

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

LETICIA CARVALHO GASPAR DE MOURA

UM CANTO QUE É ESCUTA:
UMA INVESTIGAÇÃO DA UNIDADE CORPO/VOZ NO
ATOR QUE CANTA

Rio de Janeiro
2014

LETICIA CARVALHO GASPAR DE MOURA

**UM CANTO QUE É ESCUTA:
UMA INVESTIGAÇÃO DA UNIDADE CORPO/VOZ NO
ATOR QUE CANTA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Tatiana Motta Lima

Rio de Janeiro
2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“UM CANTO QUE É ESCUTA: UMA INVESTIGAÇÃO DA UNIDADE
CORPO/VOZ DO ATOR QUE CANTA”**

por

LETICIA CARVALHO GASPAR DE MOURA

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Tatiana da Motta Lima - Orientadora

Prof. Dr. Isaac Garson Bernat (CAL)

Prof. Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento (UNIRIO)

Prof. Dra. Jane Celeste Guberfain (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: APROVADA

Rio de Janeiro, RJ, em 15 de agosto de 2014

*Para Isabel e Pedro,
pela luz que são na minha vida.
Pelo amor que move.*

*Para o João,
que topou comigo a aventura desta pesquisa,
com as dores e as delícias.*

*E para Angela Herz.
Porque esta pesquisa é a partir dela,
e para ela.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Tatiana Motta Lima, por ter aceito, entendido e “traduzido” minhas questões e ter topado entrar nesta caminhada comigo. Agradeço por cada conversa inspiradora, pelo carinho e por ter estado junto o tempo todo.

Agradeço à CAPES, pela bolsa de estudos que viabilizou a realização desta pesquisa.

Aos atores que embarcaram comigo na investigação em sala de aula, me confiando suas vozes, seus corpos, seus suores, seus sorrisos e suas lágrimas: Ana Vanessa, Bruno de Sousa, Daniel Passi, Elmir Mateus, Fabiana Rocha, Filipe Felix, Gabriel Dias, Julia Duarte, Julia Fernandes, Lienne Aragão, Lucas Lacerda, Maíra Kestemberg, Marina Nagib, Nadia Miguel, Priscila Mayer, Raphael Schroder, Rebeca Queiroz, Roberta Bahia, Ulli Castro, Vanessa Meyer. E também Jussara Mathias, Mara Soto e Regina Oliveira que, por razões diversas, não puderam ficar até o fim.

Agradeço aos professores da UNIRIO que me incentivaram e me apresentaram autores, ideias e percursos que se mostraram essenciais. Em especial à Jane Celeste Guberfain, Maria Enamar Ramos, José Da Costa e Nara Keiserman. E também ao professor da UFMG Ernani Maletta, por toda a colaboração, troca de experiências e envio de textos.

Ao Isaac Bernat, presente em toda a trajetória.

Ao Domingos Oliveira por ter me feito amar o teatro e a vida, mais ainda.

Agradeço ao Felipe Rocha, que me abriu as portas para o trabalho com os atores e ao Pedro Brício por ter confiado desde o início. Aos demais diretores que me ofereceram parcerias: Isabel Cavalcanti, Enrique Diaz, Esther Weitzman, Flavio Souza, Alexandre Boccanera, Malu Galli, Bel Garcia, Bruce Gomlevsky. E a todos os atores que, sem que nem eu soubesse, fizeram parte desde sempre do que hoje está aqui impresso.

Agradeço especialmente à querida amiga Isabel Cavalcanti, leitora assídua e opinadora consistente, desde o pré-projeto.

À Anna Wiltgen e à Mirella Migliari, que me ajudaram compartilhando suas histórias.

Um agradecimento também a todos os meus alunos particulares – atores, cantores, amantes da arte em geral – que participaram direta ou indiretamente da pesquisa, com interesse e paciência.

Ao meu pai, artista que me inspirou, e à minha mãe, pelo aplauso incondicional. À Esther, por todo apoio, sempre.

Aos meus avós, Édla e Olavo, que sempre me proporcionaram estudar o que eu quisesse, nas minhas idas e vindas. E que ficariam orgulhosos se ainda estivessem por aqui.

