



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

Patrick George Warburton Campbell

A Voz Integrada

**Uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o
treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator**

Salvador
2005

PATRICK GEORGE WARBURTON CAMPBELL

A Voz Integrada

Uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator

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

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias

Salvador
2005

C187

Campbell, Patrick George Warburton

A Voz Integrada: uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator /Patrick George Warburton Campbell. – Salvador: PGWC., 2005. 108 f.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Coelho Borges Farias
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia
– Escola de Teatro e Escola de Dança, 2005.

1. Preparação vocal do ator. 2. Grotowski. 3. Barba. 4. Staniewski. I. Título.

CDD792.028

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Sérgio Farias, por seu apoio e sua franqueza.

A meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, pelo diálogo enriquecedor.

Ao CNPQ, pela Bolsa de Estudos.

A meus anjos da guarda Ana São José, Jacek Scarso e Rachel Karafistan, por seus conselhos preciosos e sua ajuda carinhosa.

A Iami Rebouças, Gideon Rosa e Juliana Rangel, por suas contribuições valiosas.

Aos integrantes do Grupo Dimenti, meus amigos e colaboradores, por ter me acolhido e por ter facilitado esta pesquisa.

A Hazel Campbell, por sua paciência e seu apoio constante.

E, finalmente, ao Edílson, sem o qual não teria chegado até aqui. Obrigado por tudo.

RESUMO

Nesta dissertação foram analisadas as proposições de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Włodzimierz Staniewski acerca do treinamento vocal, no sentido de compor uma base para uma proposta metodológica de preparação vocal do ator. Depois de um breve histórico da carreira artística do autor e um panorama das carreiras de Grotowski, Barba e Staniewski, foram identificados elementos convergentes no treinamento vocal promovido pelos três diretores. Foi estabelecido que, como princípio orientador, os três promovem métodos integrados de trabalhar o eixo voz/corpo/consciência que fogem de padrões cartesianos. Este princípio dá origem a uma série de procedimentos técnicos que ampliam métodos tradicionais de preparação e controle respiratório, numa promoção da respiração *orgânica e espontânea*, e o uso dos chamados *ressonadores vocais* para explorar e desenvolver a extensão da voz e qualidades vocais diferentes. Propõe-se, com base no treinamento sistematizado, uma prática vocal consistindo no uso de canções tradicionais e técnicas de cantos milenares como eixo central da pesquisa vocal. Estas tendências foram avaliadas utilizando-se como referência metodológica os campos da anatomia vocal, os estudos culturais e as neurociências. O resultado desta análise serviu como base para a sistematização e estruturação da própria abordagem vocal do autor, que foi influenciado por seu contato prático-teórico com o trabalho destes três diretores e por suas próprias experiências teatrais. Este sistema foi documentado em DVD, e devidamente anexado a esta dissertação, para mostrar na prática sua eficácia e validade, e para servir como referência para outros atores e profissionais de voz.

Palavras-chave: Ator, treinamento, voz, Grotowski, Barba, Staniewski, Anatomia Vocal, Estudos Culturais e Neurociências.

ABSTRACT

The aim of this dissertation was to develop a methodological proposal for the vocal preparation of the actor based on an analysis of the voice training developed by Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Włodzimierz Staniewski. After a brief summary of the author's artistic experience and the three directors' careers, recurring elements common to the vocal training developed by Grotowski, Barba and Staniewski were identified. It was established that the guiding principal underpinning the three directors' research is the promotion of integrated methods of working voice/body/consciousness that break with Cartesian tradition. This in turn leads to a series of technical procedures, such as a rejection of traditional methods of respiratory preparation and control, a bias towards *organic and spontaneous* breathing and a use of the so-called *vocal resonators* to explore and develop the actor's vocal range and flexibility; as well as a vocal practice based on the use of traditional songs and singing techniques as a central component of vocal research. These tendencies were then analyzed using as a reference the fields of Vocal Anatomy, Cultural Studies and Neurosciences. The results of this analysis served to structure and systematize the author's own approach to actor voice training, influenced by both his practical and theoretical contact with the work of the three directors, and by his own unique theatrical experiences. This system was documented on DVD and attached to this dissertation to show in a practical way its efficiency and validity, and to serve as a reference for other actors and vocalists.

Keywords: Actor, Training, Voice, Grotowski, Barba, Staniewski, Vocal Anatomy, Cultural Studies and Neuroscience.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	9
2	INTRODUÇÃO	11
2.1	HISTÓRICO DA FORMAÇÃO E DO TREINAMENTO VOCAL DO AUTOR	11
2.2	GROTOWSKI, BARBA E STANIEWSKI – UM PANORAMA	24
2.2.1	Grotowski	24
2.2.2	Barba	28
2.2.3	Staniewski	31
2.3	TERMINOLOGIA ADOTADA E OPÇÕES METODOLÓGICAS	35
3	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	39
3.1	O TREINAMENTO VOCAL NAS PESQUISAS DE GROTOWSKI, BARBA E STANIEWSKI: UMA ANÁLISE	39
3.1.1	Princípios Orientadores.....	40
3.1.1.1	<i>Voz / Corpo / Consciência</i>	40
3.1.2	Procedimentos Técnicos	48
3.1.2.1	<i>A Respiração</i>	48
3.1.2.2	<i>Os Ressonadores</i>	54
3.1.3	A Prática Vocal	59
3.1.3.1	<i>O Uso de Canções Tradicionais e Técnicas de Canto Milenares</i>	59
4	PROPOSTA METODOLÓGICA	67
4.1	ABORDAGEM METODOLÓGICA PARA A PREPARAÇÃO VOCAL DO ATOR	67
4.1.1	O Aquecimento Vocal e a Preparação Respiratória	68
4.1.2	Desenvolvendo a Extensão Vocal e o Leque Expressivo da Voz.....	70
4.1.3	Uma Exploração de Canções Tradicionais	73
4.1.4	Aprofundando No Trabalho Psicofísico Vocal	75
5	CONCLUSÃO	82
	REFERÊNCIAS	87
	APÊNDICE	92
	ANEXOS	107



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

PATRICK WARBURTON CAMPBELL

“A Voz Integrada: Uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof. Dr. **Sérgio Coelho Borges Farias** (Orientador)

Prof.^a Dr.^a **Eliene Benício Amâncio Costa** PPGAC / UFBA)

Prof.^a Dr.^a **Sara Pereira Lopes** (UNICAMP)

Salvador, 08 de abril de 2005

1. APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, visou um estudo comparativo teórico-prático fundado nas abordagens corpóreo-vocais de três pesquisadores teatrais eminentes da segunda metade do século XX: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Włodzimierz Stanieswski. Foram comparadas e analisadas tendências vocais em fases específicas do trabalho e do treinamento desenvolvido por estes três praticantes, aliando esta pesquisa teórica a um trabalho prático, no qual as convergências identificadas no treinamento de voz promovido pelos três diretores foram vinculadas à preparação vocal do ator, representado, neste caso, pelo autor.

O trabalho de Grotowski e de Barba é reconhecido no mundo inteiro pela sua importância no campo das Artes Cênicas. Segundo Carlson, “(...)o diretor polonês Jerzy Grotowski.... chegou a emular o próprio Stanislavski como teórico da interpretação e figura central da moderna consciência teatral”¹, e Watson aponta Eugenio Barba como “(...) um

¹ Carlson, M. 1995. p.441

dos maiores diretores, teóricos e pesquisadores teatrais da Europa e uma das maiores influências sobre o teatro contemporâneo latino-americano.”²

Porém, devido à falta de bibliografia em língua portuguesa, a pesquisa de Grotowski realizada após seu afastamento do teatro e suas ramificações para o desempenho vocal do ator é relativamente desconhecida no Brasil. E, embora exista uma boa seleção de textos escritos por Barba disponível em português, a maior parte se refere à Antropologia Teatral, e não especificamente ao trabalho prático de Barba e de seu grupo, o *Odin Teatret*, que desenvolveram sua própria metodologia corpóreo-vocal durante anos de treinamento e pesquisa sistemática.

Stanieswski, em comparação, é menos conhecido no Brasil, onde seu trabalho não teve tanta repercussão ainda. Não obstante, o diretor e sua companhia, *Gardzienice*, são renomados na cena teatral alternativa da Europa. O trabalho vocal e a musicalidade formam o eixo central do trabalho deste grupo que é, segundo Richard Schechner, “(...) uma das melhores companhias de teatro experimental da Polônia – e do mundo.”³

² Watson, I. 1993. p.xviii “... one of Europe’s leading theatre directors, theoreticians and researchers and... one of the major influences on modern Latin American theatre.” (Todas as traduções do inglês para o português no corpo do texto são da minha autoria).

³ Hodge, A. in Hodge, A. e Staniewski, W. 2004. p.1 “(...) one of Poland’s – and the world’s – premier experimental theatre companies”.

Aproveitei do acesso a uma bibliografia extensa em língua inglesa sobre os diretores citados para trazer novas informações sobre a prática contemporânea destes indivíduos para a comunidade teatral brasileira, e recorri aos campos das Artes Cênicas, da anatomia vocal, das neurociências e dos estudos culturais para avaliar e analisar as pesquisas corpóreo-vocais dos três diretores.

Os elementos identificados nesta análise serviram depois como base para o desenvolvimento de uma abordagem metodológica vocal sincrética, onde tentei unir as técnicas e métodos avaliados com minha própria experiência teatral de uma forma orgânica, mostrando como podem ser usados na prática.

2. INTRODUÇÃO

Depois de traçar minhas próprias experiências teatrais para explicar e justificar minha escolha como objeto de estudo, delineei um breve sobrevôo pela trajetória profissional e criativa dos três diretores escolhidos, realçando suas histórias entrelaçadas, seus objetivos artísticos e suas metodologias; depois debruicei-me sobre as questões fundamentais que tiveram um impacto sobre o desenvolvimento desta pesquisa por meio de uma análise da terminologia usada e das opções metodológicas escolhidas.

2.1. HISTÓRICO DA FORMAÇÃO E DO TRABALHO VOCAL DO AUTOR

Segundo Eugenio Barba, “É nosso primeiro dia de trabalho que determina o significado de nosso caminho”.⁴ A lembrança do meu primeiro dia de treinamento no teatro, o começo de minha viagem de autodescobrimento para achar a minha própria voz criativa, é muito clara.

Eu tinha treze anos, e foi durante as férias da primavera de 1992. Durante os dois anos anteriores, eu tinha participado como ator num grupo de

⁴ Barba, E. 1990 p. 72. “It is our first day of work which determines the meaning of our path.”

teatro amador chamado 7-Up na minha escola, Cardinal Wiseman RC Catholic School, em Coventry⁵, cidade inglesa onde eu cresci. O grupo era dirigido por Rachel Karafistan⁶, uma colega da escola que também freqüentava um grupo de teatro de juventude chamado *Bare Essentials Theatre Company*⁷, dirigido pela atriz e diretora Carran Waterfield⁸, que tinha ensinado teatro no mesmo colégio onde estudávamos. Eu tinha me apaixonado pelo trabalho de Karafistan, e tinha assistido a uma apresentação da *Bare Essentials* que tinha causado uma forte impressão em mim. Karafistan, que tinha 18 anos na época, estava se preparando para começar a Universidade em outra cidade, e o grupo que ela organizou na minha escola acabou; então eu decidi me juntar à companhia dirigida por Waterfield.

A abordagem de Waterfield era única, e surpreendente, dado o contexto geográfico e histórico de onde estávamos morando. Coventry estava passando por um período de crise

⁵ Coventry é uma cidade industrial situada no centro da Inglaterra, com uma população de aproximadamente 300.000 habitantes. Fundada em 1345, a cidade foi bombardeada durante a Segunda Guerra Mundial, perdendo a maioria de seu patrimônio e arquitetura medieval. Depois de anos de queda econômica, a cidade começou a se renovar aos poucos durante a última década, com novos empreendimentos comerciais e mais investimento em lazer e nas artes. (Informação verbal).

⁶ Rachel Karafistan é hoje professora de teatro da Universidade de Leeds na Inglaterra, e atriz com a renomada companhia de teatro físico polonesa, *Teatr Biuro Podrowsy*, além de ser fundadora, atriz e diretora da premiada *Cosmino Theatre Company*. O enfoque da sua pesquisa é a ligação entre o xamanismo e o teatro físico.

⁷ *Bare Essentials* foi fundada em 1988 na cidade de Coventry no Reino Unido pela diretora Carran Waterfield e um grupo de seus alunos do colégio local. A companhia produziu sete espetáculos durante dez anos, apresentados na Inglaterra, Rússia e Dinamarca. Em 1995, a companhia ganhou uma residência permanente dentro do Instituto de Educação da Universidade de Warwick no Reino Unido, contribuindo à pesquisa de Drama em Educação realizada na instituição. Em 1998, o grupo se tornou o enfoque de uma pesquisa internacional dentro do Instituto, apresentando trabalho para professores e pesquisadores da Itália e da França.

⁸ Carran Waterfield é uma atriz e diretora inglesa, fundadora da *Triangle Theatre Company*, cujo trabalho premiado tem sido apresentado na Inglaterra, Escócia, Rússia, Dinamarca, Japão e nos Estados Unidos. Em 1992 ela ganhou o prêmio Fringe First no Festival de Edimburgo por sua atuação no monólogo *The Dig*, criado por Waterfield e o diretor escocês Ian Cameron. Além do seu trabalho profissional como atriz, ela trabalha como pedagoga, ensinando teatro para crianças e adolescentes em Coventry.

na época. A recessão econômica no começo dos anos noventa teve um efeito muito duro na vida de muitas pessoas da região⁹, e teve até incidências de violência urbana e manifestações em Wood End, um bairro que ficava ao lado da minha escola, de onde vieram muitos dos outros membros de *Bare Essentials*¹⁰. Na época, havia pouco investimento em atividades lúdicas para adolescentes, e somente um teatro, The Belgrade Theatre¹¹, que organizava um grupo de teatro juvenil que produzia peças muito convencionais¹².

Em comparação com a estagnação geral, *Bare Essentials* era um porto seguro de criatividade e inovação. Na época, Waterfield tinha acabado de voltar da Dinamarca, onde ela tinha passado um mês estudando com Roberta Carreri¹³ do *Odin Teatret*. Além do seu

⁹Brown, G. Disponível em <http://www.hm-treasury.gov.uk/newsroom_and_speeches/press/2000/press_80_00.cfm> Acesso em 1 out. 2003. O mercado Britânico cresceu no meio dos anos 80, quando mais ou menos 180.000 pequenas empresas estavam crescendo ou sendo criadas. A recessão econômica no começo dos anos 90 significou que o número de micro-empresas existentes caiu 1/3. A falta de confiança continuou durante a maior parte dos anos 90.

¹⁰ Disponível em <http://www.odpm.gov.uk/stellent/groups/odpm_housing/documents/page/odpm_house_603506-09.hcsp> Acesso em 1 out. 2003. Wood End é um bairro na periferia de Coventry, construído nos anos 50. Sua falta de infraestrutura contribui para sua impopularidade e uma estagnação socioeconômica. Apesar de um investimento de 34 milhões de libras durante os últimos 15 anos, Wood End continua sendo um bairro estigmatizado, com níveis altos de desemprego, crime e comportamento anti-social.

¹¹ O Belgrade Theatre foi o primeiro teatro a ser construído no Reino Unido depois da segunda guerra mundial, e foi aberto em Março de 1958, como parte da reconstrução da cidade de Coventry, e continua sendo um dos maiores teatros regionais da Grã Bretanha.

¹² *The Belgrade Youth Theatre*, uma companhia de teatro juvenil vinculada ao teatro cívico de Coventry, foi fundada em 1967, e continua ativo até hoje, produzindo peças variadas, a maioria baseadas em textos tradicionais.

¹³ Atriz italiana, membro do *Odin Teatret*.

contato com o trabalho do *Odin*, Waterfield também tinha trabalhado com Enrique Pardo¹⁴ da *Pantheatre Company*¹⁵, e tinha desenvolvido sua própria abordagem metodológica como atriz e diretora, trabalhando de uma maneira muito física e criativa, conseguindo passar para os membros do *Bare Essentials* alguns elementos do treinamento dos atores de Barba e das oficinas de Pardo de uma maneira orgânica, ligada à sua própria experiência prática no teatro.

Bare Essentials foi um grupo único, também. Apesar de ser um teatro de juventude, as atitudes dos membros eram muito profissionais. Quando eu me juntei ao grupo, os membros tinham acabado de voltar da Rússia, onde eles tinham apresentado *Sticks and Stones*¹⁶, uma peça criada pelo grupo junto com Waterfield baseada em improvisações sobre suas experiências na escola, que tinha sido premiada. Um aspecto surpreendente do grupo era sua auto-suficiência; os membros, com idades variando entre 3 e 23 anos, se responsabilizavam pela administração do grupo, organizando turnês, tanto na Inglaterra como na Dinamarca e na Rússia, entrando em contato com a municipalidade e concorrendo para patrocínio, além de dedicar seu tempo à organização cotidiana necessária para a manutenção do grupo. O relacionamento de *Bare Essentials* com Waterfield estava baseado num respeito mútuo. Waterfield agia como facilitadora, ajudando e apoiando os membros da *Bare Essentials* no lado criativo e administrativo quando fosse preciso, mas sempre alimentando uma auto-suficiência saudável nos seus jovens atores. O grupo se reunia para trabalhar toda terça-feira durante três horas, e durante as férias escolares,

¹⁴ Diretor, performer e escritor peruano radicado em Paris, Pardo é diretor e fundador da *Pantheatre Company*.

¹⁵ *Pantheatre Company* foi fundada por Enrique Pardo em 1981. A companhia é especializada em treinamento vocal, dança coreográfica e trabalho pesquisando a mitologia.

¹⁶ *Sticks and Stones* estreou no dia 27 de maio de 1991, e foi apresentado em várias escolas e teatros em Coventry. O espetáculo foi apresentado em Volgograd, na Rússia, em 1991, onde foi premiado.

quando conseguia elaborar e desenvolver com mais profundidade o trabalho criativo e a preparação dos espetáculos.

O trabalho com Waterfield consistia em treinamento físico seguido pela elaboração do espetáculo. A companhia nunca trabalhou diretamente com um texto dramático, optando por um processo de encenação baseado nas improvisações criativas dos seus jovens membros. O treinamento era muito físico, baseado nos elementos pré-expressivos delineados por Barba¹⁷, mas sempre ligado ao mundo imaginário da criança. O conceito de brincar era muito importante para o trabalho – não no sentido de fazer algo de uma maneira amadora, mas sim de se aventurar nas improvisações, explorando as imagens e situações que surgiam. Outro conceito importante era o da relação entre o indivíduo e o grupo. Os atores, tanto no treinamento como na criação das cenas, trabalhavam com improvisações individuais e corais, aprendendo a “andar sozinhos” enquanto valorizavam a importância do trabalho de equipe como apoio e opção estética.

De 1992 a 1994, a companhia desenvolveu *Dream Weavers*,¹⁸ um espetáculo baseado no mundo dos sonhos. Waterfield uniu improvisações dos jovens atores aprimoradas nos seus próprios sonhos a contos de fadas tradicionais e um “mito” elaborado pelos membros do grupo para criar uma peça de teatro físico e abstrato. O processo foi muito importante para minha formação teatral, colocando em prática todo o treinamento físico desenvolvido com Waterfield até aquela época. A peça incluía alguns cantos rudimentares, baseados em músicas tradicionais para crianças. Eu introduzi uma música jamaicana, aprendida na minha infância e uma música “africana” que, na verdade, eu tinha inventado, criando uma melodia e uma letra baseada nos nomes de vários deuses iorubás.

¹⁷ Barba, E e Savarese, N. 1991

¹⁸ *Dream Weavers* estreou no dia 4 de maio de 1993 em Coventry, e foi apresentado em teatros, escolas, e festivais na Inglaterra e na Dinamarca.

Embora o trabalho vocal não estivesse muito elaborado ainda, as sementes do meu futuro trabalho com cantos do mundo afora já estavam presentes, e a minha “voz” expressiva, criativa, e teatral, a minha maneira de expressar-me, já estava sendo desenvolvida com a ajuda e os conselhos de Waterfield.

Em 1994 aconteceu outro evento que teria um grande impacto no meu desenvolvimento artístico – a chegada do *Odin Teatret* em Coventry. Naquela época, o Belgrade Theatre introduziu um evento inédito para a cidade – um festival internacional de arte que passou a acontecer todo ano, em maio. Naquele ano, para marcar a estréia do evento, o Belgrade, trabalhando em conjunto com Waterfield, organizou uma residência do *Odin Teatret* na cidade, que durou duas semanas e incluiu apresentações e oficinas de teatro coordenadas por duas atrizes jovens do elenco de Barba; Tina Nielsen¹⁹ e Isabel Úbeda²⁰. Eu tive a sorte de ser aceito para participar na oficina de Úbeda, junto com outros membros da *Bare Essentials*.

O *workshop* de uma semana funcionou como uma introdução intensiva às técnicas corporais e vocais do *Odin*. Com Úbeda, aprendi a dança dos ventos, e trabalhei conceitos como *animus* e *anima*, partituras físicas²¹ e os chamados *ressonadores vocais*.²² O trabalho com Úbeda foi realmente inspirador, e me abriu os olhos a uma maneira mais intensiva e técnica de abordar a construção cênica.

Outra experiência que teve um grande impacto em mim foi assistir ao espetáculo *Kaosmos*, também do *Odin*. Era a primeira obra de Barba que eu estava assistindo, e me emocionou. A montagem fragmentada, a energia dos atores e o ambiente que eles criaram

¹⁹ Antiga atriz do *Odin Teatret*.

²⁰ Antiga atriz do *Odin Teatret*. Úbeda nasceu em Marrocos e estudou dança em Madrid e Paris. Ela trabalhou com Ryszard Cieslak e Peter Brook em Paris antes de trabalhar como atriz para o *Odin Teatret* durante oito anos. Atualmente, ela é professora de teatro na Universidade de Copenhagen, Dinamarca.

²¹ Barba, E. e Savarese, N 1991 p.79 e 160.

²² Grotowski, J. 1968 p.121

teve um efeito muito profundo em mim. Uma das coisas que mais me impressionou foi a musicalidade da peça, tanto no trabalho com os textos em várias línguas como no uso dos cantos polifônicos que compuseram a partitura musical da obra. Comoveu-me muito, influenciando a minha estética artística e os critérios com os quais eu avalio meu trabalho e o dos outros desde então.

Durante a mesma semana em que os atores do *Odin* estavam presentes em Coventry, *Bare Essentials* estava apresentando *Dream Weavers* como parte do festival. Eu convidei Úbeda a assistir à peça, e ela veio junto com os atores consagrados do *Odin*, Torgeir Wethal²³ e Roberta Carreri. Eles assistiram ao espetáculo, e gostaram tanto do que tinham visto que convidaram o grupo para ir à Dinamarca, para apresentar a peça na sede do *Nordisk Teaterlaboratorium*²⁴ na cidade de Holstebro.

O ano seguinte foi caracterizado por muito trabalho. Além de conseguir o patrocínio necessário para fazer a viagem para a Dinamarca, os membros de *Bare Essentials*, junto com Waterfield, criaram um novo espetáculo, *Olim*.²⁵ A peça, criada mais uma vez à base de improvisações e investigando de novo elementos folclóricos ligados aos contos de fadas, explorou os conceitos de hierarquia e identidade num contexto fantástico. Diferentemente de *Dream Weavers*, em que se trabalhou muito com o conceito do coletivo, em *Olim* o grupo começou a pesquisar mais a criação do personagem, no qual cada ator desenvolveu um caráter individual, que depois teve que se relacionar com o resto do grupo. Foi uma época em que eu pesquisei profundamente elementos do trabalho realizado com Úbeda. Retrospectivamente, eu acho que foi um período em que eu fiquei um pouco

²³ Um dos atores fundadores do *Odin Teatret*.

²⁴ Instituição comandada por Eugenio Barba que se compôs do *Odin Teatret*, a *Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA)*, e outros grupos menores.

