçado"* (2000)-dir.Walter Salles Jr.

## Lúcio Tranchesi

Ator. Trabalhou nos espetáculos *"O Menor Quer Ser Tutor"*, e *"Em Alto Mar"*, ambos com direção Ewald Hackler, *"Roberto Zucco"*, direção Nehle Franke, *"Angel City"*, dirigido por Deolindo Checucci, *"Merlin"*, direção de Carmen Paternostro, *"Adê-Até"*, direção de Harald Weiss, *"Material Fatze"*, de Márcio Meirelles. Suas atuações mais recentes são em *"Playback"*, direção coletiva, e *"Crimes Delicados"*, dirigido por Elísio Lopes Júnior. Acumula prêmios por sua atuação em *"Angel City e Em Alto Mar"*.

## Aícha Marques

Atriz. Participou da Cia Cereus de Investigação Teatral dirigida por Hebe Alves. Atuou nos espetáculos: *"Bróder, Uma Odisséia Fantástica"*, dirigido por Meran Vargens com o Grupo Los Catedrásticos, *"Castro Alves"*, direção de Deolindo Checucci, *"Fale-me de Amor"*, direção Sérgio Farias, em que recebeu o Prêmio de melhor atriz no Festival Nacional de Teatro de Florianópolis. *"Casa de Eros"*, e *"Ensina-me a Viver"*, direção de Possi Neto, e *"Roberto Zucco"*, direção de Nehle Franke.

## Jorge Baía

Integrou o elenco do Grupo Feira de Teatro Popular de Caruaru por onze anos (1988 / 1999), e junto com o grupo participou dentre outras das montagens *"Olha pro Céu Meu Amor"*, e *"Auto das 7 Luas de Barro"* ambas sob autoria e direção de Vital Santos. Com a Cia de Teatro Mambembe To na Rua To no Palco atuou em *"Datavenha o melhor São João do Mundo é aqui na terrinha"* dirigido por Jô Albuquerque (1998). Participou do filme *"Baile Perfumado"* de Paulo Caldas e Lírio Ferreira (1996 Recife) e do especial da TV GLOBOSAT *"Trem do Forró"* (1998 Caruaru). Participou do projeto *"Solos do Brasil"* da atriz e diretora Denise Stoklos criando e apresentando o solo *"Fragmentos de uma Dedicatória"* (2002 2003). Com a Cia de Teatro Os Bobos da Corte atua em *"Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa"* com direção de Meran Vargens

## Jacyan Castilho

Mestre em Teatro pela UNIRIO. Atriz e Professora da Escola de Teatro da UFBA. Participou dos espetáculos *"O Mensageiro das Estrelas"*, direção Ronaldo Nogueira, *"A Noite de Todas as Ceias"*, direção Jefferson Miranda, *"A Capital Federal"*, direção de André Lemos, *"A Lei e o Rei"*, direção Henri Pagnoncelli. Todos espetáculos realizados no Rio de Janeiro e São Paulo. Na Bahia coordenou os cursos *"Teatro Pelo Movimento"* no Teatro Vila Velha e *"O estudo do Clown"*, na Escola de Teatro da UFBA. Com a Cia de Teatro Os Bobos da Corte atuou em *"Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa"*.

## Fábio Araújo

Ator formado pela Escola de Teatro da UFBA. Com Os Bobos da Corte, atuou nos espetáculos *"Uma Trilogia Baiana Cidade Real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa"* e *"Noites do Improviso"*, dirigidos por Meran Vargens. Atuou em *"Prelúdios Intensos para Os desmemoriados do Amor"*, e em *"Quem Sabe?"*, ambos com direção Hebe Alves, *"A Festa"*, direção de Diego Nicolin. Participou do Auto de Natal, *"O Boi e o Burro no Caminho do Salvador"*, com o Grupo Griô.

## Larissa Garcia

Atriz formada pela Escola de Teatro da UFBA. Com Os Bobos da Corte atuou nas *"Noites do Improviso"*, direção Meran Vargens. Atualmente integra os elencos das peças, *"Antônio Meu Santo"*, direção Pedro Henriques, *"Idas e Vidas"*, direção Hebe Alves, *"A Vaca Lelé"*, direção Fernanda Paquelet e Lelo Filho. Cursa, como aluna especial, a disciplina de Mestrado, Tópicos Especiais em Artes Cênicas. Atuou nos espetáculos *"Isso é Bom"*, direção Armindo Bião, *"A História é Uma História"*, direção Pedro Henriques..