*“O compositor me disse que eu cantasse
distraidamente essa canção
Que eu cantasse como se o vento soprasse pela boca
vindo do pulmão
E que eu ficasse ao lado pra escutar o vento jogando
as palavras pelo ar
O compositor me disse que eu cantasse ligado no vento
Sem ligar pras coisas que ele quis dizer
Que eu não pensasse em mim nem em você
Que eu cantasse distraidamente como bate o coração
E que eu parasse aqui
Assim”*

(Gilberto Gil)

RESUMO

Esta é uma dissertação sobre a relação dos atores com o ato de cantar. A pesquisa se propõe a investigar de que forma esses artistas podem criar uma aproximação com a música e o canto a partir do alargamento do sentido da escuta. O estudo parte de uma investigação teórica sobre o conceito de escuta e sua ligação com a percepção da voz no corpo e no espaço, considerando também as relações (com colegas de trabalho e também do ator com ele mesmo) que cercam esta produção corporal/vocal, a partir de quatro autores: Jerzy Grotowski, Glorinha Beutenmüller, Francesca Della Monica e Meran Vargens. Esta pesquisa tem um caráter teórico-prático e foi realizado, como parte do processo, um laboratório experimental que teve como objetivo investigar, em um grupo de atores, de que forma a escuta pode ser sensibilizada e ampliada para servir ao canto e também a partir dele. Procurou-se também observar como isso se reflete no ato de cantar pelo atuante.

Palavras-chave: atores, voz, canto, escuta, contato.

ABSTRACT

This Master's dissertation is about the relationship of actors with the act of singing. The research is an investigation into how these artists can become more intimate with music and singing through broadening their sense of hearing. The research begins with a theoretical investigation of the concept of hearing and its connection with the perception of the voice in the body and in space, while also taking into consideration the relationships (with work colleagues and the actor with himself) that are part of this vocal and corporal production, taken from the work of the following authors: Jerzy Grotowski, Glorinha Beutenmüller, Francesca Della Monica e Meran Vargens. This research is of a theoretical and practical nature and, as part of the process, an experimental lab was realized with the objective of investigating, in a group of actors, in what way the sense of hearing can be intensified and broadened to support singing and also from within it. Also observed was how this is reflected in the act of singing by the actor.

Key words: actors, voice, singing, hearing, contact.

SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO _____	11
1.1 – Começar de novo <i>ou</i> Ser estrangeiro é um lugar _____	11
1.2 – Subindo de vez em cima do muro: entre o teatro e a música _____	18
2- ESCUTA / CANTO <i>ou</i> ESCUTA O CANTO <i>ou</i> O CANTO ESCUTA <i>ou</i> O CANTO ESCUTA O CANTO _____	27
2.1 – Jerzy Grotowski: contato _____	31
2.2 – Glorinha Beutenmüller: os sentidos e o abraço _____	42
2.3 – Francesca Della Monica: os espaços _____	47
2.4 – Meran Vargens: princípios _____	52
3- ESCUTANDO AS PESSOAS <i>ou</i> AS PESSOAS ESCUTANDO <i>ou</i> ESCUTANDO AS PESSOAS ESCUTANDO <i>ou</i> AS PESSOAS ESCUTANDO AS PESSOAS _____	63
3.1 – as intenções, as armadilhas, as suposições _____	63
3.2 – os encontros e as vivências _____	67
4- CONCLUSÕES OU INCONCLUSÕES: O TRABALHO DEVE CONTINUAR _____	108
BIBLIOGRAFIA _____	116
APÊNDICE A – ENTREVISTA ANGELA HERZ _____	120
APÊNDICE B – ENTREVISTA SUÉLLEN SERAT _____	135
APÊNDICE C – RELATÓRIOS FINAIS DOS ALUNOS DO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL _____	148

1 – INTRODUÇÃO

Esta é uma pesquisa sobre o cantar. Feita com atores e para atores. É uma pesquisa que surgiu da minha inquietação como professora de canto, que queria ajudar seus alunos atores a usar as ferramentas que eles já têm (ou deveriam ter) para a cena, também para cantar.

Trata-se de uma pesquisa sobre atores que cantam. E é para eles. E para os atores que desejam cantar. É também para os cantores que, pelo exercício de cantar, atuam. E ainda para todos aqueles que admitem que o canto pode trazer em si algo de especial, misterioso talvez, que está além das regras musicais e das técnicas vocais que estudamos e ensinamos.

Todas as etapas desta investigação estão relacionadas a uma trajetória de vida, de trabalho, de pesquisa. Faz-se necessário, então, dividir com o leitor essa trajetória para, principalmente, apontar em que contexto foram surgindo as questões que guiaram essa dissertação e são aqui desenvolvidas.

A presente pesquisa é uma investigação sobre o que é o cantar para além da voz que aprendeu ou não a cantar, sobre o que uma voz que canta pode vir a ser. E esse “vir a ser”, nessa investigação, está relacionado com a questão da escuta. Da escuta do professor (ou mesmo do espectador), da escuta do cantante que se abre para escutar as demandas – ou chamados – do canto e para escutar a si mesmo. Escutar a si mesmo significa, por exemplo, como veremos através dos autores com os quais escolhemos dialogar, estar “em contato” com o canto, com o espaço, com o Outro (seja esse o companheiro de cena ou ‘outros’ de si mesmo).