²⁵ O espetáculo *Olim* estreou em Coventry no dia 6 de Dezembro de 1994, e foi apresentado em vários teatros e escolas no Reino Unido e na Dinamarca

obcecado com a idéia de “técnica”. Meu personagem era extremamente físico e grotesco, e eu desenvolvi uma maneira de falar baseada no meu (des)entendimento do conceito dos *ressonadores vocais*, falando de uma maneira acentuadamente nasal o tempo inteiro. De qualquer jeito, fizemos uma turnê com a peça na Inglaterra, e levamos conosco para Dinamarca em 1995 junto com *Dream Weavers*.

A viagem para a Dinamarca, que durou duas semanas, foi cheia de acontecimentos. Na primeira semana, além de apresentar as duas peças e uma demonstração do trabalho que tínhamos desenvolvido com Waterfield, começamos a desenvolver um trabalho com Úbeda ao ar livre, para um possível futuro espetáculo. Além do mais, estudávamos canções tradicionais dinamarquesas num centro folclórico mantido pela municipalidade. Na segunda semana, os membros mais velhos da *Bare Essentials*, eu incluído, participamos da *Semana do Odin*, um evento semestral quando o *Nordisk Teaterlaboratorium* abre suas portas para um grupo seletivo de pessoas que participam em oficinas dadas pelos atores e assistem a apresentações e debates. Durante esta semana, tive a sorte de estudar durante alguns dias com Torgeir Wethal, trabalhando sobre processos de treinamento físico para o ator.

Na volta a Coventry, *Bare Essentials* elaborou um espetáculo, *Vagrants*,²⁶ baseado em parte no trabalho que tínhamos começado a desenvolver na Dinamarca. Participei do processo, mas já estava começando a me distanciar mais do grupo, e, em 1996, eu saí do

²⁶O espetáculo *Vagrants* tratou da questão do exílio e do refúgio em terras estrangeiras, misturando estes temas com elementos folclóricos europeus e africanos. A peça estreou em maio de 1996, e foi apresentado em vários teatros e escolas em Coventry. (Ibid.)

elenco para fazer um curso de dança afro organizado pela *Kokuma Dance Company*²⁷ em Birmingham, a segunda cidade mais importante da Inglaterra, e vizinha a Coventry.

Meu interesse na cultura afro-caribenha tem a ver com minha própria herança cultural, sendo filho de jamaicano. Sempre senti uma grande falta de elementos africanos ou afro-americanos no trabalho e na técnica que tinha herdado do *Odin* e das investigações de Barba, e queria fazer a minha própria pesquisa, tentando ligar meu treinamento em teatro físico com estas manifestações culturais da África e da diáspora. Estudei com a companhia durante seis meses, fazendo um curso noturno. Aprendi muito, descobrindo uma maneira mais rítmica de trabalhar o corpo junto com a percussão.

Foi nesta época que comecei a me interessar mais pelo trabalho de Grotowski. Já tinha lido *Towards a Poor Theatre*, e tinha achado interessante. Porém, foi quando eu consegui cópias dos livros de Thomas Richards²⁸ e Lisa Wolford²⁹, falando sobre a pesquisa mais recente do mestre polonês acerca de canções tradicionais caribenhas e africanas, que comecei a ficar fascinado com o que eles descreveram. Identifiquei-me muito com sua abordagem, e vi paralelos entre seu trabalho e minhas experiências mais humildes.

Em 1997, fui morar e estudar em Londres, onde eu cursei uma licenciatura em Estudos Modernos e Regionais da Península Ibérica e da América Latina. O curso,

²⁷ A *Kokuma Dance Theatre Company* é uma companhia de dança fundada nos anos 80 e baseada na cidade britânica de Birmingham, especializada em dança africana e incorporando elementos de formas espetaculares providas do Caribe, Ásia, Europa e América Latina.

²⁸ ‘Colaborador essencial’ de Grotowski nas últimas fases de sua pesquisa e diretor atual do *Workcentre* em Pontedera.

²⁹ Acadêmica especializada em Grotowski.

extremamente acadêmico, satisfez meu interesse pela cultura latino-americana e meu desejo de aprender espanhol e português, mas deixou um grande vazio criativo na minha vida.

Foi neste contexto que participei na *Escola Russa de Interpretação* no verão de 1998 em Birmingham. O curso, organizado pela atriz e professora Bella Merlin³⁰ reuniu três artistas russos; Vladimir Ananyev³¹, Katya Kamotskaya³² e Albert Filozov³³, que, junto com um professor de canto, desenvolveram um processo de treinamento que durou três semanas.

O treinamento foi dividido em quatro fases: uma parte física com Ananyev, baseado em técnicas de clown, artes marciais e de mímica; um tempo dedicado à exploração psicofísica com Kamotskaya; trabalho direto com o texto e a interpretação de um papel baseado no sistema de ações físicas de Stanislavski³⁴ com Filozov; e aulas de canto lírico.

As aulas com Kamotskaya serviram de inspiração para mim, e o trabalho de Filozov foi muito enriquecedor. Pela primeira vez, trabalhei com o sistema de Stanislavski, com textos e com um certo grau de naturalismo. Depois de anos de teatro alternativo, foi uma experiência deslumbrante trabalhar com o sistema russo, e descobrir a riqueza de uma abordagem teatral diferente.

³⁰ Bella Merlin é atriz e professora de teatro da Universidade de Birmingham no Reino Unido. Ela promove cursos frequentes em interpretação psicofísica com artistas russos. Para mais informação sobre a *Escola Russa de Interpretação*, consulte Merlin, B. 2001.

³¹ Professor de movimento cênico no Instituto Estadual de Cinematografia de Moscou e co-diretor do Teatro de Clown de Moscou. (Ibid)

³² Professora do Instituto Estadual de Cinematografia de Moscou que desenvolve um sistema de treinamento de ator baseado em exercícios simples e orgânicos arraigados no contato direto que ela teve com o *Teatr Laboratorium* de Grotowski durante os anos 70. (Ibid)

³³ Ator consagrado do teatro e cinema russo e ator “mestre” e professor do Instituto Estadual de Cinematografia de Moscou. (Ibid)

³⁴ Konstantin Stanislavski, diretor teatral. Fundador do *Teatro de Arte de Moscou* e a primeira pessoa a sistematizar a arte do ator, Stanislavski se estabeleceu como um dos pioneiros do teatro moderno do século XX.

Outra grande descoberta aconteceu durante as aulas de canto. Sempre tinha gostado de cantar, e já tinha cantado no palco durante os espetáculos da *Bare Essentials*. Não obstante, foi a primeira vez que tive uma aula de canto, e descobri que eu tinha uma voz razoável que poderia ser desenvolvida.

Foi assim que, no inverno de 1998, eu decidi investir mais no canto, esta vez com Venice Manley³⁵, uma professora de canto que reside em Londres e que já tivera um contato com Waterfield e com Karafistan. As aulas com Manley consistiram em treinamento técnico em canto lírico e jazz, e me deram a oportunidade de explorar a minha voz e criar uma base técnica para fortalece-la e ampliar minha extensão vocal. A partir desta época, comecei a levar mais a sério a minha voz. Eu cantava todo dia, desenvolvendo uma pesquisa pessoal, conhecendo a minha voz e as suas possibilidades expressivas.

Nesta época, também voltei a trabalhar com os antigos atores da *Bare Essentials* que, sob a direção de Karafistan, tinham formado um novo grupo, *Cosmino Theatre Company*³⁶. Desde 1996, Karafistan tinha trabalhado e estudado com membros de *Theatre Complicite*³⁷ e Enrique Pardo, além de ter desenvolvido um doutorado pesquisando a ligação entre o xamanismo e o teatro físico, com uma ênfase no trabalho de *Bare Essentials*. Durante esta época, ela tinha trabalhado com Kalinka Vulcheva³⁸, uma cantora

³⁵ Venice Manley é cantora lírica e professora de música em instituições na Europa, nos EUA e no Canadá. Ela trabalha em conjunto com *The Roy Hart Theatre* e *Pantheatre*, e já preparou os atores do *Odin Teatret*. Manley é especialista em cantos polifônicos oriundos de várias partes do mundo.

³⁶Fundada em 1998 por Rachel Karafistan, a companhia já produziu 4 espetáculos, ganhando o prêmio público do Arena Festival em Erlangen, Alemanha, pelo espetáculo *Stosunki*, em julho de 2003. www.cosmino.org

³⁷ Premiada companhia teatral inglesa.

³⁸ Solista do *Coro Nacional Folclórico de Televisão e Rádio da Bulgária* (conhecido no ocidente como *Le Mystère des Voix Bulgares*) durante 20 anos, Vulcheva vive atualmente em Coventry, no Reino Unido, onde ela continua sua carreira de cantora.

búlgara radicada em Coventry, além de ter participado em várias oficinas de canto polifônico administradas por Manley. Tudo o que ela tinha aprendido, ela passava para os outros membros da companhia, e assim eu acabei aprendendo várias músicas corais de diversos países do mundo, desenvolvendo mais minha musicalidade e minha capacidade de cantar em coral.

Foi neste período também que Karafistan me introduziu ao *Gardzienice*. Ela tinha assistido a um espetáculo do grupo no país de Gales, e tinha ficado impressionada com sua destreza artística e com a qualidade de seu trabalho vocal. Aos poucos, comecei a pesquisar o grupo, e mais uma vez, identifiquei-me muito com sua estética e com suas proposições metodológicas vinculadas ao canto.

Entre 1999 – 2000, eu tive a oportunidade de viajar para a Espanha e o Brasil, como parte do meu curso universitário. Passei três meses em Madri, onde eu dei oficinas de teatro físico para um grupo de jovens atores. A experiência foi boa, consolidando minhas habilidades pedagógicas e meu uso da língua espanhola. Depois, em janeiro de 2000, eu vim para Salvador - Brasil, onde morei durante seis meses e participei do Curso Livre de Teatro³⁹ da Escola de Teatro da UFBA, sob a direção de Raimundo Matos de Leão⁴⁰.

O Curso Livre foi uma experiência muito enriquecedora. Durante os três meses que eu passei com o elenco, experimentei mais uma abordagem teatral, ligada ao sistema de Stanislavski baseado na construção de um personagem através de ações físicas e análise ativa, dando-me a oportunidade de aprofundar o trabalho que eu tinha iniciado nesta área

³⁹ Iniciado em 1985 e aberto a qualquer interessado maior de 18 anos, o Curso Livre de Teatro é um curso de aperfeiçoamento e iniciação ao teatro. Com aulas diárias de expressão corporal e vocal, artes visuais, interpretação, canto e dramaturgia, o Curso Livre de Teatro dura 9 meses.

⁴⁰ Ator, diretor e dramaturgo baiano.

com a Escola Russa de Interpretação. Eu me apaixonei pelo Brasil, aproveitando intensamente o tempo que passei em Salvador, abrindo-me a uma nova cultura e a uma realidade muito diferente da que eu tinha conhecimento no Reino Unido.

Voltei para a Inglaterra em agosto de 2000 e terminei minha licenciatura em maio de 2001. Em junho do mesmo ano comecei a trabalhar no Consulado Geral do Brasil em Londres, como assistente administrativo. Foi durante esta época que eu comecei a fazer aulas de canto com outra pessoa que seria fundamental na descoberta da minha voz artística – Jacek Scarso.⁴¹

Scarso desenvolve uma abordagem vocal interdisciplinar, misturando canto com dança e pesquisando o espaço liminar entre a fala e o canto. Influenciado pelo teatro musical, ele também aproveita de elementos da música *jazz* e *gospel* no seu trabalho profissional e pedagógico. Ele tinha muita confiança na minha capacidade como cantor, e durante o ano em que eu trabalhei com ele, realmente comecei a me desenvolver vocalmente. Eu participei como ator num monólogo elaborado e dirigido por Scarso, chamado *Steve Swing*,⁴² que combinou teatro físico com cantos tradicionais afro-americanos, e ele me apresentou a vários especialistas vocais, incluindo Jo Estill⁴³ e Paul Newham⁴⁴.

Em outubro de 2002, voltei para a Bahia, para cursar o mestrado na UFBA. Hoje, continuo pesquisando e atuando nos campos do Teatro Físico e dos Estudos Vocais,

⁴¹ Jacek Scarso é ator, cantor, dançarino e professor da Universidade de Londres e pedagogo em várias escolas de teatro em Londres.

⁴² *Steve Swing* foi apresentado na Central School of Speech and Drama em maio de 2002 como parte prática do mestrado de Scarso em Estudos Vocais na mesma instituição.

⁴³ Jo Estill: Fundadora do *Estill Voice Craft*, uma abordagem metodológica vocal que ensina ao profissional de voz como manipular os articuladores e as dimensões das caixas de ressonância para obter qualidades vocais diferentes.

⁴⁴ Fundador da *Voice Movement Therapy* (Terapia de Voz e Movimento) e especialista vocal.

sintetizando minhas experiências teatrais anteriores como uma maneira de me entender como artista e achar minha própria voz criativa.

2.2 GROTOWSKI, BARBA E STANIEWSKI: UM PANORAMA

A escolha do trabalho destes três diretores teatrais como enfoque desta pesquisa não foi por acaso. Além de ter uma ligação com minha formação artística, as histórias profissionais e pessoais dos três artistas são articuladas. Para melhor entender as ligações entre seus trabalhos, e para começar a entender os aspectos semelhantes e divergentes das suas respectivas pesquisas, é necessário retomar a trajetória profissional de cada um, começando com a carreira inusitada de Grotowski, desde seu começo numa pequena cidade no interior da Polônia até seu ápice no trabalho do *Workcentre* em Pontedera, Itália.

2.2.1. Grotowski

Jerzy Grotowski (1933-1999) começou sua carreira como diretor artístico de um pequeno teatro na cidade polonesa de Opole. Dez anos mais tarde, ele foi reconhecido como um dos teóricos teatrais mais influentes do século XX.⁴⁵ Segundo Welford, “(...) O impulso básico do trabalho (de Grotowski) é autotélico, preocupado com o uso de elementos performáticos como uma ferramenta pela qual o ser humano pode começar a trabalhar sobre si mesmo.”⁴⁶ Este elemento de catarse final está presente em todas as

⁴⁵ Welford, L. in Schechner, R e Welford, L. 1997. p.1

⁴⁶Ibid. p.11. “(...) The basic impulse of (Grotowski’s) work is autotelic, concerned with performative elements as a tool by means of which the human being can undertake work on her/himself.”

etapas da pesquisa de Grotowski, e é uma constante que nos ajuda a seguir a trajetória mutável do diretor.

A carreira de Grotowski pode ser dividida em quatro etapas: o *Teatro de Produções* (1959-69), o *Parateatro* (1969-78), o *Teatro das Fontes* (1976-82) e a *Arte como veículo* (1986-Presente).⁴⁷ Houve um período curto também, de 1983-86, chamado *Drama Objetivo*, quando Grotowski pesquisou e ensinou na Universidade de Califórnia-Irvine.

O *Teatro das Produções* trata do período em que Grotowski produzia espetáculos teatrais, e serviu como referência para o livro *Para um Teatro Pobre*. A pesquisa de Grotowski nesta época estava voltada ao trabalho do ator. Por meio de um processo de treinamento físico e vocal exigente, Grotowski encorajava seus atores a realizar um *ato total*, a *se sacrificar* diante do público por meio de uma partitura corpóreo-vocal que revelava experiências significativas de sua própria vida e que servia como o catalisador para um processo de transformação interna, tanto no ator como no espectador.

Grotowski ligou este processo a formas espetaculares arcaicas que existiram, na sua opinião, antes da divisão entre o sagrado e o profano no ocidente. Como Wolford explica, “(...) Grotowski buscou reivindicar e revitalizar (a) capacidade afetiva da performance, mas com a plena consciência de que a identificação com formas religiosas convencionais não podia mais provocar uma mudança profunda no nível individual nem coletivo (...)”⁴⁸

Foi esse desejo de instigar uma comunhão humana, um verdadeiro contato entre os indivíduos, que fatalmente levou Grotowski para fora do teatro. Ele percebeu que nunca iria realmente conseguir reeducar a platéia a ser menos passiva, e decidiu que sua pesquisa

⁴⁷ Osinski, Z. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.385

⁴⁸ Wolford, L. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.8 “(...) Grotowski sought to reclaim and revitalize (the) affective capacity of performance, yet with full awareness that identification with conventional religious forms could no longer serve to invoke profound change on individual or communal levels (...)”

só iria adiante se ele ultrapassasse as limitações do contexto teatral e criasse uma situação em que as pessoas pudessem se encontrar como iguais e se livrar do comportamento rígido e restritivo da vida cotidiana ocidental.

Esta revelação culminou na próxima etapa da carreira de Grotowski; o *Parateatro*. No *Parateatro*, o diretor polonês deu menos ênfase ao critério artístico e às questões de técnica, substituindo a estrutura convencional por atividades improvisadas envolvendo contato espontâneo entre uma equipe de líderes experientes e um número de participantes externos.⁴⁹

Os espectadores viraram co-participantes, e a quarta parede foi indiscutivelmente quebrada. Porém, a falta de estrutura e a dificuldade que os participantes tiveram em transcender o nível de clichê cultural e/ou pessoal nas atividades propostas levaram Grotowski a re-analisar o trabalho e chegar à conclusão de que houvera banalidade no trabalho improvisado do mesmo jeito que houvera banalidade no trabalho formal e estruturado.⁵⁰ Ele decidiu que o ser humano só conseguiria transcender esses clichês por meio de um trabalho sistemático e estruturado.

Em meados dos anos 70, Grotowski começou a terceira fase de suas investigações: o chamado *Teatro das Fontes*. Wolford realça como o diretor polonês “(...) encontrou nas tradições rituais vivas de várias culturas uma forma de teatro participativo sem banalidade”.⁵¹ Ele começou uma pesquisa sistemática de várias formas de manifestações ritualísticas, tentando desvendar elementos universais nestes rituais, como gestos, movimentos e cantos, que pudessem ter um efeito objetivo no participante.

⁴⁹ Wolford, L. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.9.

⁵⁰ Grotowski, J in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.296.

⁵¹ Wolford, L. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.12. “(...) encountered in the living ritual traditions of various cultures a form of participatory theatre without banality.”

Esta pesquisa foi interrompida em 1982, quando Grotowski saiu da Polônia depois de um golpe de estado, e recomeçou na Universidade de Califórnia Irvine, em 1983, sob o título oficial de *Drama Objetivo*.

Este programa continuou até 1992 com a participação cada vez menor de Grotowski, que não teve um papel ativo no trabalho realizado depois que se mudou para a Itália em 1986. O diretor considerou a última fase deste período, direcionada ao treinamento e aprimoramento de jovens atores estudando na Universidade, como “(...) aulas em teatro (...) no sentido antigo e nobre, como na época de Stanislavski.”, e não como uma parte intrínseca de sua pesquisa daquela época.⁵²

A fase final do trabalho de Grotowski se chama *Arte como veículo*, e continua hoje, sob a direção do herdeiro de Grotowski, Thomas Richards, seu colaborador essencial durante esta última etapa de sua pesquisa. Neste trabalho, os elementos essenciais desvendados durante o *Teatro das Fontes* e o *Drama Objetivo* foram vinculados aos processos íntimos do mundo interior dos *doers* (os participantes da *Arte como Veículo*; em português, literalmente, *fazedores*)

O trabalho se baseia numa pesquisa ativa de *canções vibratórias*, cantos tradicionais oriundos da cultura africana e afro-caribenha que, segundo Grotowski, têm um efeito profundo nas pessoas que as cantam. O trabalho sobre estas canções é combinado com partituras físicas desenvolvidas pelos *fazedores* a partir de lembranças detalhadas de momentos importantes de suas vidas. Assim, o pessoal e o íntimo se encontram com o arquetípico e o sagrado, levando o indivíduo a uma forma *sutil* de energia e a uma catarse⁵³.

⁵² Wolfson L. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.293. “...lessons in theatre craft...in the old, noble sense, as in the remote times of Stanislavski.”

⁵³ Grotowski, J. in Richards, T. 1995. p.125.

O trabalho é meticuloso, e o treinamento é exigente e diário, como na época do *Teatro das Produções*. A maior diferença entre a *Arte como veículo* e os espetáculos de Grotowski é que no trabalho atual o foco da montagem não está na percepção dos espectadores, mas na dos *fazedores*.⁵⁴ O trabalho é feito pelos *fazedores* para si mesmos, e o processo catártico tem precedência sobre questões de comunicação ou estética.

Como Peter Brook afirma, “(...) numa outra época, este trabalho teria sido como a evolução natural de uma abertura espiritual.”⁵⁵ Ao longo de sua carreira, Grotowski transcendeu o teatro, sempre perseguindo sua crença na importância da catarse e do encontro entre o ser humano e sua essência. Porém, mesmo nas fases mais esotéricas de suas investigações, ele sempre voltou à questão da disciplina e do domínio artístico, deixando como herança a importância da meticulosidade e exatidão para a arte do ator.

2.2.2. Barba

O diretor italiano Eugenio Barba (1936-) trabalhou com Grotowski nos anos sessenta como um membro não-oficial do *Teatro Laboratório* polonês, assistindo ensaios, ajudando como assistente diretor nos espetáculos *Akropolis* e *Doutor Fausto*, e promovendo o trabalho da companhia fora do país.⁵⁶ Segundo Schechner, Barba é o primeiro e mais fiel disseminador do trabalho de Grotowski e, ao seu ver, o trabalho de

⁵⁴ Grotowski, J. 1995 *apud* Welford, L. in Schechner, R. e Welford, L. 1997. p.369.

⁵⁵ Brook, P. in Schechner, R e Welford, L. 1997. p.383. “(...) in another epoch, this work would have been like the natural evolution of a spiritual opening.”

⁵⁶ *Ibid.* p.14

Barba é uma codificação dos aspectos mais convencionalmente teatrais das investigações do teórico polonês.⁵⁷

Em 1963, Barba viajou para a Índia, onde ele encontrou o *Kathakali*. Impressionado pela manifestação artística codificada, Barba trouxe elementos do que ele tinha visto nos espetáculos e nas escolas de *Kathakali* na volta para a Polônia, onde os resultados de sua pesquisa influenciaram o treinamento físico dos membros do *Teatro Laboratório*.

Foram estas duas vertentes, o trabalho de Grotowski e o *Kathakali*, que serviram a Barba como base metodológica para a formação de sua própria companhia teatral, o *Odin Teatret*, fundada na Noruega em 1964. Logo em seguida, o *Odin Teatret* se mudou para Holstebro, uma cidade pequena na Dinamarca. Lá, Barba e seus colegas formaram um teatro laboratório dedicado à formação de atores, à produção de espetáculos, e à organização de apresentações pedagógicas e teóricas da arte do ator.⁵⁸

O trabalho desta época foi vinculado ao treinamento sistemático e diário do ator, baseado em exercícios de acrobacia, ginástica, improvisação e exploração vocal influenciados pela pesquisa de Grotowski vinculado ao *Teatro das Produções*. Os espetáculos do grupo foram apresentados em espaços teatrais para um número reduzido de pessoas, e fugiram dos padrões convencionais, adotando uma estética altamente física e uma narrativa não linear que favorecia uma leitura cinestésica do texto performático em vez de uma análise intelectual do conteúdo sócio-político da obra.

De 1974 a 1982, o grupo abriu seus horizontes, viajando mais e criando mais contatos. O grupo foi para o sul da Itália, onde ele ampliou seus interesses, treinando ao ar

⁵⁷ Schechner, R in Schechner, R. e Welford, L. 1997. p. 465

⁵⁸ Christoffersen, E.E. 1993. p.6

livre e começando a desenvolver espetáculos de rua que utilizavam elementos de *clown* e de manifestações culturais populares, além de partes do seu próprio treinamento. Nesta época, o grupo também começou a praticar *trocas*, apresentando seus espetáculos para comunidades rurais em troca de canções e danças apresentadas pela população local. Hoje, esta prática é central para o sistema de valores do *Odin*, e Barba usa o teatro como um ponto de contato entre as culturas.⁵⁹

Barba e o *Odin* também tiveram mais contato com a comunidade teatral mundial nesta época. Suas conexões com outros grupos que trabalhavam com princípios parecidos levaram Barba a escrever o *Manifesto do Terceiro Teatro* em 1986, um texto no qual Barba identificou uma nova espécie de teatro, diferente do teatro convencional (o primeiro teatro), protegido e patrocinado por causa dos “valores” que parece representar, e do teatro vanguardista (o segundo teatro), que se interessa em novidades artísticas e sociais.⁶⁰

Influenciado pela pesquisa de Grotowski vinculada ao *Teatro das Fontes*, e por seu contato com atores europeus e asiáticos, Barba fundou a ISTA (a Escola Internacional de Antropologia Teatral) em 1979, para pesquisar os elementos *pré-expressivos* da arte do ator – elementos que Barba e seus colegas afirmam ser universais, comuns a todos os tipos de manifestações teatrais, emoldurando e influenciando a presença cênica do ator.