# Anexo

Contando Casos da Bahia

## Sobre a experiência de Meran Vargens com a criação de textos inéditos e a improvisação teatral.

O trabalho teatral de Meran Vargens sempre incluiu a criação de textos e a improvisação. Assim foi com o Grupo Pessoal d'Úbu quando a primeira montagem *O Espelho* (selecionado para representar a Bahia na Feira da Cultura em São Paulo/82) era uma adaptação de contos de Edgar Allan Poe seguida de *Fanny C.* (Selecionado pelo Projeto Mambembão/84) cujo texto era uma criação coletiva. Com Los Catedráticos criou *Bróder, Uma Odisséia Fantástica* (indicado Melhor Espetáculo e Melhor Atriz/93 - Maria Menezes pelo troféu Bahia Aplauda) também uma criação coletiva em que foi diretora, atriz e a redatora final do texto. Sua direção mais recente, *Seu Bomfim*, 2000, é o exemplo do processo de criação que conduz a elaboração do texto redimensionando o trabalho do ator, um co-autor da obra. Este espetáculo revelou Fábio Vidal que foi indicado como Melhor Ator pelo Prêmio Copene de Teatro/2000. Ao dirigir *Ocaso's*, 1998, inaugurou a parceria com Cleise Mendes que redigiu o texto a partir das improvisações das atrizes Zeca Abreu e Iami Rebouças. Como professora de interpretação e voz tem utilizado a improvisação, a elaboração cênica de improvisações e a adaptação de textos de estilos variados como instrumento para a criação de espetáculos didáticos possibilitando a cada aluno destacar-se em cena e ao mesmo tempo ir em busca da sua identidade artística. Desta forma dirigiu *Histórias de Matar, Um Personagem se Aproxima*, e adaptou as obras de Chico Buarque: "Gota D'água", "Calabar" e algumas letras de música no espetáculo *Um Elogio à Traição*. Sua mais recente direção onde o processo de elaboração do texto foi toda realizada pelos atores é *Uma Trilogia Baiana Cidade real, Cidade Fantástica, Cidade Expressa* (2003) onde inicia sua parceria com o dramaturgo Marcos Barbosa

Com a Cia de Teatro *Os Bobos da Corte* instalou a improvisação como o centro de suas atividades criativas e traz para o palco o que antes pertencia só as salas de ensaio convidando o público a jogar o jogo teatral. Assim tem sido nas *Noites de Improviso* onde o público participa interagindo com a cena e com os atores, interferindo no rumo da improvisação e sugerindo temas, personagens e situações para serem encenadas no palco. Através de sua pesquisa para desenvolver a sinceridade na expressão verbal e vocal do ator, Meran deu início ao estudo e a utilização das estratégias de jogo dos *Contadores de História*. A repercussão desse trabalho foi tão rica que além de fazer parte do treinamento dos atores dos *Bobos da Corte*, passou também a integrar suas metas de criação artística. Os cursos de *Contadores de História* conquistaram, além dos atores, pessoas de diferentes áreas profissionais pelos motivos mais variados como:

mães que desejam contar histórias para os filhos; enfermeiras que querem distrair seus pacientes; a psicóloga que tem utilizado os contos de fada nas sessões de terapia; aquele professor que quer encontrar uma melhor estratégia para encantar e seduzir seus alunos para os temas de sala de aula; ou simplesmente alguém que sempre gostou de ouvir histórias e contar sonhos.





# Carta de Autorização dos Titulares dos Direitos de Obras

## Declaração

Declaramos, para todos os fins, que:

a) somos titulares de todos os direitos patrimoniais, livres de quaisquer ônus da(s) obra(s) abaixo relacionada(s), na condição de [ X ] autor [ ] herdeiro [ ] cessionário;

b) os referidos direitos não são no todo ou em parte objeto de cessão a quaisquer terceiros nem existem com relação a eles quaisquer contratos ou permissões, onerosas ou gratuitas, que possam gerar direitos artísticos ou conexos, nem qualquer contestação de autoria;

c) declaramos também ter pleno conhecimento da proposta de patrocínio a ser apresentada à Petróleo Brasileiro S.A. - Petrobras, cujos termos rubricamos e com os quais concordamos, no que diz respeito a direitos autorais.

A presente declaração obriga a mim, herdeiros e sucessores a qualquer título.

Obra(s):

*Projeto Contando Causos da Bahia* com os seguintes itens:

- Espetáculo Teatral (título a ser criado posteriormente)
- Documentário em Vídeo 1 Pesquisa
- Documentário em Vídeo 2 Espetáculo Teatral e seu Processo de Criação
- Documentário em Áudio Pesquisa
- CDVD com todo o material anterior acrescido de galeria de fotos e textos para leitura.
- Material de arquivo Imagens em Vídeo e Fotografia
- Material de arquivo Áudio

---

Meran Vargens / Idealizadora e responsável pela criação das obras a serem produzidas artisticamente.

---

Elson Rosário / Celeiro Cultural  
Produções Artísticas e Cinematográficas LTDA.

Salvador, 28 de janeiro de 2004