Segundo Watson, “(...) A análise de presença de Barba (...) e como controlá-la tecnicamente, formam a essência de sua teoria da interpretação.”⁶¹ Enquanto Grotowski se preocupou cada vez mais com os processos interiores e pessoais do ator/*fazedor*, distanciando-se do teatro e do público, a pesquisa de Barba o levou na direção oposta, e ele

⁵⁹ Watson, I. 1993. p.25

⁶⁰ Ibid. p.18.

⁶¹ Ibid. p.32 “(...) Barba’s analysis of presence (...) and how to control it technically, are the essences of his acting theory.”

se interessou muito mais em como mudanças corporais minuciosas no corpo do ator pudessem ter um impacto cinestésico no espectador. A catarse do ator não é levada em consideração na sua pesquisa, e sim a tensão presente entre o ator, sua partitura física e seus impulsos internos, e o efeito que isto tem no espectador, por meio de sua leitura pessoal da montagem final do diretor.

Como Watson aponta, “(...) Apesar da sofisticação desta e de outras de suas teorias estéticas e sociológicas, Barba é essencialmente um homem prático do teatro. Suas teorias são uma tentativa de entender seu trabalho e o dos seus atores no teatro (...)”⁶²

A pesquisa de Barba não compartilha os elementos metafísicos das investigações de seu mestre Grotowski, sendo vinculada explicitamente ao teatro e ao corpo do ator. No decorrer de sua carreira, ele tem contribuído bastante nas discussões em torno da arte do ator e de mudanças sociológicas na cena teatral, e, de uma forma prodigiosa, a avanços teóricos na área das artes cênicas.

2.2.3. Staniewski

Włodzimierz Staniewski (1950 -) era membro do *Teatro Laboratório* de Grotowski desde outubro de 1971 até maio de 1976, e colaborou na organização e realização das pesquisas parateatrais de Grotowski.⁶³ Em 1976, ele saiu do laboratório de Grotowski para formar sua própria companhia de teatro, a *Associação Teatral Gardzienice*.

⁶² Ibid. p.40 “(...) Sophisticated though this and other esthetic and sociological theories of his may be, Barba is essentially a practical man of the theatre. His theories are an attempt to understand his and his actors’ work in the theatre (...)”

⁶³ Allain, P. 1997. p.47

Ao contrário de Barba, que sempre reconheceu a contribuição importante que Grotowski teve para sua formação teatral, Staniewski, segundo Allain, “(...) é evasivo quanto à sua relação com Grotowski (...) Os membros da companhia raramente discutem suas inspirações e fontes e evitam comparações. Prefeririam ser vistos como inspiradores, criando novos rumos culturais, não os seguindo”.⁶⁴

Porém, o próprio Allain reconhece que *Gardzienice* reflete a combinação dos dois maiores períodos de atividade de Grotowski; seus espetáculos e o *Parateatro*.⁶⁵ E, embora *Gardzienice* seja inovador em seus próprios termos hoje em dia, seria um equívoco negar a influência de Grotowski sobre o trabalho de Staniewski e de seus colaboradores.

Segundo Hodge,

O teatro de Staniewski já foi descrito como ‘etno-oratório’ – um teatro cantado singular, inspirado nas tradições expressivas de culturas indígenas e a musicalidade do meio-ambiente. Simultaneamente, engaja-se com muitas de nossas preocupações contemporâneas – como a etnicidade, a identidade e a ecologia – enquanto refutando o que Staniewski vê como a qualidade imparcial de uma grande parte da arte pós-moderna (...) ele também fica insistindo na necessidade humana básica para transcendência pessoal e coletiva por meio do teatro – um estado elevado mais familiar às culturas tribais do que ao público do que Staniewski chama os “teatros administrativos” da sociedade moderna.⁶⁶

Como se pode constatar, o trabalho de Staniewski tem vários aspectos em comum com as pesquisas de Grotowski e Barba. Como na *Arte como veículo* de Grotowski, o canto e a musicalidade formam uma parte fundamental do trabalho de Staniewski e da *Gardzienice*. A companhia coleta material folclórico em áreas rurais por meio de *reuniões*,

⁶⁴ Allain, P. 1997. p.45. “(...) is evasive about his relationship with Grotowski (...) The company members rarely discuss inspiration and sources and avoid comparisons. They would rather be deemed inspirational, creating new cultural trends not following them.”

⁶⁵ Ibid. p.53.

⁶⁶ Hodge, A in Hodge, A e Staniewski, W. 2004. p.1 “Staniewski’s theatre has been described as ‘ethno-oratorio’, a unique song theatre inspired by the expressive traditions of indigenous culture and the musicality of the natural environment. It simultaneously engages with many of our contemporary concerns – such as ethnicity, identity and ecology – whilst refuting what Staniewski views as the dispassionate quality of much postmodern art (...) he also insists on the basic human urge for personal and collective transcendence through theatre – a heightened state more familiar to tribal cultures than to the audiences of what Staniewski calls the ‘administrative theatres’ of modern society.”

uma espécie de encontro sociológico entre a companhia e a população camponesa, parecidas com as *trocas* de Barba.

Desde seu início, a companhia sempre viajou para povoados isolados e apresentou seus espetáculos para os habitantes em troca de suas canções e danças tradicionais, que os atores da companhia aprenderam e usaram como material para futuros espetáculos. Este processo cíclico era renovado quando a companhia voltava para os mesmos povoados, mostrando o novo espetáculo para os moradores com suas músicas regionais integradas dentro do texto performático. Assim, a integridade do produto final foi sempre testada e verificada pela resposta crítica do público rural que tinha contribuído no processo criativo desde seu começo por meio das *reuniões*.

Um aspecto fundamental da pesquisa de Staniewski foi sua busca por uma identidade polonesa que fugisse da noção de uma cultura comum, um conceito promovido pelo Partido Comunista nos anos setenta. Em parte influenciado pelas obras de romancistas como Mickiewicz e por Bakhtin, que analisou a cultura carnavalesca da Idade Média, o jovem diretor polonês procurou sua identidade na cultura popular de minorias étnicas polonesas vivendo em regiões isoladas e rurais. Como Hodge explica, “(...) Ao procurar sua própria herança, (Staniewski) começou a explorar os aspectos múltiplos de sua própria cultura – historicamente, etnicamente, geograficamente e artisticamente”.⁶⁷ Por meio de *expedições*, viagens feitas a pé pelas áreas rurais da Polônia oriental, Staniewski e os atores de *Gardzienice* realizaram uma pesquisa etnográfica das tradições artísticas de minorias étnicas polonesas, incluindo ciganos e membros das comunidades bielorrussa e ucraniana. O material colhido se tornou uma base para os espetáculos e o sistema de treinamento vocal

⁶⁷ Ibid. p.6. “(...) In seeking his own inheritance, (Staniewski) began to explore the multiple aspects of his own culture – historical, ethnic, geographical and artistic.”

do grupo, que é influenciado pelas técnicas milenares vocais destes povos isolados que fogem dos padrões de beleza estética musical promovida pela cultura ocidental hegemônica.

O conceito da natureza transcendental da arte e sua ligação com culturas que são consideradas primitivas pelo ideário hegemônico ocidental têm paralelos com os aspectos esotéricos das últimas fases da pesquisa de Grotowski, que também se interessou pelo ritual. Porém, como o próprio Staniewski já apontou, o mesmo saiu do *Teatro Laboratório* de Grotowski e de sua pesquisa parateatral nos anos setenta para focalizar no teatro e em “(...) algo com sua própria arquitetura performática, possuindo mais do que rituais e cerimônias mutáveis.”⁶⁸

Como Barba, a pesquisa de Staniewski está ligada fundamentalmente ao teatro, porém, como o diretor italiano no seu *Manifesto do Terceiro Teatro*, Staniewski também rejeita as novidades do teatro pós-moderno e as convenções do “teatro administrativo” tradicional. A estética dele, tanto como a de Grotowski e de Barba, está arraigada na iconografia religiosa, na fisicalidade exigente e no canto coral complexo, e influenciada por seus estudos de campo em áreas rurais e pelo processo rigoroso de treinamento físico e vocal da *Gardzienice*.⁶⁹

⁶⁸ Staiewski, W. 1987. *apud* Hodge, A in Hodge, A e Stanewski, W. 2004. p.4 “(...) something with its own performative architecture, possessing more than changing ritual and ceremonies”

⁶⁹ Allain, P. 1997. p.1

2.3. TERMINOLOGIA ADOTADA E OPÇÕES METODOLÓGICAS

Devido à complexidade e natureza multifacetada das investigações dos três pesquisadores, o recorte deste estudo foi muito importante. Por isso decidi analisar a terminologia utilizada na formação do título da dissertação e as opções metodológicas escolhidas, para melhor delinear e conceituar o campo de estudo.

O título livre desta dissertação, *A Voz Integrada*, refere-se à natureza integrada das pesquisas vocais dos três diretores, que fogem de padrões cartesianos, promovendo a conexão entre o corpo expressivo, a consciência e a produção sonora da voz humana.

Segundo Martin, “(...) o aspecto mais importante das descobertas de Grotowski sobre o treinamento da voz (foi) aprender a liberar bloqueios psicofísicos (...)”.⁷⁰ No seu treinamento vocal, Grotowski encorajou o ator a ultrapassar suas barreiras físicas e psicológicas, utilizando um processo profundo e catártico de revelação pessoal junto com ações físicas codificadas e precisas para liberar o potencial expressivo da voz do ator.

Staniewski e Barba, influenciados por seu contato com Grotowski, abordam a voz do ator de uma forma parecida: Barba focalizando mais o trabalho com o texto, e Staniewski concentrando-se mais no canto.

O alvo desta pesquisa foi mostrar como estes três diretores promoveram a expressividade da voz por meio de abordagens integradas que uniram a vocalização com a expressividade corporal e a criatividade, e como esta estrutura metodológica poderia ser eficaz como base de um sistema de preparação vocal para o ator.

⁷⁰ Martin, J. 1991. p.72 “(...) the most important aspect of Grotowski’s discoveries about training the voice (was) learning to release psycho-physical blocks (...)”

Nesta dissertação, julguei importante equilibrar a pesquisa bibliográfica com a implementação de uma experiência prática, demonstrando meu trabalho vocal que se fundamenta nas técnicas dos três diretores escolhidos. Durante a análise teórica inicial, recorrei aos campos das Artes Cênicas, da anatomia vocal, das neurociências e dos estudos culturais para avaliar as pesquisas corpóreo-vocais dos três diretores. Os resultados desta avaliação serviram como base para a estruturação e sistematização do meu próprio treinamento vocal.

Focalizei as *proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal*. O enfoque desta pesquisa foi na abordagem vocal de cada um destes teóricos em fases específicas de suas carreiras artísticas.

Depois de traçar um sobrevôo histórico sobre as carreiras dos três teóricos, desvendi elementos comuns aos seus sistemas de treinamento vocal que pudessem servir depois como base para um sistema objetivo de preparação vocal para o ator.

As pesquisas dos três diretores escolhidos evoluíram no decorrer de várias décadas e abarcaram vários campos do saber. Por isto, decidi focalizar somente o treinamento vocal desenvolvido por eles em fases específicas de suas carreiras. Assim, comparei e analisei:

- ❑ A pesquisa de Grotowski vinculada ao *Drama Objetivo e Arte como veículo*
- ❑ O treinamento corpóreo-vocal dos atores do *Odin Teatret*.
- ❑ O treinamento corpóreo-vocal dos atores da *Associação Teatral Gardzienice*

Porém, qual é a relevância destas abordagens para a preparação vocal do ator? A ligação entre o treinamento corpóreo-vocal específico do *Odin* e da *Gardzienice* e a preparação vocal do ator é explícita, e não precisa de maiores esclarecimentos. O que é

mais problemática é a dialética entre a pesquisa de Grotowski, vinculada a atividades pós-teatrais, e minha proposta de utilizar este trabalho como inspiração para fins teatrais.

Embora as atividades de *Arte como veículo* não tenham sido ligadas diretamente a espetáculos abertos ao público, Grotowski sustentou que esta fase da sua pesquisa fez perguntas práticas ligadas à arte do ator, legítimas em ambas as extremidades da cadeia das artes cênicas.⁷¹ A ênfase em disciplina, domínio artístico e treinamento rigoroso que caracteriza *Arte como veículo* tem ramificações para o profissional do teatro também. É possível aprender muito das últimas fases da pesquisa de Grotowski sem ter que adotar o lado mais esotérico do trabalho.

Apesar de não ser uma etapa fundamental na evolução da pesquisa de Grotowski, o *Drama Objetivo* serve como fonte de inspiração para esta pesquisa, em parte devido aos relatos lúcidos e detalhados de Lisa Wolford (1996) e Thomas Richards (1995), que servem como fontes indispensáveis de informação sobre as últimas etapas desta parte da pesquisa de Grotowski, e também por causa da ligação mais explícita, no período considerado, entre o meu trabalho do ator, propriamente dito, e as investigações mais esotéricas de Grotowski.

Além destes textos mais recentes sobre a prática de Grotowski, fiz referência a seu texto seminal, *Towards a Poor Theatre* (Em Busca de um Teatro Pobre). Segundo Wolford, durante o trabalho prático de *Drama Objetivo*, exercícios descritos em *Em Busca de um Teatro Pobre* dedicados à abertura dos ressonadores diferentes do corpo foram centrais ao trabalho.⁷² Segundo Osinski, além disso, os aspectos rudimentares do

⁷¹ Grotowski, J. 1995. *apud* Wolford, L. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.370.

⁷² Wolford, L. 1996. p.42.

treinamento vinculado à *Arte como veículo* incluíram os ressonadores corporais e a respiração, dois assuntos discutidos por Grotowski no seu livro dos anos sessenta.⁷³

Towards a Poor Theatre teve uma influência grande sobre o treinamento dos atores do *Odin* (foi o próprio Barba que publicou o livro pela primeira vez por meio de sua editora, *Odin Teatrets Forlag*), enquanto que sua influência direta sobre a prática de *Gardzienice* é menos clara.

Finalmente, esta pesquisa foi vinculada à minha própria preparação vocal. No meu trabalho de ator e preparador vocal, tenho desenvolvido minha própria abordagem vocal baseada no trabalho dos três diretores enfocados e nas minhas experiências teatrais específicas. O objetivo desta experiência prática, gravada em DVD e anexada a esta dissertação, foi mostrar a relevância e utilidade desta abordagem vocal na preparação do ator de uma forma prática, que pudesse, futuramente, servir como fonte de inspiração para outros atores e profissionais de voz.

⁷³ Osinski, Z. in Schechner, R. e Wolford, L. 1997. p.394.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1. O TREINAMENTO VOCAL NAS PESQUISAS DE GROTOWSKI, BARBA E STANIEWSKI: UMA ANÁLISE

Devido, em parte, às suas histórias articuladas e às suas preocupações sócio-culturais e estéticas semelhantes, é possível identificar elementos convergentes no treinamento vocal promovido nas pesquisas de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Włodzimierz Staniewski.

Como princípio orientador, os três diretores promovem métodos integrados de trabalhar o eixo voz/corpo/consciência que fogem de padrões cartesianos. Este princípio dá origem a uma série de procedimentos técnicos e a uma prática que reflete esta preocupação original.

Os procedimentos técnicos incluem uma rejeição aos métodos tradicionais de preparação e controle respiratório, uma promoção da respiração *orgânica e espontânea*, e o uso dos chamados *ressonadores vocais* para explorar e desenvolver a extensão da voz e qualidades vocais diferentes. A prática vocal consiste no uso de canções tradicionais e técnicas de cantos milenares como eixo central da pesquisa vocal.

Neste capítulo, foram discutidas e analisadas estas tendências vocais, avaliando suas vantagens para a preparação vocal do ator.

3.1.1. Princípios Orientadores

3.1.1.1 Voz / Corpo / Consciência

Um elemento muito evidente no treinamento vocal proposto por Grotowski, Barba e Staniewski é a ligação explícita entre a voz e o corpo. Todos os três abordam o trabalho vocal de uma forma altamente física. Muitas vezes, o impulso atrás destes movimentos físicos vem de imagens precisas, ligadas ao mundo interior do ator/*fazedor*. Por meio da ativação do eixo corpo/consciência, a abordagem metodológica dos três diretores estimula uma resposta vocal rica no ator/*fazedor*.

É importante discutir com mais profundidade a relação explícita e fundamental entre corpo/voz/consciência. Em primeiro lugar, há de destacar que a consciência é um fenômeno fisiológico, ligado intrinsecamente ao organismo e sua relação com seu entorno. Damásio explica que “(...) a consciência consiste em construir um conhecimento sobre dois fatos: um organismo está empenhado em relacionar-se com algum objeto, e o objeto nessa relação causa uma mudança no organismo.”⁷⁴

Na operação da consciência, o organismo, que Damásio define como “(...) toda a unidade de nosso ser vivo – nosso corpo, por assim dizer (...)”⁷⁵, reage e muda ao se

⁷⁴ Damásio, A. 1999. p.38.

⁷⁵ Ibid. p.41.

deparar com um objeto. Este objeto pode ser algo realmente presente ou apenas evocado. Como Damásio deixa claro,

“(...) as imagens que se formam em sua mente *sempre* sinalizam ao organismo o modo como você foi mobilizado pela tarefa de formar imagens, evocando certas reações emocionais (...) quando evocamos um objeto (...) recuperamos não só dados sensoriais mas também os dados motores e emocionais associados.”⁷⁶

É exatamente isso que o ator tem que fazer no palco; evocar uma dada situação e representar sua resposta da forma mais convincente possível. A pesquisa de Damásio revela o papel fundamental do corpo neste processo, que é também sempre o ponto de partida nas pesquisas de Grotowski, Barba e Staniewski.

Segundo Damásio, “(...) quando falamos na consciência referimos o conhecimento de qualquer objeto ou ação atribuída a um self (...)”⁷⁷ A consciência baseia-se em nosso auto-conhecimento, nossa capacidade de nos ver diante de um objeto e descobrir que a imagem que formamos é o produto de nossa perspectiva e que é possível atuar sobre esta imagem.⁷⁸

Damásio acredita que este processo complexo está ligado fundamentalmente à gestão automática da vida do organismo, que ele propõe “(...) é um provável precursor biológico daquilo que finalmente se torna o elusivo sentido do self (...)”⁷⁹

Ele divide o *self* em três categorias de complexidade crescente: o *protoself*, um conjunto interligado de padrões neurais inconscientes que representam o estado do corpo; o *self central*, que é o protagonista inerente do relato primordial que ocorre cada vez que um objeto modifica o proto-self; e o *self autobiográfico*, que se baseia na memória

⁷⁶ Ibid. p.193.

⁷⁷ Ibid. p.47.

⁷⁸ Ibid. p.167.

⁷⁹ Ibid. p.42.

autobiográfica e é formado por memórias implícitas de várias experiências individuais do passado e do futuro antevisto.⁸⁰

Isso significa que a consciência está ligada primordialmente ao nosso corpo; mais especificamente, ao estado interno de nosso organismo. Nossa consciência desenvolve-se ao longo das nossas vidas conforme nosso contato com nosso meio. Nossas impressões e reações fisiológicas imediatas servem como matéria prima para o desenvolvimento de nosso *self autobiográfico*, que constrói nossa concepção do passado e do futuro.

A informação guardada pelo *self autobiográfico* é composta por sentimentos, que segundo Damásio, são imagens baseadas em estados emocionais produzidas por processos cerebrais.⁸¹ Segundo Meyer, falando da pesquisa de Damásio, “(...) sentimentos e emoções são uma percepção direta de nossos estados corporais e constituem um elo essencial entre o corpo e a consciência, orientando-nos cognitivamente.”⁸²

A renomada obra de William James, *What is an Emotion*, escrita em 1884, já questionou a crença de que os estímulos externos tinham fundamento nas respostas emocionais, sugerindo que são as reações *físicas e biológicas* do nosso próprio corpo aos estímulos ambientais que *formam* a nossa resposta emotiva.⁸³ Porém, a pesquisa de Damásio revela que os processos neurológicos são mais complicados ainda, e que as emoções são multifacetadas e complexas.

⁸⁰ Ibid. p.225.

⁸¹ Ibid. p.79.

⁸² Meyer, S. 2000, p.30.

⁸³ Merlin, B. 2001. p.14

Em primeiro lugar, Damásio separa as respostas emotivas entre emoções primárias, e emoções secundárias. As emoções primárias são uma herança genética de nossos antepassados, como Damásio explica,

(...) não é forçoso que (...) os seres humanos se encontrem inatamente instalados para ter medo de ursos ou de águias (...) estamos programados para reagir com uma emoção de modo pré-organizado quando certas características dos estímulos no mundo ou nos nossos corpos, são detectados individualmente ou em conjunto.⁸⁴

Estas reações emotivas desenvolveram-se junto com o ser humano como uma espécie de “instinto de sobrevivência”. Estas características externas ou sensações corporais específicas são processadas por um componente do sistema límbico do cérebro chamado amígdala. Seus núcleos neuronais desencadeiam a ativação de um estado do corpo característico da emoção do medo, que altera o processamento cognitivo de modo a corresponder a este estado. O processo é parecido para outras emoções “primárias”, como a cólera.⁸⁵

Nestas circunstâncias, o processo emotivo é mais simples, ligado diretamente à reação do nosso organismo ao entorno imediato. Porém, Damásio explica que as emoções secundárias são mais complexas, envolvendo uma interdependência mais complicada entre a resposta biológica ao ambiente, e os processos imagéticos mentais. O neurologista dá o exemplo de alguém que acabou de receber más notícias para explicar o funcionamento complexo das emoções secundárias.

Em primeiro lugar, depois de receber as notícias, a pessoa em questão começa a produzir imagens mentais sobre aspectos principais da cena, que ocorrem em diversos córtices sensoriais iniciais. Esta atividade, por sua vez, promove mudanças no estado do

⁸⁴ Damásio, A. 1998. p.160

⁸⁵ Ibid.

corpo da pessoa: seu coração pode começar a bater mais forte, seu estômago pode contrair e sua face pode formar uma máscara de tristeza, por exemplo. Pode ter mudanças mais sutis nas vísceras, na musculatura esquelética e nas glândulas endócrinas, também. Todas estas reações diversas estimulam alterações cerebrais também que alimentam a emoção que provocou as mudanças corporais em primeiro lugar.⁸⁶ Assim, uma cadeia circular de reações biológicas e cerebrais alimenta o estado emotivo da pessoa.

As reações emotivas mais sutis e complexas requerem uma rede intrincada de reações biológicas e neurológicas que são muito difíceis de recriar artificialmente. O próprio Damásio realça que é por isto que a arte do ator é tão complicada e difícil, e que a recriação de verdadeiras respostas emotivas orgânicas não depende simplesmente da mimese. Ele aponta novos dados que “(...) mostram-nos que os sorrisos simulados originam padrões de ondas cerebrais diferentes dos padrões criados pelos sorrisos verdadeiros.”⁸⁷

Isso remete à pesquisa da holandesa Elly Konijn sobre as emoções do ator no palco. Ela aplicou pesquisas contemporâneas no campo da psicologia emocional à arte do ator para desenvolver uma nova perspectiva sobre a interpretação teatral, que ela chama da teoria da emoção de tarefa (*Task Emotion Theory*).⁸⁸

Konijn identificou três tendências metodológicas no teatro contemporâneo visando o ator e suas emoções: o estilo de envolvimento, que abrange abordagens influenciadas por Stanislavski e o Método de Strasberg, e promove a identificação do ator com o personagem e suas emoções; o estilo de distanciamento, promovido por Brecht, onde o ator se distancia da emoção para melhor estimular a resposta emotiva no espectador por meio de uma reflexão sobre a situação do personagem; e, finalmente, o estilo auto-expressivo, que

⁸⁶ Idem. p. 164

⁸⁷ Idem. p.179.

⁸⁸ Veja Konijn, E. 2000. in Zarrilli, P.B. (org), 2002.

abrange as abordagens de Grotowski, Barba e Staniewski, e requer que o ator apresente seu mundo interior autêntico, como um sacrifício pessoal para o público.⁸⁹

Porém, apesar destas supostas diferenças metodológicas entre esses estilos de interpretação, a pesquisa de Kojn apontou que ,

Independentemente do estilo de interpretação, as emoções (dos atores) no palco não refletem as emoções dos personagens. As emoções no palco refletem as emoções genuínas dos atores envolvidos. Agora, as emoções do ator no palco podem ser interpretadas como o resultado das demandas das tarefas cumpridas e da situação performática.⁹⁰

A resposta emotiva dos atores da pesquisa refletia a situação performática, e não correspondia diretamente nem às emoções fictícias do personagem, como na abordagem de Stanislavski, nem às emoções autênticas de alguma experiência passada recriada, como foi o propósito de Grotowski, Barba e Staniewski. Também vale notar que o ator não conseguia se esvaziar das emoções, como no estilo de distanciamento.

Então, nas abordagens Grotowski, Barba e Staniewski, como em todos os outros estilos de interpretação, são as emoções relacionadas diretamente com as tarefas performáticas objetivas do ator/fazedor que provocam nele uma série de sentimentos que, por sua vez, ativam a consciência central que dirige o conjunto de fenômenos fisiológicos que resultam em uma ação cênica.⁹¹

E é o conjunto das emoções relacionadas às tarefas performáticas de uma dada cena ou exercício de treinamento e as ações físicas que alimentam e resultam deste processo que influenciam o desempenho vocal do ator/fazedor. Linklater explica que “Liberar a voz é liberar a pessoa, e cada pessoa é indivisivelmente mente e corpo. Já que o som da voz é

⁸⁹ Ibid. p.65.

⁹⁰ Ibid. p.77 “Regardless of the acting style, the emotions (of the actors) onstage are illusions as far as character-emotions are concerned: they are not reflected in the emotional experiences of the actors. But the emotions on stage are no illusions as far as the underlying, genuine emotions of the actor are concerned. The actor’s emotions while acting can now be interpreted as resulting from the demands of task accomplishment and the situation of performing on stage.”

⁹¹ Damásio, A. 1999. p.95.

gerado por processos físicos, os músculos internos do corpo devem estar livres para receber os sensíveis impulsos interiores da emoção e do pensamento.”⁹² A sonorização, sendo um processo fisiológico complexo, é altamente suscetível às mudanças fisiológicas e emocionais. A voz reflete as nuances emotivas do indivíduo. A ativação da memória-corporal do ator por meio do treinamento psicofísico dos três diretores dá um outro brilho à voz do ator/*fazedor*, dando a ele um maior leque de possibilidades expressivas sonoras.

Segundo Barba “(...) A voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo (...) Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação.”⁹³ Ele reconhece que a emissão sonora da voz humana está ligada fundamentalmente a um processo fisiológico que responde a alterações corporais. No seu sistema de treinamento, o corpo dá o impulso inicial para a vocalização por meio de ações físicas e evocações imagéticas precisas.

É interessante comparar este método com a abordagem de Staniewski. Segundo Allain, no processo criativo da *Gardzienice*, as ações físicas são construídas a partir de uma base musical.⁹⁴ Enquanto, no *Odin*, o trabalho vocal começa com ações físicas, na *Gardzienice*, a partitura vocal e musical define a forma física do espetáculo. As canções dirigem a ação e fornecem texto verbal.⁹⁵ Tanto nos seus espetáculos quanto no treinamento, as canções tradicionais servem como ímpeto para o desenvolvimento de ações que refletem ou contrastam com o ritmo e qualidade da base musical.

⁹² Linklater, K. 1976. p.2. “(...) to free the voice is to free the person, and each person is indivisibly mind and body. Since the sound of the voice is generated by physical processes, the inner muscles of the body must be free to receive the sensitive inner impulses of emotion and thought.”

⁹³ Barba, E. 1991. p.56.

⁹⁴ Allain, P. 1998. p.60.

⁹⁵ Ibid. p.62.

A ligação entre o corpo e a voz foi um aspecto importante do trabalho de Grotowski vinculado às canções de qualidade. Muitas vezes nas culturas tradicionais, o canto está ligado ao trabalho, à dança, ao ritual; em outras palavras, a ações físicas concretas e, muitas vezes, repetitivas. Grotowski afirma que as músicas tradicionais estão arraigadas na organicidade. A canção é sempre incorporada, e nunca desassociada dos impulsos que passam pelo corpo.⁹⁶

Segundo Wolford, durante o período em que Grotowski e seus colaboradores desenvolveram sua pesquisa em *Drama Objetivo*, canções tradicionais foram acompanhadas por estruturas simples de movimento que cresciam do canto de uma maneira orgânica e em sintonia com a música, ajudando o ator/fazedor a cantar com mais liberdade.⁹⁷

Barba afirma que “(...) O nosso trabalho tem um objetivo: preservar (as) reações orgânicas espontâneas da voz e, ao mesmo tempo, estimular a fantasia vocal individual de cada ator.”⁹⁸ O desenvolvimento de seqüências de imagens que alimentassem as ações físicas dos atores e servissem como impulso para sua emissão vocal foi uma parte intrínseca do treinamento vocal dos atores do *Odin*.

No trabalho vinculado ao *Drama Objetivo* e *Arte como veículo*, os fazedores desenvolveram seqüências de ações físicas ligadas a lembranças significativas que foram vinculadas ao trabalho sobre as canções de qualidade. E, embora não exista muita escrita sobre os processos psicológicos dos atores da *Gardzienice*, Staniewski já revelou que ele utiliza as lembranças afetivas dos seus atores no trabalho vocal da companhia.⁹⁹

⁹⁶ Grotowski, J in Richards, T 1995. p.128.

⁹⁷ Wolford, L. 1996. p.43

⁹⁸ Barba, E. 1991. p.56.

⁹⁹ Staniewski, W. in Hodge, A e Staniewski, W. 2004. p.69.

O resultado desta fusão de corpo/imagem é o engajamento total do organismo do ator, que impacta na sua fonação.

Em resumo, a consciência está ligada indissolivelmente ao corpo e a processos neurofisiológicos. No processo criativo, seja no palco ou no treinamento, a consciência do ator/*fazedor* está alimentada pelas emoções e sentimentos que brotam das tarefas psicofísicas objetivas do contexto performático que, à sua vez, têm um impacto na sua produção vocal. Os três diretores empregam procedimentos técnicos e uma prática específica nos seus respectivos sistemas de treinamento vocal para ativar o eixo corpo/voz/consciência, assim estimulando e desenvolvendo a voz do ator/*fazedor*, como veremos nos próximos itens.

3.1.2. Procedimentos Técnicos

3.1.2.1 A Respiração

Há uma dicotomia presente em *Towards a Poor Theatre* no capítulo dedicado a uma descrição do treinamento corpóreo-vocal de 1959-62. O capítulo descreve, dentre outras coisas, vários exercícios respiratórios empregados pelo *Teatro Laboratório* para ativar a chamada *respiração total* que, segundo Grotowski, é o tipo de respiração mais higiênico e funcional, presente em crianças e animais.¹⁰⁰

Porém, no começo do capítulo, referindo-se ao trabalho da companhia à época em que o livro foi publicado (1968), o diretor polonês explica que, em teoria, não há exercícios respiratórios. Em cada caso individual, descobre-se a dificuldade em questão, determinando sua causa e, depois disso, a erradica.¹⁰¹

¹⁰⁰ Grotowski, J. 1968. p.116.

¹⁰¹ Ibid. p.102.

Isto reflete evoluções na abordagem do *Teatro Laboratório*, influenciadas pela teoria da *Via Negativa*, na qual o objetivo do treinamento deixou de ser o acréscimo de habilidades técnicas, tornando-se um processo de desbloqueio pessoal pelo qual o ator descobria as resistências e os obstáculos que o impediam na sua tarefa criativa. O ator deixava de desenvolver uma série de habilidades novas. Em vez disto, ele tinha que saber o que não fazer, para evitar o que o obstruía.¹⁰²

Sem dúvida, esta abordagem holística, que focaliza as necessidades do indivíduo em vez de seguir cegamente padrões fixos de comportamento respiratório correto, é saudável e importante. Porém, há uma grande diferença entre “o processo respiratório natural” que Grotowski cita¹⁰³, e a respiração necessária para proteger e apoiar a voz durante a vocalização projetada do canto ou da fala cênica.

Segundo a fonoaudióloga e especialista vocal Sílvia M. Rebelo Pinho, há uma diferença marcante entre a respiração vital e o processo respiratório empregado pela fonação:

Durante a expiração em situações de repouso ocorre o relaxamento da musculatura envolvida e um retorno das estruturas distendidas para sua posição inicial (...) A respiração de repouso é considerada ativa na inspiração e passiva na expiração (...) Durante a fonação, ocorre a subida progressiva do diafragma e o retorno lento das costelas à posição inicial de repouso, permitindo a exalação do ar inspirado em quantidades específicas de acordo com as necessidades fonatórias (a respiração de fonação é ativa durante a inspiração e ativa durante a expiração).¹⁰⁴

Enquanto na respiração vital a expiração é um processo passivo, durante o qual a musculatura dos órgãos envolvidos no processo respiratório simplesmente relaxa, na fonação, tanto a inspiração quanto a expiração são ativas e controladas, variando de acordo com as exigências vocais da situação em questão. A fala projetada e o canto requerem mais

¹⁰² Ibid. p.101.

¹⁰³ Ibid. p.176.

¹⁰⁴ Rebelo Pinho, S.M. 1998. p.24

controle, força e destreza muscular ainda para serem realizadas sem forçar nem machucar o laringe. Rebelo Pinho explica que,

O aumento da intensidade vocal depende diretamente do aumento da pressão aérea subglótica, controlada pela adução glótica e fluxo aéreo expiratório. A adução glótica intensificada depende da contração da musculatura laríngea adutora (...) e o aumento do fluxo aéreo, da contração da musculatura da cinta abdominal e/ou contração da musculatura intercostal interna, sendo a primeira situação mais aconselhável durante as produções em fortes intensidades.¹⁰⁵

A vocalização projetada não só requer um controle da musculatura intercostal interna e abdominal, ela também envolve a ativação da musculatura laríngea, que ajuda a controlar o fluxo aéreo expiratório e lançar a frequência fundamental, as ondas sonoras formadas pelas forças mioelásticas e aerodinâmicas da laringe que se propagam pela própria laringe, a faringe, a boca, o nariz e os seios paranasais, produzindo uma nota.

Na descrição do treinamento referente a 1959-62, parece que o próprio Grotowski estava consciente do papel duplo da respiração controlada e da musculatura laríngea na produção sonora da voz projetada. O diretor polonês realça que “(...) é preciso saber como controlar o funcionamento dos órgãos respiratórios (...) Por isto, é necessária uma série de exercícios para estimular uma conscientização do processo respiratório.”¹⁰⁶ Ele cita dois exercícios: um para ativar a chamada “respiração total” e o outro para exercitar a respiração controlada, no qual o ator é obrigado a inspirar, suspender a respiração e depois expirar durante tempos determinados para fortalecer a musculatura respiratória.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Idem

¹⁰⁶ Grotowski, J. 1968. p.116. “(...) one must be able to control the functioning of the respiratory organs (...) Hence the need for a series of exercises to create an awareness of the respiratory process”.

¹⁰⁷ Ibid. p.117. No seu livro “Fundamentos em Fonoaudiologia: Tratando os Distúrbios da Voz”, Rebelo Pinho descreve dois exercícios parecidos para instalar e automatizar o padrão respiratório costodiafragmático abdominal, e para condicionar a musculatura ativada durante a expiração controlada (1998. p.24). Grotowski afirma que a “respiração total” é um padrão respiratório torácico abdominal (1968. p.116). Segundo Rebelo Pinho (1998. Pp22) e o professor de Voz James C. McKinney no seu livro “The Diagnosis and Correction of Vocal Faults: a manual for teachers of singing and for choir directos” (1994. p.56), a respiração costodiafragmática abdominal é a mais eficaz para as diversas demandas vocais da fala projetada e do canto.

Grotowski também parece reconhecer o papel importante do apoio corporal na expiração controlada quando ele fala de uma “base para a voz”. Segundo ele, o ator adquire esta base pela expansão e contração da parede abdominal.¹⁰⁸ Contudo, ele não realça que é importante controlar a contração da parede abdominal na hora da fala projetada e do canto para poupar a musculatura laríngea e para controlar o fluxo de ar saindo, que auxilia na sustentação da voz.

Grotowski avisa que o ator deveria “... se esforçar para abrir a laringe na hora de respirar e falar. O fechamento da laringe impede a emissão eficaz de ar, assim negando ao ator o uso correto de sua voz.”¹⁰⁹ Isto se torna difícil por três motivos:

Primeiro, o ator tem pouco controle consciente sobre o funcionamento da laringe. A função primária da laringe é como uma válvula para impedir que substâncias como a comida ou a bebida entre nos pulmões, e também para segurar a respiração para dar apoio na hora de realizar atividades fisicamente exigentes. A sonorização é apenas uma função secundária da laringe, resultado da interação do homem com o meio e do convívio social. A laringe é programada para restringir-se em momentos de pânico ou nervosismo, e este processo só pode ser revertido pelo relaxamento geral, e não pela manipulação forçada da musculatura laríngea.

Em segundo lugar, seria difícil manter a glote totalmente aberta por muito tempo durante a expiração controlada da fala ou do canto porque, como McKinney realça, é . “... um relacionamento dinâmico entre o fôlego e as cordas vocais que determina por quanto

No entanto, McKinney explica que, “... não há nenhum nome amplamente aceito para o método de respiração aconselhado previamente... Nem é fácil pensar num nome que é preciso e descritivo.” (McKinney, J.C. 1994. p.56. Tradução minha.) Dada à convergência entre os exercícios de Rebelo Pinho e de Grotowski, é possível tirar a conclusão de que o processo de respiração total relatado por Grotowski e o padrão respiratório costodiafragmático abdominal promovido por Rebelo Pinho e McKinney descrevem o mesmo fenômeno.

¹⁰⁸ Ibid. p.123.

¹⁰⁹ Ibid. p.119. “Take special care to open the larynx when speaking and breathing. The closing of the larynx prevents the effective emission of the air, thus denying the correct use of his voice.”

tempo se pode cantar numa só respiração.”¹¹⁰ Assim, segundo McKinney, enquanto a musculatura respiratória, por meio da expiração, fornece a pressão suficiente para as pregas vocais sustentarem o tom e volume desejado, é a válvula das pregas vocais que determina a quantidade de ar que escapa na hora da fonação, fechando-se ou abrindo-se de acordo com a situação.

E, em terceiro lugar, o próprio som da voz humana é produzido pela abertura e fechamento das pregas vocais, que acontece centenas de vezes por segundo. A vibração que resulta quando as duas pregas se batem uma contra a outra lança ondas sonoras que passam pelas caixas de ressonância faríngeas, bucais e nasais e são emolduradas em palavras pelos articuladores.

Provavelmente, Grotowski está alertando sobre a inadequação da constrição excessiva da laringe, que acontece quando as chamadas “pregas vocais falsas”, a válvula que fecha quando nos exercitamos, constringe-se, impedindo a fonação¹¹¹. Ele avisa que a laringe está sempre aberta se você tiver uma sensação de espaço na parte de trás da cavidade bucal, como no bocejo.¹¹² McKinney corrobora este conselho, explicando que, “... manter a posição do começo de um bocejo enquanto cantando pode ser benéfico pelo relaxamento que provoca e porque tende a colocar a laringe na posição mais adequada para o canto.”¹¹³ Nesta posição, as pregas vocais falsas estão mantidas abertas, e as verdadeiras pregas vocais ficam livres para vibrar corretamente.

¹¹⁰ McKinney, J.C. 1994. p.54 “... a dynamic relationship between the breath and the vocal cords which determines how long you can sing on one breath.”

¹¹¹ Kayes, G. 2000. p.13.

¹¹² Grotowski, J. 1968. p.119

¹¹³ McKinney, J.C. 1994. p.91. “... maintaining the beginning-of-a-yawn position while singing can be helpful because of the relaxation it creates and because it tends to put the larynx in its best position for singing.”

Grotowski ressalta que “(...) é importante não armazenar muito ar durante a contração dos músculos abdominais já que isto provoca o fechamento da laringe.”¹¹⁴ Rebelo Pinho confirma que esta prática prejudica não só a laringe, mas o sistema fonador em geral, explicando que “(...) esta inspiração forçada, na tentativa de encher ao máximo os pulmões, é extremamente prejudicial à fonação, pois causa uma hiperextensão dos pulmões e tórax, promovendo um intenso retrocesso elástico e causando uma indesejável intensificação de adução glótica.”¹¹⁵

Apesar de algumas discrepâncias no texto de *Towards a Poor Theatre*, é evidente que Grotowski tinha uma base metodológica vocal que influenciou a maneira como ele trabalhou individualmente com atores, tentando identificar e resolver suas dificuldades vocais pessoais de uma forma holística. Em geral, podemos afirmar que o treinamento vocal de Barba e Staniewski são mais influenciados pela teoria da *Via Negativa* e por uma abordagem não tradicional que também dá preferência à capacidade respiratória inata do ator do que a formas padronizadas de respiração correta.

O processo respiratório não é tão significativo para a abordagem metodológica vocal de Barba, e ele quase não faz referência ao mesmo, dizendo apenas que “(...) Nossa fala é levada numa onda, a onda respiratória, que pode ser longa ou curta (...) (e) deve ser... um processo espontâneo, deixando que o ator, por meio de suas ações, penetre o espaço (...) (com) as palavras que aprendeu (...)”¹¹⁶. A respiração fica em segundo plano. O importante é que seja espontânea e não impeça o fluxo livre do texto, que precisa preencher o espaço.

Para Staniewski, “(...) A empatia entre a voz e o corpo depende da respiração porque o canto é conduzido pela respiração, e esta possibilita o movimento”.¹¹⁷ A respiração é uma ferramenta para unir a voz e o corpo, e liga o canto ao movimento rítmico de uma forma integrada e orgânica. Segundo Allain, “(...) Eles (...) conectam a emoção à respiração, arraigando a expressividade e emoção na fisicalidade e não na psicologia (...) A respiração é assim a chave do performer, encorajando a exploração e receptividade emocional (...)”¹¹⁸

¹¹⁴ Grotowski, J. 1968. p.118. “(...) it is important not to store up too much air during the contraction of the abdominal muscles as this causes the larynx to close.”

¹¹⁵ Rebelo Pinho, S.M. 1998. p.26.

¹¹⁶ Barba, E. 1979. *apud* Watson, I. 1993. p.65 “(...) Our speech is carried on a wave, the respiratory wave, which may be long or it may be short (...) (and) must be (...) a spontaneous process allowing the actor, through his action, to reach out in space (...) (with) the words he has learnt (...)”

¹¹⁷ Allain, P. 1998. p.62. “(...) The empathy between voice and body depends on breath for song rides on the breath and the breath enables movement.”

¹¹⁸ Idem. “(...) They (...) link emotion to breath, rooting expression and emotion by physical rather than psychological means (...) Breath is thus the performer’s key, encouraging emotional exploration and responsiveness (...)”

Mais do que um instrumento técnico, a *Gardzienice* utiliza a respiração como um catalisador para a resposta emotiva do ator, ligando a voz com o corpo e a emoção de uma maneira explicitamente não-cartesiana. Porém, a companhia não focaliza a respiração em si isoladamente como uma ferramenta para a preparação da voz do ator, e não empreende exercícios respiratórios no seu treinamento vocal.

Resumindo, apesar da atitude relativamente liberal dos três diretores, a vocalização projetada não deixa de ser uma tarefa extracotidiana que requer um treinamento prévio e uma preparação respiratória. Segundo Rebelo Pinho “(...) A cinta abdominal é constituída de vários músculos que participam da dinâmica respiratória e da sustentação da voz. O treinamento desta musculatura é (...) imprescindível tanto à locução em fortes intensidades, quanto ao canto e durante a utilização do início do ar de reserva, no final das frases.”¹¹⁹ Embora, como os três diretores já mostraram, seja importante levar em conta as necessidades individuais de cada ator, e não só ensinar padrões de respiração universais que não são sempre aplicáveis a todo o mundo, o ator, sobretudo o iniciante, precisa de orientação e ajuda para projetar sua voz corretamente, e a respiração tem um papel importante neste processo.

3.1.2.2 Os Ressonadores

Um dos aspectos mais divulgados do treinamento vocal empregado por Grotowski foi a manipulação dos chamados *ressonadores corporais*. Staniewski não utilizou este recurso no treinamento vocal dos atores de *Gardzienice*, focalizando na musicalidade do texto falado e cantado. Eugenio Barba, porém, utilizou os *ressonadores* como uma parte integral do treinamento dos atores do *Odin*. Segundo Watson, a primeira fase do

¹¹⁹ Rebelo Pinho, S.M. 1998. p.24.

trabalho vocal no Odin Teatret focalizou cinco ressonadores: a faringe, a cabeça, a voz normal, o peito e o estômago. Utilizando sons não-articulados em vez de palavras, os atores imaginavam que os sons viessem do ressonador particular que eles estavam trabalhando.¹²⁰

Grotowski fala dos ressonadores peitoral, nasal, laríngeo, occipital, maxilar, abdominal e os da cabeça e da coluna vertebral. Ele explica que o corpo inteiro pode servir como um ressonador por meio da combinação dos ressonadores peitoral e cranial.¹²¹ Segundo ele, . “(...) A tarefa dos ressonadores corporais é ampliar a voz no espaço.”¹²²

Antes de mais nada, vale ressaltar o papel da ressonância na produção sonora da voz humana. A ressonância é o processo em que o timbre e intensidade da frequência fundamental são ressaltados pelas cavidades pelas quais a vibração do som percorre. Um ressonador é um vibrador secundário, iniciado pelo vibrador primário – as pregas vocais. Esses vibradores secundários acrescentam suas próprias características ao som gerado, mudando sua qualidade.¹²³

McKinney faz uma observação muito importante ao destacar a diferença entre a ressonância livre e condutiva.¹²⁴ Segundo ele, a ressonância livre acontece quando uma cavidade de ressonância interna começa a vibrar por ter recebido vibrações de outra cavidade devido às ondas sonoras passando pelo ar. Por outro lado, a ressonância

¹²⁰ Watson, I. 1993. p.64.

¹²¹ Grotowski, J. 1968. p.121.

¹²² Grotowski, J. 1968. p.121 “(...) The task of the physiological resonators is to amplify the carrying power of the sound emitted.”

¹²³ McKinney, J.C. 1994. p. 120

¹²⁴ Ibid.

condutiva acontece quando um ressonador começa a vibrar por estar em contato físico com um vibrador. Segundo McKinney,

Quando se canta, uma grande parte da vibração que se sente é o resultado da ressonância condutiva. As vibrações criadas pelas pregas vocais passam pelos ossos, a cartilagem e os músculos do pescoço, a cabeça e o peito superior, fazendo com que eles vibrem. Existe pouca evidência que estas sensações vibratórias tragam qualquer contribuição significativa para o som externo (...)¹²⁵

Isto problematiza a terminologia escolhida originalmente por Grotowski. O diretor polonês afirma que para ativar os chamados *ressonadores fisiológicos*, o ator deve “(...) comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador vocal.”¹²⁶ Isto se torna fisiologicamente impossível, uma vez que os *ressonadores* citados incluem o abdome e a base da coluna vertebral, duas regiões que não entram em direto contato com o ar que entra no corpo.

Porém, como McKinney realça, estas vibrações condutivas que se pode sentir em várias regiões do corpo são úteis para o profissional de voz porque, embora não tenham nenhum efeito no som produzido, servem como evidência de que as cordas vocais estão formando fortes vibrações primárias, que estão passando pelo resto do corpo.¹²⁷

Na verdade, a ressonância vocal acontece quando vibrações nas cordas vocais são conduzidas pelo ar desde a laringe até as cavidades da garganta e da cabeça, provocando uma série de vibrações nestas últimas. Há três cavidades de ressonância primárias: a faringe, a boca e a cavidade nasal.

¹²⁵ Ibid. “When you are singing, much of the vibration that you feel is the result of conductive resonance. The vibrations created by the vocal folds travel along the bones, cartilages, and muscles of the neck, head, and upper chest, causing them to vibrate. There is little evidence that these vibratory sensations make any significant contribution to the external sound (...)”

¹²⁶ Grotowski, J. 1968. p.121 “(...) compress the column of air into the particular part of the body selected as an amplifier for the voice.”

¹²⁷ McKinney, J.C. 1994. p. 121

Por causa da sua posição, tamanho e grau de maleabilidade, a faringe é a mais importante cavidade de ressonância, e a primeira cavidade primária pela qual o produto sonoro da laringe passa. Sua estrutura é extremamente maleável e suas dimensões horizontais e verticais podem ser aumentadas ou diminuídas. A faringe se estende do fundo do nariz até a laringe. Suas paredes são formadas por três faixas de músculos constringentes. A parte superior da faringe, a nasofaringe pode ser separada do resto da cavidade por meio da ação dos músculos constringentes ou pela elevação do palato mole. A parte da faringe que fica atrás da boca se chama a orofaringe, e a laringo-faringe ou hipofaringe é a parte inferior do órgão. Devido a seu tamanho, a faringe é capaz de realçar os tons mais baixos da voz quando usada corretamente.¹²⁸

A cavidade bucal é a segunda cavidade de ressonância mais importante, devido a seu tamanho, posição, e maleabilidade. Suas dimensões podem ser alteradas pelos movimentos da língua, do palato mole, dos maxilares e dos lábios, e pode-se alterar o tamanho e formato dos seus dois orifícios internos e externos. A boca é responsável pela transformação dos sons produzidos pela laringe em fala inteligível por meio da formação de consoantes e vogais, em parceria com a faringe.¹²⁹

A cavidade nasal, a terceira no ranking, é menos importante do que a faringe e a boca. Não é maleável, porém pode ser ativada ou desativada do sistema de ressonância pela ação do palato mole, acrescentando, ou não, uma qualidade nasal à vocalização. Segundo certos especialistas, a traquéia e a laringe poderiam ser ressonadores e ter um

¹²⁸ Ibid. p.125.

¹²⁹ Ibid. p.126.

efeito na produção sonora também. Porém, já que não estão sob controle consciente, são considerados menos importantes do que as cavidades faríngeas, bucais e nasais.¹³⁰

Num artigo escrito depois da publicação de *Towards a Poor Theatre*, o próprio Grotowski discute esta diferença entre ressonância e vibração, confessando que, no caso dos ressonadores, “(...) talvez a palavra *vibrador* seja mais exata, porque do ponto de vista científico, não são ressonadores.”¹³¹.

Do mesmo jeito, já nos anos setenta Barba parece ter se distanciado do termo “ressonador” e dos exercícios baseados nos supostos ressonadores fisiológicos objetivos. Como Watson aponta, os atores não focalizavam mais exclusivamente os ressonadores e a sonoridade da expressão vocal nas suas improvisações vocais, mas também tentavam colocar a voz com precisão, enchendo o espaço com ela, ou utilizando a voz diretamente para “tocar” um outro ator.¹³²

Grotowski também tinha recomendado uma abordagem vocal parecida, sugerindo ao ator direcionar sua voz e sua atenção para fora, no espaço, e não para dentro, “(..) de atuar nas diferentes direções no espaço, fazendo funcionar os diferentes vibradores (...)”.¹³³

Os dois diretores realçaram a importância do corpo neste processo. Segundo Grotowski, “(...) a voz é o prolongamento de nosso corpo (...) é um órgão que nos prolonga até o exterior e que no fundo é uma espécie de órgão material com o qual se pode tocar.”¹³⁴ No treinamento desenvolvido pelos dois diretores, o corpo sempre foi o ponto de partida

¹³⁰ Ibid. p.127.

¹³¹ Grotowski, J. 1971. in ? p.446. “(...) talvez la palabra *vibrador* sea más exacta, porque desde el punto de vista de la precisión científica, no son resonadores”. Tradução minha.

¹³² Watson, I. 1993. p.67.

¹³³ Grotowski, J. 1971. in ? p.450 “(...) de actuar en las diferentes direcciones del espacio, es que se ponen a funcionar los diferentes vibradores (...)” Tradução minha.

¹³⁴ Ibid p.455. “(..) la voz es la prolongación de nuestro cuerpo (...) es un órgano de nosotros mismos que nos prolonga hacia el exterior y que en el fondo es una especie de órgano material con el cual se puede tocar”. Tradução minha.

para a exploração da sonoridade vocal do ator, servindo como referencia direta enquanto os atores tentaram utilizar a imagem dos ressonadores/vibradores para mudar o tom de suas vozes.

É importante realçar o conteúdo imagético implícito nestes exercícios. Grotowski explica que “(...) as associações que liberam os impulsos corporais têm todo um campo de amplificação através de imagens animais e da natureza, de plantas, de imagens quase fantásticas, de tal forma que você se converte em gigante, em anão ou em gordo, etc.”¹³⁵

Barba também desenvolveu exercícios psicofísicos que envolviam uma combinação de imagens e improvisação.¹³⁶ As evocações imagéticas dos atores provocavam mudanças vocais neles enquanto improvisavam, ativando os tons diversificados relacionados com os ressonadores/vibradores.

Em resumo, apesar da confusão provocada pelo uso inicial do termo “ressonador”, os exercícios vocais desenvolvidos principalmente por Grotowski e emulados por Barba estimulam e desenvolvem a extensão vocal do ator, melhorando sua expressividade vocal e ativando as ligações orgânicas entre corpo/voz/consciência por meio de uma abordagem integrada não-cartesiana.

3.1.3. A Prática Vocal

3.1.3.1 O Uso de Canções Tradicionais e Técnicas de Canto Milenares

¹³⁵Ibid. p.454. “(...) las asociaciones que liberan los impulsos corporales tienen todo un campo de amplificación a través de imágenes animales y de la naturaleza, de plantas, de imágenes casi fantásticas, tales como: uno se convierte en gigante o en enano o en gordo, etc. Tradução minha.

¹³⁶ Watson, I. 1993. p.67.

A utilização de canções tradicionais oriundas de culturas diversas é uma parte intrínseca das pesquisas vocais dos três diretores. Todos os três utilizam canções e técnicas de canto oriundas de culturas com técnicas vocais específicas como uma fonte de treinamento e preparação vocal para o ator/*fazedor*.

O trabalho metodológico desenvolvido pelos três diretores, e vinculado às canções tradicionais, desenvolve no ator/*fazedor* a musicalidade, a afinação e o ritmo, além de ampliar sua extensão e flexibilidade vocal. Do ponto de vista técnico, esta atividade é muito enriquecedora e saudável para os participantes. Porém, para os diretores, sobretudo Grotowski e Staniewski, o trabalho vai além destas questões puramente técnicas, e é importante discutir e analisar o peso que dão ao uso destas canções.

Para Grotowski, as canções tradicionais são ferramentas que ajudam o *fazedor* a “(...) passar de um chamado nível grosseiro – de um certo modo, pode dizer “um nível cotidiano” – para um nível de energia mais sutil ou até à *ligação maior*”.¹³⁷ Segundo Wolford, é justamente esta mudança de estado energético no *fazedor* que é o núcleo de *Arte como veículo*.¹³⁸

O trabalho se baseou na reprodução de uma série de canções haitianas, africanas e afro-caribenhas tradicionais e ritualísticas, que Grotowski designou como *canções de qualidade*. Wolford explica que, segundo Grotowski, uma *canção de qualidade* significa uma música arraigada nas tradições étnicas de uma determinada cultura que contém várias

¹³⁷ Grotowski, J. 1995 in Richards, T. 1995. p.125. “(...) pass from a so-called coarse level – in a certain sense, one could say an “everyday level” – to a level of energy more subtle or even towards the *higher connection*”.

¹³⁸ Wolford, L in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.423

vibrações vocais específicas. Era esta combinação de vibrações que produzia a resposta criativa no indivíduo.¹³⁹

O *fazedor* não simplesmente aprende as melodias das músicas; tem que descobrir as qualidades vibratórias de cada canção. Esta exploração das qualidades vibratórias das canções é unida à reprodução de um momento chave na vida do *fazedor* por meio de ações concretas físicas ligadas a uma série de imagens internas precisas. Deste modo, o arquetípico se une com o pessoal, permitindo que o indivíduo passe por um processo catártico.

O caminho para chegar a esta catarse é rigoroso, e Grotowski afirma a necessidade de cantar a canção até que comece a ‘se cantar’. Isto é um fenômeno que acontece, segundo Grotowski, quando as vibrações verdadeiras do canto são descobertas.¹⁴⁰ Segundo Grotowski, uma canção tradicional é um ser vivo.¹⁴¹ É uma entidade que só toma forma quando o cantor consegue descobrir sua essência: as vibrações complexas e ricas que são intrínsecas à sua estrutura, e que não podem ser representadas pela notação musical tradicional do ocidente.¹⁴² Cantando estas músicas, há que se ir além da técnica. O papel do *fazedor* torna-se algo entre médium e parteiro, criando/parindo a música junto com os colegas.

Há vários pontos de encontro entre o trabalho de Grotowski e a pesquisa de Staniewski referentes às canções tradicionais. Como Grotowski, Staniewski também só utiliza canções que têm uma conexão forte com um dado povo, ou uma dada tradição.¹⁴³ Ele também se refere ao canto tradicional como “um ser”. Segundo ele “(...) O canto é um

¹³⁹ Idem. p.40

¹⁴⁰ Grotowski, J in Richards, T 1995. p.127

¹⁴¹ Grotowski, J in Richards, T 1995. p.127

¹⁴² Wolford, L. 1996. p. 40.

¹⁴³ Staniewski, W. in Hodge, A. e Staniewski, W. 2004. p.67.

ser; não é somente uma composição ou uma melodia que simplesmente deve ser cantada (...) Quando eu falo da ‘linha de vida de uma canção’, estou me referindo a seus conteúdos interiores, que temos que descobrir.”¹⁴⁴

Para Staniewski e Grotowski, as canções não são efêmeras; são manifestações concretas, quase divinas, que têm que ser cantadas de uma forma muito específica. Staniewski revela que “Eu sou idealista. Eu sempre acredito que há um destino final numa canção, uma maneira de cantá-la que explique tudo, trazendo uma espécie de catarse”.¹⁴⁵ A canção é um tipo de *gestalt* que, uma vez resolvido, promove uma espécie de catarse para a pessoa que a canta.

Para sua pesquisa vocal, Staniewski inspirou-se em várias tradições musicais: além de estilos de músicas típicas entre as minorias étnicas da Polônia, ele pesquisou o uso da voz no estilo musical coreano chamado *Ku’t*, o canto antifônico do Monte Atlas, e o canto polifônico da Ucrânia e dos Bálcãs¹⁴⁶.

Staniewski coletou a maioria das músicas utilizadas por *Gardzienice* durante as expedições etnográficas da sua companhia. Depois, promoveu um processo pelo qual os atores penetram a canção por experimentação; fazendo combinações diferentes de vozes e de harmonias para chegar a uma versão definitiva da música que causa impacto tanto neles quanto no público¹⁴⁷. Allain defende esta abordagem, explicando que o uso da canção pela companhia “(...) não é uma apresentação simulada de um artefato cultural, mas uma canção com uma ressonância emocional para *Gardzienice*. Tocando no nervo da canção e achando

¹⁴⁴ Idem. “(...) Song is a being; it is not just a composition or melody which must simply be sung (...) When I speak about the ‘line of life of a song’, I am returning to its inner contents, which we have to discover.”

¹⁴⁵ Idem. “I’m an idealist. I always believe that there must be a final destination within a song, a way of singing it which explains everything, bringing a sort of catharsis.”

¹⁴⁶ www.gardzienice.art.pl

¹⁴⁷ Staniewski, W. in Hodge, A. e Staniewski, W. 2004. p.67.

uma forma física para ela, eles imbuem a música original com o tipo de valor que podia ter tido para os cantores originais.”¹⁴⁸

Segundo Allain, cantos folclóricos fornecem uma base sobre a qual o treinamento desenvolve-se. Normalmente, estes cantos já foram transformados por *Gardzienice*, tornando-se bastante diferentes de sua forma original. Esta evolução e elaboração podem surgir de improvisações breves.¹⁴⁹ As músicas tradicionais são transformadas pela *Gardzienice* para o contexto cênico, acrescentando elementos novos para aumentar seu impacto teatral. As novas versões das músicas utilizadas em cena também se tornam exercícios de treinamento vocal, trabalhando noções como a pureza de tom e o desenvolvimento de um ouvido musical e um sentido de harmonia mais aguçado.¹⁵⁰

O trabalho de Barba acerca deste material cultural é parecido com o de Staniewski. No começo do treinamento, nos anos sessenta, os atores do *Odin* realizaram uma pesquisa de vários estilos de canto do mundo inteiro, incluindo o teatro oriental, o jazz americano e as canções da cantora peruana Yma Sumac, e criaram partituras vocais imitando as qualidades vocais que ouviram nas gravações dos artistas em questão.¹⁵¹ Segundo Watson, nos anos setenta, a atriz Iben Nagel Rasmussen estudou as técnicas de canto e de projeção vocal utilizadas pelas mulheres paisanas da Espanha e as empregou no seu trabalho nos espetáculos de rua da companhia¹⁵². E no espetáculo mais recente do *Odin*, *Mitos*, todos

¹⁴⁸ Allain, P. 1998. p.119. “(...) is not an objective sham presentation of a cultural artefact but a resonantly emotive song for Gardzienice. By touching the song’s nerve and finding a physical shape for it, they imbue the original music with the sort of value that it may hold for its original singers”.

¹⁴⁹ Allain, P. 1998. p.61.

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ Watson, I. 1993. p.64.

¹⁵² Ibid. p.68.

os atores da companhia aprenderam como cantar no estilo dos pastores georgianos, que criam harmônicos secundários agudos com sua voz enquanto entoam.¹⁵³

Embora os atores do *Odin* utilizem técnicas de canto milenares no seu treinamento, o uso destas técnicas é sempre ativo e nunca passivo, como um mero elemento decorativo folclórico. As músicas servem como ferramentas para o crescimento pessoal e técnico do ator, dando a ele novas possibilidades expressivas.

Esta mutabilidade das músicas no treinamento dos atores de *Gardzienice* e do *Odin* contrasta muito com a abordagem de Grotowski. Segundo Richards, a improvisação foi proibida no trabalho com as *canções de qualidade*, e os *fazedores* tiveram que reproduzir com precisão a melodia e as vibrações específicas dos cantos, que sempre foram ensinados por um praticante nativo ou por líderes do trabalho de Grotowski que já tinham um certo grau de domínio técnico em relação ao desempenho das músicas.¹⁵⁴

Staniewski e os atores de *Gardzienice* não pretendem representar uma versão *fiel* e *autêntica* da música original. A recriação das qualidades vocais dos cantores originais faz parte do treinamento vocal e é sempre uma referência explícita no trabalho, mas as canções fatalmente mudam de acordo com as necessidades didáticas ou cênicas da companhia. É por meio desta pesquisa ativa e diária dos atores que os cantos acabam tendo uma importância genuína e orgânica para os membros da companhia no novo contexto didático e cênico.

Esta reconfiguração e releitura de artefatos culturais remete ao conceito do *Terceiro Espaço* de Bhaba, que descreve “(...) uma ambivalência no ato de interpretação (...) o

¹⁵³ Winther, F. in Andreassen, J. e Kuhlman, A. (org) 2000. p.67.

¹⁵⁴ Richards, T. 1995. p.21.

significado e os símbolos da cultura não têm nenhuma unidade primordial (...) até os mesmos signos podem ser apropriados, traduzidos e relidos.”¹⁵⁵

A cultura é vista como um fluxo, aberta a interpretações novas e variadas, numa tentativa de deslocar a narrativa ocidental tradicional que sempre retrata a identidade histórica da cultura como algo homogêneo e linear. Segundo Canclini, o próprio conceito de identidade hoje “(...) é poliglota, multi-étnica, migrante, feita com elementos mesclados de várias culturas.”¹⁵⁶ Uma tendência refletida no trabalho de Staniewski e Barba acerca de canções tradicionais.

Esta reavaliação da natureza linear da cultura bate de frente com a filosofia de base do trabalho de Grotowski, com as músicas de qualidade. Uma das atividades da pesquisa de Grotowski vinculada ao *Drama Objetivo*, por exemplo, foi um tipo de etnodrama individual, cujo ponto de partida foi uma antiga canção ligada à tradição étnica-religiosa da pessoa em questão.¹⁵⁷ Trabalhando em cima desta música, o ator foi obrigado a tentar achar na sua própria voz, a voz de um parente distante que teria cantado a mesma canção no passado remoto. Segundo Grotowski, “(...) pode ser que chegue mais para trás, em algum lugar, algum tempo difícil de imaginar, quando, pela primeira vez, alguém cantou esta música. Eu estou falando de uma verdadeira canção tradicional, que é anônima.”¹⁵⁸

Porém, a partir de *Arte como veículo*, a trajetória da pesquisa de Grotowski mudou. Os fazedores não trabalharam mais somente com material provindo de sua própria cultura; o enfoque exclusivo do trabalho agora foi sobre as canções de qualidade das tradições

¹⁵⁵ Bhaba, HK. in *The Post-Colonial Studies Reader* 1995. p.208. “(...) an ambivalence in the act of interpretation (...) the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity (...) even the same signs can be appropriated, translated and read anew.”

¹⁵⁶ Canclini, NG. 1995. p.142

¹⁵⁷ Richards, T. 1995. p.43.

¹⁵⁸ Ibid. p.45. “(...) it can be that you go further back, toward some place, some time difficult to imagine, when for the first time someone sang this song. I’m speaking about a true traditional song, which is anonymous.”

africanas e afro-caribenhas desenvolvidas, trabalhadas e ensinadas por Thomas Richards, sempre sob a supervisão de Grotowski.

Segundo Richards, numa entrevista com Wolford falando do uso destas músicas, o resultado deste trabalho foi que Grotowski percebeu que “(...) estas ferramentas, estas canções, funcionam independentemente de nacionalidade ou raça (...) o impacto objetivo do trabalho correto com tais canções pode ser o mesmo para pessoas de culturas diferentes”.¹⁵⁹

Esta afirmação do impacto objetivo de artefatos culturais provindo de tradições que não são necessariamente a nossa, remete ao que Turner sugeriu quando disse que “(...) As culturas se expressam mais plenamente e têm mais autoconsciência nos seus rituais e espetáculos teatrais (...) Nós nos conheceremos melhor, um ao outro, se entrarmos nos espetáculos dos outros e aprendermos sua gramática e vocabulário artístico.”¹⁶⁰

Em nosso mundo globalizado e intercultural, a verdade é que todos nós, por meio da tecnologia que hoje nos põe em contato com povos diversos e distantes, somos influenciados e inspirados por culturas que não são a ‘nossa’, e nossa interpretação deste ‘outro’ pode alimentar nossa criatividade e estimular nossa imaginação. A questão é agir como Grotowski, Staniewski e Barba e dialogar com material cultural tradicional de uma forma respeitosa e ativa, achando nossa própria autenticidade, nossa própria voz na mistura de todas estas diferentes informações, tendências e tradições que nos rodeiam, explorando e curtindo a beleza da voz humana em todas suas formas diversas.

¹⁵⁹ Richards, T. in Schechner, R e Wolford, L. 1997. p.452 “(...) these tools, these songs, can work independently of nationality or race (...) the objective impact of the proper work on and around such a song can be the same for people of different cultures.”

¹⁶⁰ Turner, G in Schechner, R. 2002. p.13 “(...) Cultures are most fully expressed in and made conscious of themselves in their ritual and theatrical performances (...) We will know one another better by entering one another’s performances and learning their grammars and vocabularies.”

4. PROPOSTA METODOLÓGICA

4.1 ABORDAGEM METODOLÓGICA PARA A PREPARAÇÃO VOCAL DO ATOR

Baseado na análise anterior de tendências vocais nas pesquisas de Grotowski, Barba e Staniewski, as experiências descritas no item 2.2., e recorrendo às minhas próprias experiências teatrais e vocais, descritas no item 2.1., tenho desenvolvido uma abordagem vocal que aproxima o processo da vocalização do corpo expressivo e a criatividade, por meio de um treinamento sistematizado, dividido em quatro etapas interligadas e interdependentes, que exploram a voz em todas suas formas – desde sons não articulados até a construção das estruturas formadoras da palavra e a voz melódica, numa tentativa de enriquecer a expressividade e a extensão vocal do ator.

No decorrer deste capítulo, foi apresentada esta abordagem metodológica e explicada sua eficácia na preparação vocal do ator. Uma seleção dos exercícios descritos pode ser vista no disco de DVD anexado a esta dissertação.

4.1.1. O Aquecimento Vocal e a Preparação Respiratória

Um aquecimento corpóreo-vocal eficaz é imprescindível para o uso saudável da voz. Grotowski, Barba e Staniewski nunca recorreram a aquecimentos vocais específicos no treinamento vocal que desenvolveram junto com seus atores/*fazedores*. Não obstante, eu sempre senti a necessidade de preparar minha voz antes de começar qualquer trabalho vocal extracotidiano. Esta série de exercícios preparatórios surgiu desta necessidade pessoal e do meu contato com outros teóricos e profissionais especializados em voz que promovem a implementação de aquecimentos vocais iniciais.

Partindo do princípio orientador identificado no item 3.1.1, o trabalho prático começa com exercícios que realçam a ligação intrínseca entre o corpo e a voz e ensinam o ator a controlar e evitar o constrangimento das pregas vocais, junto com exercícios para ativar os articuladores, desenvolver a capacidade e controle respiratório e a extensão vocal. O que segue é uma breve descrição de um aquecimento corpóreo-vocal básico, que prepara o ator para trabalhar sua voz.

Em primeiro lugar, é importante alongar o corpo, dando atenção em particular ao alongamento da musculatura abdominal, lateral e intercostal, que tem um papel importante na respiração e na postura. Durante este alongamento, o ator começa uma vibração sonorizada de língua e lábios que, segundo Rebelo-Pinho, “(...) causa tanto uma soltura da língua... como ativa o deslizar da cobertura mucosa das pregas vocais sobre seu corpo (músculo e ligamento), ativando a circulação sangüínea periférica e massageando a mucosa que reveste as pregas vocais.”¹⁶¹

¹⁶¹ Rebelo-Pinho, S.M. 1998. p.17.

Em seguida, o ator deve fechar a boca e passar a língua em movimentos circulares ao redor da cavidade bucal enquanto entoando suavemente, e depois mastigar os dentes, subindo e descendo suavemente pela sua extensão vocal. Estes exercícios servem para relaxar a laringe e ativar os músculos supralaringeais, que são associados com a articulação.¹⁶²

Depois, o ator é encorajado a fazer caretas e a massagear o rosto. Isto serve para relaxar a musculatura facial, evitando tensões desnecessárias nesta região que poderiam interferir na articulação.

O bocejo é uma ótima maneira de relaxar a laringe, e a posição da boca ao começo de um bocejo é um excelente padrão para a fonação, e para a respiração em particular. Nesta posição, os músculos infralaringeais contraem, puxando o osso hióide e a tireóide para baixo, abaixando a laringe e ajudando a aliviar a tensão desnecessária nesta região na hora da vocalização. No começo do bocejo, o maxilar cai livremente, o palato mole eleva-se levemente, tem-se uma sensação de maior profundidade na garganta e o ar entra profundamente no corpo sem muito esforço.¹⁶³ Tudo isto facilita uma respiração higiênica e eficiente.

Este momento é ideal para introduzir o trabalho respiratório e ativar o apoio corporal. Esta parte do treinamento serve como uma tentativa a responder a algumas das questões levantadas no item 3.1.2.1, onde foi realçada a importância de preparar a capacidade respiratória do ator para a tarefa extracotidiana da fonação projetada.

Primeiro, é importante trabalhar a respiração costodiafragmática abdominal. Em pé, o ator inspira, expandindo o abdômen e depois as costelas. Depois, ele expira emitindo

¹⁶² Ibid. p. 74.

¹⁶³ McKinney, J.C. 1994. p.49.

a fricativa “ch” com intensidade e força na contração da cinta abdominal para dentro, mantendo a expansão das costelas até expirar o ar de reserva. Este exercício condiciona e fortalece a musculatura respiratória, e prepara o ator para emissões vocais em fortes intensidades.¹⁶⁴

Depois, ainda em pé, o ator mantém este padrão respiratório, mas na expiração vocaliza no som de ‘s’ durante dez segundos, controlando o fluxo do ar por meio da musculatura abdominal, lateral e intercostal que está ativada e nunca murcha, só relaxando e contraindo naturalmente depois de que todo o ar saia do corpo. Gradualmente, aumenta-se o tempo da expiração, até um máximo de 30 segundos. O exercício pode ser repetido no som de ‘z’, que é mais exigente, ou numa vogal. Serve para ativar e exercitar o apoio corporal da musculatura abdominal, lateral e intercostal durante a fonação.¹⁶⁵

Finalmente, termina-se o aquecimento com um exercício desenvolvido por Jo Estill chamado “a sirena”. Os atores gradualmente sobem e descem sua extensão vocal num som nasal. Este som é formado quando a parte traseira da língua entra em contato com o palato mole, ativando a cavidade de ressonância nasal. Entoando assim suavemente, com o volume médio para baixo, o ator efetivamente aquece sua voz, estendendo aos poucos sua extensão vocal, sem machucar o aparelho fonador. Esticando o pescoço e baixando o queixo durante este exercício, o ator ancora a faringe enquanto ela muda de posição para acomodar o tom flutuante.¹⁶⁶

4.1.2. Desenvolvendo a Extensão Vocal e o Leque Expressivo da Voz

¹⁶⁴ Rebelo Pinho, S.M. 1998. p.25.

¹⁶⁵ Rodenburg, P. 1997. p.52.

¹⁶⁶ Kayes, G. 2000. p. 11

Esta fase do treinamento está ligada ao procedimento técnico descrito no item 3.1.2.2, referente aos ressonadores de Grotowski e Barba, e influenciado por meu contato com o treinamento dos atores do *Odin Teatret*. Foi influenciada também pela pesquisa do britânico Paul Newham, cujo trabalho eu descobri por meio do meu contato com Jacek Scarso em Londres. Newham tem desenvolvido sua própria abordagem metodológica vocal que tem algumas semelhanças às pesquisas de Grotowski e Barba vinculadas aos ressonadores corporais. Newham é o fundador da *Voice Movement Therapy* (Terapia de Voz e Movimento), e sua abordagem catártico-criativa é muito influenciada pelo trabalho do pioneiro vocal Alfred Wolfsohn.¹⁶⁷

O trabalho nesta parte do treinamento trata do desenvolvimento e exploração de dez “ingredientes vocais”: volume, tom, flutuação tonal, registro, timbre harmônico, nasalidade, ar livre, ataque, *disruption*, e articulação¹⁶⁸. Exercícios técnicos que estimulam o uso destas qualidades vocais diferentes são ligados ao uso da imaginação para encorajar o ator a usar sua voz de um modo liberado e desinibido.

Os elementos desta abordagem que mais têm a ver com as pesquisas de Grotowski e Barba são o registro, o timbre harmônico, a nasalidade e a *disruption*. Os exercícios vinculados ao registro trabalham a mudança da voz modal para o falsete. A nasalidade enfatiza sons ressaltados pela cavidade nasal. A *disruption* descreve uma qualidade rascante vocal utilizado por cantores como o jazzista Louis Armstrong, que requer uma musculatura laríngea bem trabalhada. O trabalho vinculado ao timbre harmônico utiliza

¹⁶⁷ Alfred Wolfsohn (1896-1962) escapou da Alemanha nazista nos anos trinta e fugiu para Londres, onde desenvolveu um trabalho aproximando a voz expressiva com a emoção, assim liberando as inibições pessoais do praticante (ou indivíduo, ou...) envolvido. Wolfsohn descobriu que, além de colher ótimos resultados estéticos, uma maior aproximação da voz com o corpo expressivo e as emoções do ator/cantor poderia gerar um resultado terapêutico e benéfico. Martin (1990. P.3) afirma que foram justamente estes princípios que encorajaram Grotowski na sua pesquisa, na qual ele defendeu o uso de impulsos físicos para ativar a voz de uma maneira orgânica.

¹⁶⁸ Newham, P. 2002. p.44

exercícios imagéticos que estimulam o ator a brincar com a ressonância da sua voz, alterando a qualidade de sua emissão vocal¹⁶⁹.

Falando do treinamento vocal, Linklater explica que “(...) por treinamento quero dizer a liberação e desenvolvimento puro e quase segregado do instrumento vocal não impedido por material externo como palavras.”¹⁷⁰ Este momento no trabalho vocal também propõe uma exploração inicial não verbal da voz, que mais tarde pode ser ligada ao texto falado/cantado. Linklater afirma que “ (...) o trabalho inicial para liberar a arte inerente da eloquência deve ser reestabelecer a ligação visceral entre as palavras e o corpo. Uma conscientização de sua natureza sensorial deve vir antes de sua objetividade informacional”¹⁷¹ Do mesmo jeito, esta fase do treinamento dá ao ator a chance de explorar a natureza sensorial dos sons e das palavras sem uma preocupação explícita com seu significado linear e literal.

Na prática, a exploração destes ingredientes vocais é sempre ligada ao corpo expressivo e à imaginação do ator, conforme o princípio orientador do treinamento vocal de Grotowski, Barba e Staniewski. Cicely Berry realça que “(...) fazer movimentos livres e amplos com os exercícios vocais pode dar resultado maravilhosos, já que (...) nos ajuda a relacionar a voz com o corpo como uma totalidade, e nos dá a experiência de matizes vocais muito distintos”.¹⁷² Do mesmo jeito, o ator trabalha com movimentos livres no espaço enquanto explora os ingredientes vocais diferentes, percebendo como posições

¹⁶⁹ Ibid. p56.

¹⁷⁰ Linklater, K. 1976. p.192. “(...) by training I mean the pure, virtually segregated freeing and developing of the vocal instrument, unencumbered by external material such as words.”

¹⁷¹ Ibid. p.174. “(...) the beginning work to release the built-in art of eloquence must be to re-establish the visceral connection of words to the body. An awareness of their sensory nature must come before that of their informational purpose.”

¹⁷² Berry, C. 1981. in Revista Máscara, México, ano 2, n. 4-5, Abril, 1991. p.119. “(...) hacer movimientos libres y amplios con los ejercicios de la voz puede dar maravillosos resultados, ya que (...) nos ayuda a relacionar la voz con el cuerpo como una totalidad, y nos da la experiencia de matices vocales muy distintos.” Tradução minha.

corporais e movimentos diferentes alteram a qualidade de sua fonação sem que ele tenha que manipular o tom da sua voz. Assim, o ator começa a trabalhar com vários dos *ingredientes vocais* de uma forma orgânica totalmente ligada ao corpo expressivo.

Neste momento, o ator pode começar a trabalhar com imagens específicas que terão um impacto na sua fonação. Por exemplo, ele poderia imaginar que o espaço se enche de água, ou está em chamas, ou é uma caverna enorme. Seu corpo e sua voz devem reagir a estes impulsos imaginários, mudando de acordo com as imagens.

O ator também pode começar a utilizar um texto memorizado nesta fase do trabalho. Primeiro, ele fala o texto, mas sem as consoantes, realçando e enfatizando o som das vogais, brincando com qualidades e ritmos diferentes. Depois de um tempo, o ator introduz as consoantes também, explorando sua qualidade expressiva e sua relação com as vogais. Em seguida, ele tem que começar a formar as palavras mais claramente, juntando as vogais e consoantes e formando frases inteligíveis.

Assim, o ator faz uma viagem vocal, começando com o corpo expressivo e a imaginação, passando por sons não articulados e a formação de vogais e consoantes mais definidas até chegar a palavras e frases compreensíveis. Trabalhando desta forma, o ator investiga todas as possibilidades sonoras de um texto, e não fica preso ao significado linear das palavras.

O que é sempre importante é criar uma estrutura fixa dentro da qual o ator pode improvisar *com limites*, para evitar um caos vocal que não tem seguimento e para permitir que o ator desenvolva uma reação sonora orgânica dentro de um contexto criativo.

4.1.3. Uma Exploração de Canções Tradicionais

A próxima fase do treinamento vocal trata do trabalho dedicado a canções tradicionais e sagradas, e corresponde à prática vocal desenvolvido por Grotowski, Barba e Staniewski descrita no item 3.1.3.1. A maioria das músicas usadas nesta parte do treinamento vem das tradições africanas, afro-americanas e do leste europeu, culturas onde o canto continua sendo uma parte intrínseca da vida comunal. Este fenômeno cultural também influenciou a maneira em que a questão do canto é abordada dentro deste processo metodológico. Acredito fundamentalmente que todo mundo pode cantar, e que o descobrimento de sua voz melódica é fundamental para seu desenvolvimento vocal. Aprendi muitas destas canções com Venice Manley e Rachel Karafistan na Inglaterra, e formam uma parte importante do meu próprio treinamento vocal.

Segundo Goodman “(...) Quando o canto forma uma parte orgânica da vida da comunidade, não existe a idéia de que há pessoas que não sabem cantar – simplesmente, se supõe que todo o mundo participe”.¹⁷³ Rompendo com suas barreiras e bloqueios psicológicos, o individuo pode começar a desenvolver sua voz seguindo um programa estruturado e disciplinado. A interpretação das canções em grupo promove um sentido de solidariedade, e evita que as pessoas fiquem inibidas, já que todo o mundo canta ao mesmo tempo.

Além disso, as músicas do meu repertório vêm de culturas com uma tradição de música polifônica e poliharmônica, apresentando ao ator uma exploração codificada de harmonias e polirritmos diversos.

As canções proporcionam ao ator vários desafios. Segundo Berry,

¹⁷³ Goodman, J in Armstrong, F & Pearson, J (org) 2000. p.141 “(...) When song is an organic part of community life, there is no room for the idea that some people are non-singers: it is simply assumed that everyone takes part.”

“Cantar é, portanto, uma forma excelente de ampliar a voz, de ampliar a respiração e fazer com que encontremos e utilizemos ressonâncias no peito e na cabeça. Mais importante é que nos proporciona uma experiência muito útil sobre a consciência do som que emana de uma forma que não leva ao esforço e na qual as emoções não aparecem de maneira artificial.”¹⁷⁴

Além de ativar caixas de ressonância e vibrações distintas, desenvolver a musicalidade, o ritmo e o trabalho de equipe, e estimular uma resposta emotiva e criativa no ator, a variedade de línguas e as diferentes técnicas vocais contidas no repertório permitem que o ator experimente uma série de ditongos e até consoantes que não existem na língua materna dele, enriquecendo e exigindo mais da sua expressividade vocal.

É importante ligar as canções com o corpo expressivo e com a imaginação do ator. Assim, por meio de ações físicas simples e repetitivas e imagens interiores precisas, o ator pode ocupar sua mente, distraíndo-se do fato de que está cantando, evitando que ele ouça sua voz e, assim, feche sua laringe e tencione. Os estímulos corporais e imagéticos também podem servir para ativar qualidades sonoras diferentes na sua voz.

4.1.4. Aprofundando No Trabalho Psicofísico Vocal

Barba ressalta que “(...) Não se trabalha com o corpo ou com a voz: trabalha-se com energia. Assim, do mesmo jeito que não tem uma ação vocal sem uma ação física, também não existe uma ação física que não seja também mental”.¹⁷⁵ A voz, o corpo e a consciência

¹⁷⁴ Berry, C. 1981 in Revista Máscara, México, ano 2, n. 4-5, Abril, 1991. p.118. “Cantar es por supuesto una forma excelente de ampliar la voz, de ampliar la respiración y hacer que encontremos y utilicemos resonancias en el pecho y en la cabeza. Más importante es que nos proporciona una experiencia muy útil sobre la conciencia del sonido que emana de una forma que no conlleva al fuerzo y en la que las emociones no involucran de manera artificial.” Tradução minha.

¹⁷⁵ Barba, E. e Savarese, N. 1991. p246 “(...) One does not work on the body or the voice: one works on energy. So just as there is no vocal action which is not also a physical action, neither does there exist a physical action which is not also mental.”

são totalmente interligados e não existem num vácuo. O enfoque desta fase do treinamento é continuar a acompanhar esta dicotomia orgânica.

O objetivo desta fase do treinamento psicofísico vocal é estimular o ator a continuar a desenvolver e aprofundar sua conscientização física, trabalhando seu corpo de uma maneira estruturada e inventiva e desenvolvendo sua presença cênica junto com sua precisão imagética. A vocalização é um processo fisiológico e acreditamos que somente quando o ator tiver controle sobre seu corpo e souber como usá-lo de uma maneira inventiva, sua voz começará a ter um impacto maior em cena. Esta fase do treinamento serve como uma continuação do treinamento anterior, enfatizando ainda mais o princípio orientador detectado no treinamento desenvolvido por Grotowski, Barba e Staniewski, ou seja, a integração de corpo/voz /consciência no trabalho vocal do ator.

Os seguintes exercícios se fundam nos elementos “pré-expressivos” observados e pesquisados por Barba e seus colaboradores na ISTA (Escola Internacional de Antropologia Teatral)¹⁷⁶. Ainda baseados na pesquisa de Barba, estes exercícios foram filtrados pelos atores do *Odin*, pela diretora britânica Carran Waterfield, e, finalmente, por mim. É importante realçar que eu aprendi estes elementos de treinamento na prática, corporalmente, e que não provêm simplesmente de uma fonte literária.

A primeira etapa do treinamento físico consiste em uma pesquisa relativamente livre destes elementos pré-expressivos no espaço. O objetivo deste trabalho é ajudar o ator a desenvolver sua presença cênica e sua capacidade expressiva corporal, dando a ele as ferramentas necessárias para que ele possa começar a construir sua “voz criativa”, sua

¹⁷⁶ A Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA) foi fundada por Eugenio Barba em 1979, e é um centro de pesquisa sobre os elementos pré-expressivos. Barba afirma que estes elementos existem nas práticas espetaculares de várias culturas, e são essenciais para consolidar a presença cênica do ator. Os membros da ISTA se reúnem esporadicamente para realizar sessões abertas para um público pré-escolhido que incluem debates, palestras, oficinas e encenações.

própria identidade artística no palco. A seguir, relacionam-se alguns dos exercícios mais importantes desta fase, seu objetivo e sua ligação à questão da expressividade corporal do ator.

Um exercício fundamental chama-se *Samurai e Gueixa*. Este procedimento, desenvolvido por Iben Nagel Rasmussen¹⁷⁷, baseia-se no princípio de *animus* e *anima*, termos utilizados por Barba com referência a duas qualidades de energia, uma pesada e forte (*animus*) a outra suave e delicada (*anima*)¹⁷⁸. Segundo Barba, a energia, “(...) é uma temperatura-intensidade pessoal que o *performer* pode determinar, acordar, emoldurar. Mas que, antes de tudo, precisa ser pesquisada.”¹⁷⁹

Por meio dos movimentos codificados do *Samurai* e da *Gueixa*, os atores têm a oportunidade de começar a explorar estas duas formas complementares de energia fisicamente no espaço, emoldurando sua presença de uma forma extracotidiana enquanto pesquisando novas possibilidades expressivas corporais, sempre ligadas a duas imagens concretas e precisas.

A questão da energia também forma a base do próximo exercício chamado *sats*. Este exercício está ligado ao princípio de oposição. Segundo Christofferson “(...) Energia é sempre o resultado de forças canalizadas em direções opostas. Um movimento em uma dada direção começa na direção contrária.”¹⁸⁰ Estes momentos de oposição fazem parte de movimentos cotidianos: se jogarmos uma bola por exemplo, temos que recolher o braço

¹⁷⁷ Atriz do *Odin Teatret*.

¹⁷⁸ Barba, E. Savarese, N. 1991 p. 79.

¹⁷⁹ Ibid. p. 81. “(...) is a personal temperature-intensity which the performer can determine, awaken, mould. But which above all needs to be explored.”

¹⁸⁰ Christoffersen, E. E. 1993. p. 81. “(...) Energy is always the result of forces being aimed in opposite directions. A movement in one particular direction begins in the opposite direction.”

para acumular energia antes de jogar. E é exatamente este momento de oposição e de energia acumulada que os atores do *Odin* batizaram *sats*.

A energia é acumulada e depois solta numa ação. O fim de uma ação é o começo da próxima, e este momento de transição é sempre o momento mais carregado em energia aglomerada. Assim, o ator retém energia, trabalhando com uma oposição interna e não soltando uma ação cem por cento no espaço. Deste modo, o ator cria uma série de tensões minuciosas corporais que emolduram sua presença extracotidiana no palco¹⁸¹.

O ator trabalha este princípio na prática criando movimentos simples e brincando com esta idéia da oposição, começando cada ação na direção oposta, numa série de ações fluidas e interligadas.

Este princípio da retenção de energia é mais desenvolvido num exercício onde o ator tem que diminuir o tamanho de uma ação no espaço. O ator tem que manter a mesma qualidade de presença na ação diminuída que tinha na ação maior.

Este exercício refere-se ao que Barba chama de *energia no espaço* e *energia no tempo*. Segundo ele “(...) existe uma regra no teatro Nô que diz que trinta por cento de uma ação deve ocorrer no espaço e setenta por cento no tempo (...) usa-se sete vezes mais energia... para não realizar a ação no espaço e reter-la por dentro (energia no tempo)”¹⁸²

Esta retenção de energia (chamada energia no tempo), cria uma tensão dinâmica no movimento do ator, obrigando-o a gastar mais energia para realizar uma dada ação no

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Barba, E e Savarese, N. 1991 p. 88. “(...) There is a rule in Noh theatre which says that three-tenths of any action should happen in space and seven tenths in time (...) seven times more energy is engaged... not to carry out the action in space, but to hold it within the actor and retain it (energy in time).”

espaço, dando-lhe uma maior qualidade de presença cênica por causa do esforço extracotidiano exigido para desempenhar seu objetivo.

O ator pode variar a quantidade de energia retida, variando entre ações relativamente livres até chegar a uma *imobilidade móbil*, uma pausa na ação que continua tendo a mesma qualidade de energia *no tempo* do que uma ação jogada mais *no espaço*.

Um outro exercício simples mas efetivo é pedir que o ator ache várias maneiras de cair e se levantar do chão em câmera lenta. Este procedimento estimula o ator a trabalhar com o conceito de (des)equilíbrio, o que Barba cita como sendo um dos princípios da presença cênica de vários códigos teatrais do mundo inteiro, incluindo o balé e as formas espetaculares asiáticas¹⁸³. O deslocamento de peso faz com que o ator tenha que usar um máximo de força para não cair e manter seus movimentos fluidos e controlados o tempo inteiro. Mais uma vez, o ator é obrigado a trabalhar com a oposição corporal para controlar a descida e subida do seu corpo, e este esforço aumenta a energia irradiada pelo ator, dilatando sua presença.

Um outro procedimento a ser trabalhado é o das ações introvertidas e extrovertidas. Abrindo e fechando diferentes partes do corpo, o ator pode emoldurar seu comportamento físico, criando uma série de tensões e justaposições corporais ricas em sugestões imagéticas.

Mais um procedimento importantíssimo, que pode ser combinado com todos os exercícios descritos acima é trabalhar com ações em câmera lenta. Este trabalho obriga o ator a ter uma maior consciência de todos os detalhes de cada ação física, forçando-o a

¹⁸³ Christofferson, E. E. 1—3. p. 80.

trabalhar com os princípios da oposição e do equilíbrio para manter a fluidez dos seus movimentos.

Depois de ter pesquisado estes procedimentos mais ou menos livremente no espaço, a próxima etapa é a criação de partituras físicas fixas, nas quais os princípios por trás dos exercícios podem continuar a ser explorados de uma forma mais controlada.

Há várias formas de criar partituras físicas dinâmicas relativamente rapidamente. Um exemplo é pedir que os atores trabalhem em duplas com um bastão. Os atores têm que achar oito ações diferentes segurando o bastão pelos extremos, puxando-o e empurrando-o, sempre mantendo uma tensão dinâmica e levando cada ação ao seu extremo.

Depois, os atores se livram do bastão, imitando as ações originais, mantendo os mesmos impulsos físicos e a mesma dinâmica entre si mesmos. Quando os atores realmente conseguirem recriar todas as qualidades da série original, eles podem se separar do parceiro e começar a trabalhar com sua partitura individualmente no espaço. Eles têm que chegar a um momento onde dominam totalmente a partitura física, podendo executá-la sem ter que pensar na ordem da sequência.

Assim que o ator chegar a este momento, ele pode começar a incorporar princípios do treinamento pré-expressivo dentro da partitura, executando a série, mantendo todos os elementos fixos estáveis mas trabalhando em câmera lenta, por exemplo, ou pesquisando diferentes qualidades de energia em diferentes momentos da sequência, imbuindo certos movimentos com uma energia mais pesada, fazendo com que outros momentos sejam mais leves, etc.

As possibilidades são infinitas, e ajudam o ator a aprender a controlar com mais precisão seu corpo e a dominar os elementos pré-expressivos dentro de um contexto mais fixo.

Uma outra possibilidade, que já começa a trabalhar a ligação entre corpo-criatividade, é criar uma seqüência de ações físicas a partir de uma improvisação pessoal. Depois da improvisação inicial, os atores têm que memorizar e aprimorar as reações físicas e as imagens interiores, tentando recriar tão precisamente quanto possível uma linha de ação que seja clara e crível. Forçando o ator a tentar a realmente recriar suas imagens criativas corporalmente de uma forma precisa o obriga a trabalhar com exatidão fisicamente também, tornando seus impulsos internos mais ricos e sugestivos.

O próximo passo introduz a voz no trabalho. O ator é obrigado a trabalhar com uma música ou um texto. Ele trabalha primeiro tecnicamente, “colando” a música ou o texto às ações já desenvolvidas. Depois, o ator deixa que a sua interpretação da música ou texto seja influenciada pelos impulsos físicos de sua partitura de ações, e pelas imagens que alimentam sua corporeidade. Ou ele pode fazer o inverso, deixando que o ritmo e a qualidade da música ou da sua fala influenciem sua seqüência de ações.

Este processo, de colocar um texto na construção da seqüência depois de ter aprimorado o trabalho corporal e imagético do ator, reflete a vida normal, em que nossas emoções e estados biológicos influenciam organicamente a qualidade de nossa emissão sonora.

O próximo passo neste processo é começar a levar este trabalho individual para o espaço e para os outros atores, cada um relacionando sua partitura ao outro e reagindo a estas novas informações.

Neste momento, o ator não necessariamente quebra com tudo o que ele já construiu, ele simplesmente improvisa *dentro* da sua partitura, mudando os ritmos e qualidades corporais e vocais, reanalizando ou aprofundando seus impulsos internos imagéticos. É importante que o ator sempre esteja em alerta, sempre esteja criando e improvisando novos detalhes e não simplesmente repetindo um conjunto de ações vazias friamente.

Este trabalho pode ser realizado com fins criativos (como a geração de material para ser usado em cena) ou simplesmente como uma experiência didática, dando ao ator a possibilidade de experimentar um processo criativo que promove a junção corpo/voz/consciência de uma forma sistemática e desafiante, obrigando o ator a trabalhar de uma maneira integrada e disciplinada.

5. CONCLUSÃO

Esta dissertação é o produto de dois anos de aprendizagem, investigação e pesquisa sobre a voz e seu papel na arte do ator. No decorrer deste período, como em qualquer pesquisa, minhas idéias, conceitos e opções metodológicas evoluíram em resposta a desdobramentos teóricos e práticos.

Numa versão prévia desta dissertação, tinha optado por desenvolver uma pesquisa de campo, vinculada a um processo criativo, utilizando minha abordagem metodológica na preparação vocal do *Grupo Dimenti*, uma companhia teatral atuando na cidade de Salvador, Bahia. Meu objetivo foi mostrar a validade do sistema proposto como recurso metodológico no trabalho vocal dos atores do grupo no espetáculo *Chué*, uma peça infantil baseada no *Lago dos Cisnes*.¹⁸⁴

Enquanto esta experiência foi muito enriquecedora profissionalmente e pessoalmente, acabou sendo difícil implementar minha abordagem na sua totalidade dentro

¹⁸⁴ Veja Apêndice A.

de um contexto estético tão diferente ao de Grotowski, Barba e Staniewski. A companhia já tinha uma estética bem definida, envolvendo várias linguagens performáticas misturadas de uma forma pós-moderna e irreverente. Embora houvesse pontos de encontro, estes não foram suficientes para realmente apoiar e legitimar a análise teórica prévia num contexto prático.

Esta situação me estimulou a assumir minha própria prática, demonstrando na pele os exercícios descritos. Este reconhecimento da importância de meu conhecimento corporal foi em parte devido ao trabalho dos três diretores enfocados, que sempre promoveram uma abordagem altamente prática e incorporada que influenciava, depois, seu discurso teórico. Como Merleau-Ponty aponta,

O pensamento que observa de lá em cima e focaliza num objeto-em-geral deve voltar para o que o sublinha; ao lugar, ao solo do mundo aberto e sensível como é na nossa vida e para nosso corpo – não aquele corpo possível no qual podemos pensar legitimamente como uma máquina de informação, mas aquele corpo verdadeiro que é meu, esta sentinela quieta à espera das minhas palavras e dos meus atos.¹⁸⁵

Foi imprescindível equilibrar a pesquisa teórica com uma experiência prática, e acabei escolhendo meu corpo, minha voz, minha própria prática como o objeto de estudo.

É interessante debruçar-se sobre o papel do treinamento na metodologia proposta pelos três teóricos. Segundo Barba, “(...) O objetivo do treinamento é tanto a preparação física do *performer* como seu crescimento pessoal além do nível estreitamente pessoal”.¹⁸⁶

O treinamento prepara o ator para o palco, mas também se torna uma ferramenta que o

¹⁸⁵ Merleau-Ponty, M. 1964. in Zarrilli, P.B. (org). 2002. p.13. “Thinking which looks on from above, and thinks of the object-in-general, must return to the “there is” which underlies it; to the site, the soil of the sensible and opened world such as it is in our life and for our body – not that possible body which we may legitimately think of as an information machine but that actual body I call mine, this sentinel standing quietly at the command of my words and my acts.”

¹⁸⁶ Ibid. p. 250. “(...) The purpose of training is both the physical preparation of the performer and his personal growth above and beyond the personal level.”

apóia, obrigando-o e ajudando-o a ultrapassar seus limites, descobrindo novas possibilidades e afiando sua capacidade expressiva de uma maneira metódica e disciplinada. Barba explica que todo exercício físico é também um exercício espiritual.¹⁸⁷ Além de preparar o ator fisicamente para a encenação, o treinamento serve como uma preparação mental, fortalecendo o ator psicologicamente e preparando-o para o processo de criação.

Staniewski ressoa isso, explicando que “(...) exercícios corporais e vocais ajudam o ator a ficar em forma e manter um certo nível de habilidade performática. Mas (...) também contribuem consideravelmente à saúde físico e mental do indivíduo. Por este tipo de treinamento, o ator pode se conhecer profundamente”.¹⁸⁸

O processo de treinamento não só contribui para o aperfeiçoamento do ator como profissional do teatro; também tem um impacto benéfico e holístico, servindo como um caminho para o autoconhecimento e crescimento pessoal. Staniewski também ressalta que a maioria dos métodos de treinamento é desenvolvida com cuidado ao decorrer do tempo.¹⁸⁹ É preciso tempo para realmente desenvolver e absorver o treinamento.

Este processo de desenvolvimento pessoal desligado das preocupações teatrais é a base das últimas etapas da pesquisa de Grotowski. O trabalho de *Arte como veículo* é descrito como tendo um impacto direto “(...) na cabeça, no coração e no corpo dos fazedores, ajudando o *fazedor* a desenvolver fisicamente e psiquicamente.”¹⁹⁰ Mas o caminho é árduo. Segundo Osinski, os participantes do *Arte como veículo* trabalham dez horas por dia e até mais se precisar. Muitas vezes chegam a trabalhar quinze, dezesseis

¹⁸⁷ Barba, E. e D’Urso, T. 1994. p. 56

¹⁸⁸ Staniewski, W. in Hodge, A e Staniewski, W. 2004. p.92. “(...) body and voice exercises keep the actor fit and maintain a level of performance skill. But (...) they can (also) have considerable contribution to one’s health, both mental and physical. Through this kind of training, the actor can get acquainted with herself.”

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Grotowski, J. in Schechner, R. e Welford, L. 1997. p.368.

horas por dia.¹⁹¹ Este trabalho é diário, e o mínimo período de tempo que um participante pode passar no *Workcentre* é de um ano.

As propostas metodológicas que surgiram destes processos laboratoriais de pesquisa requerem tempo para serem eficazes e para gerar os resultados desejados. O corpo demora em realmente absorver novas informações. Precisa de tempo para poder incorporar ações e conjugá-las com as intenções internas e com a vocalização. O treinamento vocal leva anos, e é um processo de descoberta constante, que nunca termina.

Segundo McNamara, “(...) Nossas vozes são a expressão de nossas almas no mundo e um comprovante de nossa condição espiritual e física”.¹⁹² O trabalho vocal é um processo revelador e íntimo que precisa de certas condições para ser realizado com êxito, e um dos pré-requisitos para o ator é ter tempo suficiente disponível para que possa realmente aprofundar-se no trabalho e experimentar com sua voz à vontade.

No final das contas, embora nunca tenha atingido o nível de um ator de Grotowski, Barba ou Staniewski, tenho quatorze anos de prática e de treinamento corpóreo-vocal, e foi importante começar a valorizar isso. Segundo Berry, “(...) quando você chega ao ponto em que se pode dizer “este sou eu; terei que mudar, talvez melhorar, mas este sou eu no momento”, então sua voz se abrirá.”¹⁹³ E, de uma certa forma, acredito que o Mestrado me obrigou a aceitar e assumir minha própria voz criativa, minha maneira de abordar o

¹⁹¹ Osinski, Z. in Schechner, R. e Wolford, L. 1997. p.390

¹⁹² McNamara, J. in Armstrong, F. e Pearson, J. (Org). 2000. p.84. “(...) Our voices are the utterances of our souls in the world and a litmus of our spiritual and physical condition.”.

¹⁹³ Berry, C. 1981 in Revista Máscara, México, ano 2, n. 4-5, Abril, 1991. p.118. “(...)cuando se llega al punto en que se puede decir “este soy yo, tendré que cambiar, talvez mejorar, pero este soy yo por el momento”, entonces la voz se le abrirá”. Tradução minha.

processo criativo, que é o fruto das minhas experiências nos campos da voz e do teatro e de minha pesquisa sobre o trabalho de Grotowski, Barba e Staniewski.

Sem dúvida, esta pesquisa tem sido uma etapa fundamental em meu desenvolvimento artístico, dando-me a estrutura e apoio necessário para conceituar e organizar minha prática vocal. Porém, o treinamento do ator não existe num vácuo. Tem um objetivo: preparar o mesmo para cena. Levando isso em conta, pretendo, futuramente, como uma continuação desta pesquisa, vincular esta abordagem metodológica a um processo criativo cênico que utilize o sistema de treinamento psicofísico vocal proposto como base metodológica central para o trabalho do ator. Assim, trabalhando com um grupo de atores de vários níveis de experiência profissional escolhidos aleatoriamente, poderia ter uma idéia mais objetiva e completa não só da eficácia desta abordagem corpóreo-vocal como recurso metodológico primário no treinamento do ator, mas também de sua adequação na preparação direta para cena.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Jorge e MELLO, Ellen. **Histórico do Grupo Dimenti**. Salvador, 2004. (texto inédito).

ALLAIN, Paul. **Gardzienice: Polish Theatre in Transition**. Amsterdã: OPA, 1998.

ANDREASEN, John e Kuhlman, Anneus. **Odin Teatret 2000**. Aarhus: Aarhus University Press, 2000.

ART of Listening 1: Chapter 6 – The Baroque Era: 1600-1750. Disponível em <<http://www.harford.cc.md.us/faculty/kkramer/baroq.htm>> Acesso em 28 out. 2003.

ASHCROFT, Bill e GRIFFITHS, Gareth. (Org) **The Post-Colonial Studies Reader**. Londres: Routledge, 1995.

BARBA, Eugenio. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

_____, **A Canoa de Papel**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Dictionary of Theatre Anthropology; The Secret Art of the Performer**. Londres: Routledge, 1991.

BARNWELL, Ysae M. The Voice of African American Women. In: ARMSTRONG, Frankie e PEARSON, Jenny (org) **Well Tuned Women: Growing Strong Through Voice Work**. Londres: The Womens Press Ltd, 2000.

BERRY, Cicely. La voz y el actor. In **Máscara**. México: ano 2, n. 4-5, p.114-120, Abril, 1991.

BHABA, Homi K. Cultural Diversity and Difference in: ASHCROFT, B, GRIFFITHS, G e TIFFIN, H. **The Post-Colonial Studies Reader**. Londres: Routledge, 1995.

BIÃO, Armino. Estética Performática e Cotidiano in: JGLC TEIXEIRA (org) **Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Transe/UNB, 1998.

BROOK, Peter. Grotowski, Art as a Vehicle. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres: Routledge, 1997.

BROWN, Gordon. **Chancellor Gordon Brown calls for enterprise for all**. Disponível em <http://www.hm-treasury.gov.uk/newsroom_and_speeches/press/2000/press_80_00.cfm> Acesso em 1 out 2003

CANCLINI, Nestor Garcia. **Consumidores e Cidadãos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CARLSON, Martin. **Teorias do Teatro**. São Paulo: UNESP, 1998.

CHIN, Daryl. Interculturalism, Postmodernism, Pluralism in: SCHECHNER, R. **Performance Studies: An Introduction**. Londres: Routledge, 2002.

CHRISTOFERSEN, Erik Exe. **The Actor's Way**. Londres: Routledge. 1993.

DALEY, Amy E. **18th Century History: Opera in America and England During the Classical Period**. Disponível em
<<http://www.nyu.edu/pages/projects/daley/history/18amhist.html>> Acesso em 28 out. 2003.

DAMÁSIO, Antônio R. **O Erro de Descartes: Emoção, Razão e o Cérebro Humano**. São Paulo: Editora Schwarz Ltda, 1998.

_____, **O Mistério da Consciência** São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1999.

DINVILLE, Claire. **A Técnica da Voz Cantada**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

FARIAS, Sergio Coelho Borges. A composição do gesto e da voz para expressão de poesia oral. **Repertório Teatro & Dança**. Salvador: Ano IV, n. 5, pp 63-65, 2001.

FOUCAULT, Michel. The Archaeology of Knowledge in: SCHECHNER, R. **Performance Studies: An Introduction**. Londres: Routledge, 2002.

GOODMAN, Jenny. When Communities Find a Voice. In: ARMSTRONG, Frankie e PEARSON, Jenny (org) **Well Tuned Women: Growing Strong Through Voice Work**. Londres: The Womens Press Ltd. 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. From The Theatre Company To Art As Vehicle in RICHARDS, Thomas. **At Work With Grotowski On Physical Actions**. Londres: Routledge, 1995.

_____, **Towards a Poor Theatre**. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1968.

_____, Tu Es Le Fils de Quelqu'un. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres: Routledge, 1997.

_____, La Voz. In: ?

GÜNTHER, Maria. **English Preface to Alfred Wolfsohn's Die Stimme**. Disponível em
<<http://www.roy-hart.com/marita.htm>> Acesso em 28 out. 2003

HODGE, Alison e STANIEWSKI, Wlodziemierz. **Hidden Territories: The Theatre of Gardzienice**. Londres: Routledge, 2004.

HISTORY of Ballet. Disponível em <<http://www.ccs.neu.edu/home/yiannis/dance/history.html>> Acesso em 28 out. 2003.

KARAFISTAN, Rachel. **COSmino**. Disponível em <<http://www.cosmino.org>> Acesso em 1 out. 2003

KAYES, Gillyanne. **Singing and The Actor**. Londres: A&C Black (Publishers) Ltd, 2000.

KONIJN, Elly, The Actor's Emotions Reconsidered: A psychological task-based perspective. In: ZARRILLI, Phillip.B. (org). **Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide**. 2.ed. Londres: Routledge, 2002.

LINKLATER, Kristen. **Freeing The Natural Voice**. Hollywood: Drama Publishers, 1976.

LOPES, Sara. Sobre voz e fala poética, à Brasileira. **Cadernos de GIPE-CIT**, Salvador: n.12, p.107-119, julho 2004.

MALLET BURGESS, Thomas de e SKILLBECK, Nicholas. **The Singing and Acting Handbook: Games and Exercises for the Performer**. Londres: Routledge, 2000.

MANSO, Maria Santos. **Inter-relacionamento do aparelho respiratório, vocal e auditivo**. 1976. 8 f. (Dissertação) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

MARTIN, Jacqueline. **Voice in Modern Theatre**. Disponível em <http://www.theatrelibrary.org/sibmas/congresses/sibmas90/sto_30.html> Acesso em 28 out. 2003.

_____, **Voice in Modern Theatre**. Londres: Routledge, 1991.

MATURANA ROMESÍN, Humberto. **Da Biologia À Psicologia**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

MCKINNEY, James C. **The Diagnosis and Correction of Vocal Faults: a manual for teachers of singing and choir directors**. Nashville: Genevox Music Group, 1994.

MCNAMARA, Julie. Voices of Hope. In: ARMSTRONG, Frankie e PEARSON, Jenny (org) **Well Tuned Women: Growing Strong Through Voice Work**. Londres: The Womens Press Ltd, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Phenomenology of Perception. In: ZARRILLI, Phillip.B. (org). **Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide**. 2.ed. Londres: Routledge, 2002.

MERLIN, Bella. **Beyond Stanislavski: The Psycho-Physical Approach to Actor Training**. Londres: Nick Hern Books, 2001.

NEWHAM, Paul. **The Healing Voice: How To Use The Power of Your Voice To Bring Harmony Into Your Life**. 2a ed. Londres: Vega, 2002.

ORTIZ, Renato. “Uma Cultura Internacional-Popular” in **Mundialização: Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

OSINSKI, Zbigniew, Grotowski Blazes the Trails. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres, Routledge, 1997.

PEARSON, Michael. **An Archaeology of the Voice**. Disponível em <<http://www.theatrcymru.co.uk/critical/voice.htm>> Acesso em 25 nov. 2003.

PHYSICAL THEATRE. In: WIKIPEDIA The Free Encyclopedia. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki>> Acesso em 12 set. 2004.

REBELO PINHO, Sílvia M. **Fundamentos em Fonoaudiologia: Tratando os Distúrbios da Voz**. São Paulo: Guanabara Koogan, 1998.

REGENERATION That Lasts: Annex 1: Estate Summaries – Wood End. Disponível em <http://www.odpm.gov.uk/stellent/groups/odpm_housing/documents/page/odpm_house_603506-09.hcsp> Acesso em 1 out. 2003

RICHARDS, Thomas. **At Work With Grotowski On Physical Actions**. Londres: Routledge, 1995.

_____, The Edge-point of Performance (Fragments), Interviewer: Lisa Welford. In: SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres, Routledge, 1997.

RODENBURG, Patsy. **The Actor Speaks: Voice and the Performer**. Londres: Methuen, 1998.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: An Introduction**. Londres: Routledge, 2002.

_____, Exoduction. In: Schechner, Richard e Welford, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres: Routledge, 1997.

SCHECHNER, Richard e WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. Londres: Routledge, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin_ **A Construção do Personagem**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1998.

THE Belgrade Theatre Coventry. Disponível em <<http://www.belgrade.co.uk>> Acesso em 1 out. 2003

THE Respiratory System: Pharynx. Disponível em <www.sci.port.ac.uk/rad/anatomy/07/013c.jpg> Acesso em 23 dez. 2004

TIONG Tan, Beng. **Human Vocal System**. Disponível em <www.telecom.tuc.gr/..vclsys2.gif> Acesso em 23 dec. 2004

TUPELO Community Theatre History. Disponível em <<http://www.tctwebstage.com/sincewill.htm>> Acesso em 28 out. 2003.

TURNER, Victor. From a Planning Meeting for the World Conference on Ritual and Performance in: SCHECHNER, R. **Performance Studies: An Introduction**. Londres: Routledge, 2002.

WATSON, Ian. **Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret**. Londres: Routledge, 1993.

WILLIAMS, Anne. **A Brief History of Opera**. Disponível em <<http://parallelpark.uga.edu/~william/fs-opera/opera-history.html>> Acesso em 28 out. 2003.

WINTHER, Franz. Odin Teatret and the Music. In: Andreassen, John e Kuhlman, Annelis. **Odin Teatret 2000**. Aarhus: Aarhus University Press, 2000.

WOLFORD, Lisa. **Grotowski's Objective Drama Research**. Mississippi, Universidade de Mississippi, 1996

ZARRILLI, Phillip.B. (org). **Acting (Re)Considered: A theoretical and practical guide**. 2.ed. Londres: Routledge, 2002.

APÊNDICE - A Preparação Vocal do Grupo Dimenti

O Grupo *Dimenti* se formou em 1998 com o propósito de estabelecer uma companhia que pesquisasse e misturasse linguagens performáticas distintas na luz da contemporaneidade para criar um teatro corporal e musical influenciado pelo besteiro e o cartoon. Comecei a trabalhar com o *Dimenti* em abril de 2004. Partindo de algumas oficinas iniciais de voz e canto, nosso trabalho aprofundou-se, dirigindo-se à criação de material para cena, ligando o corpo expressivo à voz criativa.

As oficinas iniciais consistiram em aquecimentos vocais, seguidos por uma exploração dos ingredientes vocais e finalmente pelo canto em coral. Ensinei uma variedade de diferentes canções, incluindo três músicas afro-americanas, uma música africana, uma canção folclórica chilena e outra música pop britânica, numa tentativa de fazer uma ponte entre o material que eu uso no meu trabalho, que é mais ou menos “sagrado”, e as tendências pop do *Dimenti*. Conseguimos ultrapassar o trabalho vinculado expressivamente à aprendizagem da melodia, enfocando nossa atenção numa investigação

das qualidades vocais de cada canção, ou seja, as mudanças sutis de timbre e ressonância, e ligando o ato de cantar ao processo de interpretação.

Por exemplo, na música afro-americana *My Way*, depois de ter dominado a melodia simples (consistindo numa harmonia de duas vozes), trabalhamos as pausas na música, que são essenciais para o ritmo da canção. Depois, voltamos à idéia dos ingredientes vocais, deixando um pouco de ar escapar enquanto cantamos, que deu à música uma qualidade mais sensual. Vinculei este trabalho técnico à capacidade imagética dos atores, pedindo que eles cantassem como se estivessem tentando seduzir alguém na sua frente. O resultado foi que os atores não estavam apenas cantando a melodia da música corretamente; eles estavam interpretando a música e descobrindo diferentes qualidades e intenções na sua voz por meio de uma abordagem técnico-imagética.

Nesta época, Jorge Alencar, o diretor do *Dimenti*, me deu um CD do *Lago dos Cisnes*, e decidimos que eu faria um arranjo vocal de um trecho da música. Peguei as primeiras quatro barras de compasso do tema principal, e criei uma harmonia simples de três vozes que eu ensinei ao grupo.

Trabalhamos com a música de várias formas. Em primeiro lugar, liguei a música de Tchaikovsky à música pop britânica que eu tinha ensinado ao grupo, criando uma sequência musical durante a qual os atores improvisaram, movendo seus corpos como se fossem cisnes num lago.

Depois, trabalhei a música junto com Tiago Rocha, o diretor musical do grupo. Ele começou a acompanhar o trecho do tema do “Lago” no violão, estabelecendo um ritmo e melodia de bossa-nova. Primeiro, os atores acompanharam com a melodia, cantando no vogal “u”. Depois, decidimos criar uma “orquestra de patos”. Em vez de cantar no “u”, os atores cantaram “qüá”, e voltamos ao trabalho com os ingredientes vocais, descobrindo

tonalidades nasais diferentes para as três partes diferentes da harmonia, recriando a qualidade vocal do pato.

Em seguida, construímos uma quebra rítmica na música. Tiago estabeleceu ritmos diferentes que os três grupos repetiram utilizando a percussão corporal. Um ator, R, improvisou com uma percussão corporal mais complicado, e eu sugeri que P e D fizessem dois solos utilizando passos percussivos do seu treinamento em sapateado e flamenco, respectivamente. O resultado da colaboração com Rocha foi uma composição musical complexa e rica, criada totalmente a partir da voz e do corpo dos atores.

Eu retomei este trabalho com o grupo mais tarde, sem a presença de Rocha. Voltamos a trabalhar com a melodia baseado no tema do *Lago dos Cisnes*, e desta vez criamos uma versão *hip-hop* da mesma música, utilizando elementos percussivos e efeitos sonoros vocais. Este trabalho desenvolveu a elasticidade vocal e criatividade musical dos atores, enquanto gerava possível material musical para a encenação final.

Uma parte importante do meu trabalho inicial com o *Dimenti* foi explorar a ligação entre o corpo, a voz e a imagem. Queria mostrar que a voz do personagem poderia brotar do estado físico do ator dentro de uma situação cênica precisa.

Comecei uma improvisação com os membros do grupo pedindo que eles trabalhassem fisicamente com a imagem do cisne. Aproveitando uma dica que Alencar tinha dado para o grupo sobre uma pesquisa parecida, pedi que eles só fizessem os movimentos com a coluna e não com os membros periféricos do corpo, para induzir movimentos mais centralizados, utilizando o tronco inteiro.

Em paralelo a isto, pedi que eles achassem o “canto” dos cisnes. Eles improvisaram vocalmente, explorando sons expressivos não articulados sem chegar a uma musicalidade

explícita. Depois, deixei que eles interagissem no espaço, abrindo suas ações e seus sons para o espaço e os outros.

Repentinamente pedi que eles parassem esta improvisação, e que trabalhassem agora com a imagem de um pássaro de um desenho animado. Eles repetiram o mesmo processo, descobrindo primeiro o corpo e depois a voz deste pássaro *cartoonesco*. Assim, trabalhei um dos temas centrais do projeto de Alencar: a tensão presente entre o sublime (o balé, com seus conceitos clássicos de beleza e graça) e o universo mais brega e grotesco do desenho animado de uma forma física e vocal, pesquisando as diferenças e similaridades entre estes dois estados e como se refletem na produção sonora e expressão física do ator.

Numa outra improvisação, separei os atores em duplas, e pedi que eles criassem partituras físicas fixas que representassem seis situações típicas dos cartoons, já apontadas por Alencar: a violência, a fuga/perseguição, um beijo de provocação, uma armadilha, a vingança e o travestismo.

Primeiro, os atores recriaram estas situações de uma forma mais ou menos “naturalista” e, depois, de um modo exageradamente *cartoonesco*. Quando tinham fixado sua seqüência de ações, uma outra dupla foi encarregada de criar os “efeitos sonoros” para a cena, vocalizando criativamente para estabelecer um ambiente sonoro adequado para as ações sendo realizadas. Assim, a voz de um ator se ligou à fisicalidade do outro numa situação que exigiu que o ator que estava vocalizando utilizasse sua criatividade e destreza vocal para criar as *gags* adequados para complementar a cena a ser realizada.

Num ensaio do grupo que eu tinha assistido, Alencar pediu que os atores explorassem como tema o amor e a relação entre a afeição, o desdém e a violência por meio de um contato-improvisação, onde os intérpretes tinham que se abraçar e depois se rejeitar.

Esta dicotomia entre a agressividade e a passividade, inerente na desconstrução de idéias rígidas de gênero que caracteriza a pesquisa atual do grupo para este espetáculo, lembrou-me do conceito de *animus* e *anima* de Barba. A próxima vez que eu trabalhei com o grupo, eu trouxe este conceito na forma do trabalho com o *Samurai* e a *Gueixa* descrito previamente no corpo desta dissertação. Trabalhei com estes conceitos no espaço de forma codificada com os atores, e vi uma grande diferença entre a qualidade energética dos dois estados diferentes.

Depois, pedi que os atores trabalhassem em duplas e criassem uma partitura fixa consistindo em quatro “tapas” e quatro “beijos”, que retomava a dicotomia de agressão e carinho presente no trabalho orquestrado previamente por Alencar. Em seguida, pedi que os atores explorassem a qualidade energética presente no trabalho com os movimentos codificados do *Samurai* e da *Gueixa* no contexto desta nova partitura, explorando “tapas” e “beijos” com qualidades de energia diferentes. Depois, os atores fixaram estas qualidades distintas como parte intrínseca da improvisação.

Paramos este trabalho, e voltamos a trabalhar exclusivamente com a voz. Depois de um aquecimento vocal, os atores começaram a explorar mais uma vez os *ingredientes vocais* diferentes, mas agora com o objetivo de descobrir a voz “de cartoon”.

Aos poucos, sugeri que os atores comessem a incorporar a voz destes personagens *cartoonescos* que estavam surgindo, e que exagerassem suas ações, para que a fisicalidade destes personagens ficasse mais evidente. Quando tinham conseguido estabelecer um pouco mais seu novo corpo cênico, deixei que eles reagissem aos outros atores na sala.

Todos estavam muito envolvidos com o exercício, mas do ponto de vista estético, a composição cênica estava muito suja, e todos os atores estavam falando ao mesmo tempo,

sem se preocupar muito em comunicar suas motivações e ações para as pessoas assistindo ao trabalho de fora.

Para remediar esta situação, e enfocar mais o trabalho dos intérpretes num objetivo comum, coloquei os personagens numa série de situações cênicas, incluindo um velório, uma escola, uma lagoa encantada e, finalmente, uma peça infantil.

Ironicamente, o elenco reagiu mais à última sugestão, que é também a mais abertamente metateatral, refletindo a tendência do grupo de trabalhar com pastiche e de satirizar gêneros performáticos. Em seguida, pedi que eles falassem um por um, que deixou o trabalho ainda mais claro, e que achassem um texto (fosse uma frase, fosse uma palavra) para seu personagem.

Depois disso, voltamos às partituras iniciais de brigas e abraços, só que desta vez, os atores refizeram todas as ações como seus novos personagens e junto com seus textos. Assim, o trabalho original foi imbuído com uma nova dimensão *cartoonesca*, que, por sua vez, ajudou a estruturar o trabalho com o personagem, dando um novo ímpeto para o trabalho vocal do ator, que foi redimensionado pelos impulsos físicos das partituras originais.

Numa outra sessão, organizei uma atividade na qual os atores tinham que contar a história do *Lago dos Cisnes* sem palavras, utilizando *blablação*, percussão corporal e efeitos sonoros, para explorar a capacidade expressiva e comunicativa de sons não articulados.

Dividi o elenco em quatro grupos, cada um carregado com o trama de um dos quatro atos do balé. Depois, os atores tiveram que repetir a atividade, mas incorporando estes sons e contando o trama fisicamente e vocalmente. Pedi que eles fixassem estas seqüências córporeo-vocais, e depois exagerassem as ações para que ficassem mais

cartoonescas. Percebi uma diferença marcada na qualidade vocal dos sons emitidos pelos atores quando começaram a trabalhar com o corpo no espaço. Era como se a voz pedisse a interação do corpo inteiro para realizar estes sons exagerados e expressivos.

Depois do trabalho inicial descrito acima, passamos seis semanas sem contato. Durante este período, o grupo continuou experimentando, e desenvolveu um número de textos, baseados em contos distorcidos do trama do *Lago dos Cisnes*, e narrativas relativistas, nas quais os atores mantiveram elementos essenciais da lenda, mas os transpuseram para um outro contexto, para criticar e desconstruir a estória original. Eles também trabalharam com um número de receitas culinárias, como crítica da forma previsível do espetáculo infantil típico.

Ao retomar meu trabalho com o *Dimenti*, Alencar me apresentou um roteiro, dividido em cenas, que eram montagens do trabalho gerado até aquele momento. Do meu trabalho inicial com o grupo, só entraram duas músicas, a melodia principal do tema e a música pop britânica. Algumas das partituras físicas desenvolvidas com os atores entraram também, mas como elementos coreográficos, e não como suporte para o texto.

Para mim, nesta fase, foi muito importante ser fiel às idéias do diretor. Conversamos extensivamente sobre o uso da voz e do texto nas várias cenas. Geralmente, Alencar já tinha uma idéia bastante clara do que ele queria esteticamente da voz do ator em cena. Minha tarefa foi realizar sua visão utilizando os recursos metodológicos à minha disposição.

A primeira cena do espetáculo é uma colagem de várias imagens simultâneas. Tem dois textos principais, falados por P e M, respectivamente. Alencar pediu que a voz de P fosse “texturizada”, e que desenvolvesse uma partitura vocal com M, talvez tirando as palavras do seu texto e trabalhando com sons não articulados ou *gramelot*.

Trabalhei com os dois ao mesmo tempo. Depois de um aquecimento breve, fiz um exercício com eles desenvolvido pelos atores do *Odin*. Utilizando a mão como foco para a ação vocal, P e M tiveram que jogar seu braço e, junto, sua voz para o espaço na sua frente, e depois trazer a mão de volta para o corpo. Tanto mais perto do corpo a mão, tanto mais o volume da voz teve que cair. Chegando na boca, eles tiveram que descer com a mão até a barriga, voltar até a boca, e respirar, subir com ela até o topo da cabeça, descer mais uma vez até a boca, e respirar. Durante a descida da mão, o tom da sua voz também teve que descer, e depois voltar ao tom “normal” na boca. E na subida, o tom da voz teve que subir, e depois na descida até a boca, voltar ao tom habitual.

Este exercício obriga o ator a trabalhar com sua projeção, respiração e extensão vocal de uma forma precisa e exata, codificada pelas ações físicas. Além de trabalhar conceitos como apoio corporal, flexibilidade vocal e concentração, introduziu P e M à idéia da partitura vocal, uma seqüência vocal codificada ligada ao corpo expressivo que pode ser repetida com precisão.

Continuei desenvolvendo este conceito com o próximo exercício. Dei um bastão a P e M e pedi que trabalhassem juntos, desenvolvendo oito ações diferentes e seqüenciais baseadas apenas em empurrar e puxar o bastão em parceria.

Uma vez que eles tiveram memorizado tudo isto, pedi que eles colassem seus textos em cima da partitura física, flutuando o tom de acordo com as subidas e descidas do seu corpo, como no exercício descrito acima. Depois de terem memorizado esta seqüência corpóreo-vocal, tirei o bastão, e eles tinham que repetir as mesmas tensões corporais e recriar o mesmo esforço físico e vocal sem o apoio do bastão.

Com M, esta abordagem deu certo. Talvez por causa de sua experiência em dança, e por ter trabalhado com sua voz tecnicamente na Escola de Teatro e em outros projetos, ele

adaptou-se rapidamente aos exercícios, e conseguiu manter sua partitura, criando uma sequência clara de intenções vocais diferentes.

Depois, tiramos as consoantes da sua fala, mantendo o resto intacto, para experimentar com a idéia dos sons não verbalizados. Em seguida, ele começou a trabalhar a idéia do *gramelot*, improvisando uma fala não-inteligível sobre as inflexões vocais da partitura original. Ele manteve elementos das ações físicas da partitura corpóreo-vocal para se locomover no espaço como seu “personagem”.

Porém, esta abordagem não teve tanto êxito com P. O trabalho com ela foi muito interessante porque realmente comprovou a necessidade de tratar cada ator como um indivíduo e como um caso separado. P achou muito difícil quebrar com a prosódia que ela já tinha internalizado ao decorar seu texto. Ela não conseguiu divorciar sua fala desta musicalidade, e impus estas intenções vocais prévias na partitura física, sem deixar que seu estado corporal influenciasse na produção de sua fala.

Para remediar esta situação, tentei uma outra abordagem, deixando o trabalho altamente físico de lado e trabalhando com imagens. Mas o problema ficou. P achou muito difícil incorporar estas imagens à fala, e seu texto continuou em branco. Tentei trabalhar tecnicamente, pedindo que ela apenas acrescentasse mais ar à sua voz quando falava, mas ela sempre voltava à sua interpretação original.

Conversei com Alencar sobre o problema, e perguntei a ele como ele tinha trabalhado com ela no passado. Falamos de uma personagem que P tinha desenvolvido num outro espetáculo, que eu tinha achado particularmente viva. Alencar explicou que tinham construído a fala da personagem da seguinte forma: cada vírgula no texto, P falava “tipo”, e cada ponto final, ela disse “pó”. Depois acrescentaram um sotaque carioca, e

construíram o corpo a partir de uma lembrança de um antigo professor de educação física, que era aleijado e mancava.

Decidi tentar uma abordagem parecida. Pedi que P falasse o texto apenas se preocupando com uma projeção clara. Depois, a cada sete palavras, ela tinha que suspirar. Ela desenvolveu três suspiros diferentes, que foram dispersos pelo texto aleatoriamente.

Assim, trabalhando com estas regras simples mais precisas, a voz de P começou a tomar mais forma. Embora não fosse a voz texturizada que Alencar tinha pedido no começo, o texto dela ficou mais interessante. Os suspiros pareciam como uma crítica em certos momentos do texto, embora não tivessem nenhum significado semântico intencional. Trabalhando desta forma, o jogo com o texto virou o subtexto para a fala de P, dando uma outra dimensão à cena, e abrindo-a a novas leituras.

A próxima cena que eu trabalhei foi a chamada “cena da mãe”. Neste momento, Alencar quis que uma das atrizes, J, começasse a chorar, e que seu choro virasse quase uma ária operística e exibicionista, entrando no tema do *Lago dos Cisnes*. A imagem atrás desta cena foi que as lágrimas da mãe de Odette, a princesa aprisionada no corpo de um cisne, enchiam o lago onde ela acabava morando.

Para desenvolver esta cena, trabalhei separadamente com J. Para prepara-la para o esforço do choro projetado, comecei nossa sessão com uma série de vibrações labiais e linguais e a sirena de Estill para aquecer a laringe, e exercícios respiratórios para preparar e ativar a musculatura costodiafragmática abdominal para apoiar a voz durante a vocalização.

Esbocei com J sua entrada em cena. Depois, começamos a trabalhar o choro da mãe. Alencar tinha me dado uma lista de frases de deseducação infantil, e sugeri que o choro de J fosse entremeado com estas ameaças paternas. Trabalhei a idéia da criança

chorosa e a mãe irritada com J. Ela chorava como se fosse a filha, e depois quebrava o choro de repente com a intenção e a fala da mãe irada.

O resultado foi altamente cômico e interessante cenicamente. A ativação dos músculos de apóio neste momento foi extremamente importante para proteger a laringe de J, que teve que se esforçar bastante vocalmente para alcançar o efeito desejado.

Emendamos o choro da mãe/criança com o tema do *Lago*, que J cantou/chorou. Depois, entrou a melodia da música pop britânica, *Run Silent*, cantada por L, por cima do tema do Lago, que se desvanecia lentamente. Em seguida, quatro outros atores, M, O, V e P, entraram cantando a harmonia de *Run Silent*, como trilha sonora para a armação de uma piscina de bolas no centro do palco.

Trabalhei em cima desta música com os atores e com Tiago Rocha, o preparador musical do grupo. Tiago modificou meu arranjo original um pouco para que ficasse mais simples, e pôs A para tocar um xilofone, de forma a acompanhar a melodia e ajudar os atores a achar o tom certo.

Trabalhei em cima da qualidade vocal dos atores, pedindo que eles anunciassem claramente todas as palavras da canção, e que acrescentassem mais ar à sua voz, para criar um som mais suave e quase hipnótico. O resultado foi interessante, e incorporado na encenação final.

Em paralelo a esta cena, Alencar quis que D falasse um texto com a qualidade de “curto circuito”, como se fosse um robô desregulado, para criar um distanciamento no público. Para criar este efeito, pedi que D decorasse seu texto e o ajudei a criar uma partitura vocal fixa e precisa baseada numa prosódia exagerada e infantil, com claras decidas e subidas de tom. Depois, pedi que D desenvolvesse três tiques nervosos; uma torcida rápida do pescoço, um salto célere e um movimento *staccato* com os dois braços.

Criamos um jogo: D teve que dizer seu texto, mantendo toda a partitura vocal, mas com o corpo neutro. De repente, ele teve que se surpreender com os tiques, que apareciam inesperadamente, o obrigando a voltar no texto e repetir a fala de novo, como um CD arranhado. A partitura exata decorada ajudava D a repetir exatamente sua fala na hora do surto do tique, assim criando a imagem do curto circuito.

A hora dos tiques se manifestarem não foi fixada, para manter um elemento de surpresa, que deu uma qualidade de urgência à voz de D. Este elemento de jogo manteve sua atenção e a dinâmica do texto. Mas para ter este elemento de improvisação dentro da partitura, foi necessário criar a base sólida da partitura vocal, que colou a cena e agiu como um ponto de referência constante para D.

A próxima cena desenvolvida tratava de uma receita, falada por L, ao redor da piscina. Alencar teve uma idéia muito clara da qualidade e das intenções vocais de L, e trabalhamos com a imagem de uma apresentadora culinária de televisão. O texto foi dividido em três fases: os ingredientes, o modo de preparo e uma dica.

No espetáculo, os atores tentam convencer o público de que são aves variadas. No caso, L é um papagaio. Como *gag*, durante os ingredientes, L falou cada elemento num gravador portátil, como se estivesse gravando sua voz. Depois, ela tocou uma gravação prévia do mesmo texto, falado num tom diferente, como se ela estivesse dizendo cada ingrediente pela segunda vez. Além do efeito cômico da mudança de tom, o uso do gravador serviu para enfatizar o fato de que L foi de fato um papagaio (que repetia tudo que foi falado), numa crítica satírica da tecnologia moderna e de nossas visões estereotípicas do mundo animal.

No “modo de preparo” e na “dica”, ajudei L a achar novas intenções vocais por meio de seu relacionamento com o espaço e com sua ajudante, Creuza, interpretada por O, que também interpreta uma galinha no espetáculo. Mantendo a simpatia forçada da apresentadora, L explorou seu relacionamento com Creuza.

Alencar quis que a cena terminasse com L hipnotizando Creuza/a galinha com um pedaço de giz, num comentário irônico sobre o conteúdo questionável de certos programas populares da televisão brasileira, que mostram este tipo de fenômeno. Brincando com o relacionamento de poder entre a apresentadora e a ajudante/galinha, L achou um lado mais sádico da apresentadora culinária, e entremeou a simpatia exagerada da “personagem” com momentos de hostilidade e agressividade para com a ajudante.

Durante a “dica”, L mudou seu tom de novo. Alencar quis que a dica, que tratava de camarão seco, fosse falado com um peso quase científico, como se fosse realmente de extrema importância. Começando com este tom, L desenvolveu uma qualidade quase melódica para coincidir com o momento em que ela hipnotizava a galinha. Este ambiente foi quebrado no final do texto com as palavras “lojas especializadas em produtos Nordestinos”, faladas num tom popular numa volta à simpatia original da apresentadora.

Ajudei L a desenvolver sua partitura vocal para esta cena trabalhando com suas intenções corpóreo-vocais em relação ao outro personagem em cena e ao público, para criar um subtexto psicofísico que a ajudou a colorir o texto da receita, que tomou outras dimensões no contexto cênico.

Trabalhei de forma parecida com os atores numa outra cena, onde cada ator escolhe uma arquibancada no teatro e conta um dos contos absurdos do Lago dos Cisnes ou uma receita para o público.

Mais uma vez, as direções cênicas de Alencar foram muito precisas; os atores tiveram que falar seus textos, sentados numa cadeira de praia, com uma simpatia exagerada, e reagir fisicamente à imagem de um “friozinho europeu”, tentando se esquentar quase sensualmente com as mãos enquanto falando com os espectadores. No decorrer do texto, os atores tinham que manter estes elementos, e se entortar aos poucos até cair no chão.

Dada a precisão dessas direções, não havia muito espaço para improvisar em cima da idéia original de Alencar. O trabalho girou em torno da necessidade de ajudar os atores a manter sua simpatia vocal excessiva enquanto entortavam o corpo. Enquanto, na cena de L e a receita, suas ações físicas e seu relacionamento com O a tinham ajudado a compor sua partitura vocal, neste caso, a partitura vocal não poderia ser influenciada pelo contorcionismo físico, que tendia a estrangular a voz. Assim, trabalhei com os atores tentando desenvolver partituras físicas e vocais exatas e separadas, que colamos juntas depois, de uma forma precisa e codificada, para tentar manter a qualidade das intenções vocais junto com as exigências físicas da partitura corporal, auxiliando os atores a não ficarem perdidos com o excesso de intenções justapostas.

Paralelo a esta cena, O tinha que passar pelas arquibancadas onde os espectadores estivessem sentados e tentar vender souvenirs do espetáculo enquanto narrava sua versão do *Lago dos Cisnes*. Jorge Alencar queria que O usasse seu texto apenas como um pretexto para vender mais, e para atrair a atenção do público.

Trabalhei com O pedindo que ele desenvolvesse sua fala de vendedor. Inspiramos-nos nos vendedores ambulantes baianos, e nos camelôs. Trabalhando fisicamente, O utilizou sua imaginação para tentar recriar o corpo e a voz de um vendedor popular, e desenvolveu pequenos refrões para vender suas mercadorias. Depois, ele teceu tudo isto com sua fala original, intercalando seu texto com momentos de negócio.

Por meio de um processo corpóreo-imagético, O imbuíu seu texto da prosódia colorida do vendedor ambulante, dando uma qualidade inesperada ao seu texto inicial que coube no contexto cênico.

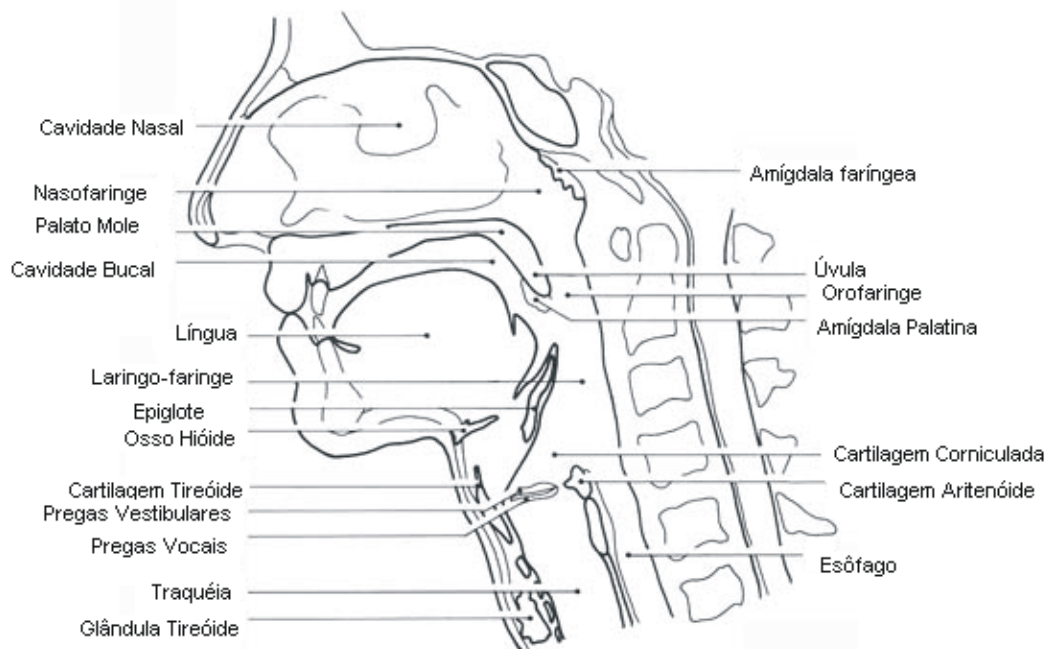
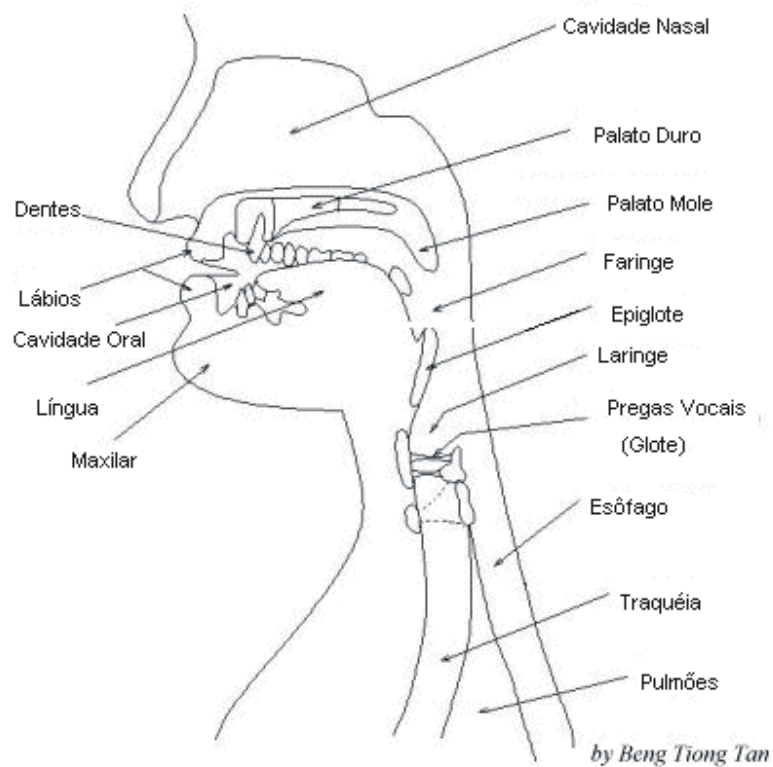
Numa outra cena, A canta um tema original, composto por Tiago Rocha especialmente para o espetáculo, enquanto J, L, P e V acompanham-na, cantando em harmonia e tocando três xilofones e uma sanfona. Rocha trabalhou com as atrizes extensivamente, ensinando as vozes diferentes e ensaiando a parte instrumental, enquanto eu ajudei a desenvolver as qualidades vocais das atrizes.

No caso de A, que canta a parte principal, trabalhei com sua interpretação da música. Ela canta o mesmo verso duas vezes. Sugeri que ela cantasse a primeira vez baixinha e controlada, enquanto, na segunda vez, pedi que ela trabalhasse vocalmente com a idéia do choro, colocando esta intenção na sua interpretação da música.

A idéia do choro deu ao canto um tom de lamento, que coube no contexto cênico, onde A interpreta a princesa presa no corpo de um cisne. Trabalhando com esta qualidade, ela variou sua interpretação da canção, mudando a ressonância da sua voz por meio de um impulso psicofísico preciso e simples.

Com as outras atrizes, trabalhei com os ingredientes vocais de Newham. Aplicando mais nasalidade às suas vozes enquanto entoavam, as quatro atrizes criaram um tom vocal que lembrava um pato. Pedi que elas mantivessem esta qualidade vocal, mas que acrescentassem mais ar, para deixar o som mais suave. Assim, criamos um efeito vocal quase *cartoonesco*, baseado nas imagens-chaves da ave e do desenho animado, que não deixava de complementar a voz principal de A.

ANEXO A – O Aparelho fonador



ANEXO B - Breve Currículo do Autor

Patrick George Warburton Campbell começou sua carreira artística estudando teatro físico com a diretora, atriz e pedagoga inglesa Carran Waterfield. Teve seu primeiro contato com o *Odin Teatret* em 1994 na Inglaterra, quando participou de uma série de oficinas realizadas pela companhia na cidade de Coventry. Durante os quatro anos seguintes, trabalhou com vários atores do *Odin* na Grã-Bretanha e na Dinamarca, e começou a se interessar pelas pesquisas de Barba, Grotowski e Staniewski. Em 1997, mudou-se para Londres onde ele especializou-se em voz, estudando com Venice Manley e Jacek Scarso. Em 2001, formou-se em Estudos Regionais Ibéricos e Latino-Americanos na Universidade de Londres, e mudou-se para o Brasil em 2002, onde ele ingressou no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA. Hoje, ele continua pesquisando e atuando nos campos do Teatro Físico e dos Estudos Vocais.