1.1 – COMEÇAR DE NOVO *ou* SER ESTRANGEIRO É UM LUGAR

Minha trajetória profissional começou na música, desde muito cedo. Meu pai é músico, violonista, e sempre frequentei estúdios de gravação, cantando em coros de discos e *jingles* de comerciais. Viajei bastante pelo Brasil e para o exterior como vocalista de cantoras de sucesso e também como cantora solo.

Entrei para o curso de Licenciatura em Música da UNIRIO em 1996, mas não consegui terminá-lo, tanto por causa dos compromissos profissionais que não me permitiam uma frequência condizente, como também por perceber que o curso não respondia minhas principais inquietações. Como cantora popular, eu me sentia frequentemente apenas tangenciando as disciplinas oferecidas, quase nunca vinculada e/ou estimulada por seus conteúdos. Meu interesse estava além da “parte musical da música”, que era, a meu ver, o que o curso oferecia. Eu tinha interesse na reverberação da música pelo corpo do artista, da música na sua relação com a cena, com a escolha do repertório, e com o roteiro das apresentações. Tudo isso me parecia fundamental, pois a percepção – e não o julgamento – do corpo enquanto se canta, a escolha do que cantar e o modo de fazer as ligações entre as canções são partes integrantes de um cantar que, necessitando de técnica, a ultrapassa ou a encara de outra maneira. Não encontrava essas preocupações nem esses conteúdos nas disciplinas que estava realizando.

Além disso, como cantora, eu sentia necessidade de me reconhecer no palco não só como musicista, mas também como alguém que está numa relação com a plateia. Mesmo em se tratando de um curso de Licenciatura, eu acreditava (e ainda acredito) que professores de música devem procurar formar artistas – entendendo este termo como algo mais abrangente do que músicos – que sejam capazes de se relacionar com o público e também com os outros músicos/artistas com quem dividem o palco. A ideia é que a música esteja em comunhão com a cena, com a performance.

Assim, embora trabalhasse constantemente como cantora, acabei cursando a graduação em Comunicação Social. Continuei, entretanto, uma pesquisa pessoal e profissional como atuante na música e comecei a dar aulas de canto para algumas amigas. Logo em seguida, fui chamada para dar aulas em um curso de música particular e me assumi professora de canto. Nesse momento, começou verdadeiramente a pesquisa. Eu estava insatisfeita com meu curso de Licenciatura e também com as aulas de canto que fazia e, então, era a minha vez de dar aulas. Eu percebia que algo não funcionava na técnica para o canto como eu a estava aprendendo, e dar aulas era uma boa maneira de investigar, junto com outras pessoas, determinadas possibilidades.

Devo dizer que, mesmo tendo escolhido cantar desde muito cedo, eu não tinha uma relação muito boa com as aulas de canto. Experimentei alguns professores diferentes, mas não conseguia seguir todas as indicações dadas: manter as costelas abertas, observar o palato, não tensionar a laringe, manter os pés apoiados no chão na largura dos quadris, inclinar o queixo

um pouco para baixo, manter a direção do olhar na altura dos meus olhos. As indicações, todas ao mesmo tempo, dadas antes mesmo de eu começar a cantar, acabavam por criar travas, bloqueios para o canto. Depois de alguns anos, percebi que tinha dor de cabeça – pelo acúmulo de tensão – sempre que cantava, e decidi parar de fazer aulas de canto. A ênfase estava no controle, na predominância do pensamento sobre a ação de cantar. E mesmo, eu não era capaz de acreditar que, se eu fosse capaz de controlar tudo o que era requerido, se eu fizesse meu corpo obedecer a todos os comandos, eu cantaria melhor. Surgiram então questões que apontavam um caminho de investigação: o que seria, então, cantar bem, cantar melhor? O que devemos aprender/ensinar para cantarmos bem? Se não eram aquelas, quais seriam as regras – ou as maneiras, as abordagens – que fariam um cantor/intérprete aprimorar sua performance?

Havia uma grande lacuna – e um grande interesse – e eu necessitava de um espaço de pesquisa e de diálogo com pesquisadores. O estudo da teoria, da percepção musical e da técnica vocal não eram o bastante. Faltava algo. Faltava a relação, faltava o para quem e o porquê eu cantava, faltava o outro, faltava a cena. Busquei, então, cursos de teatro, acreditando que ali poderia estar a “ponte” que eu procurava.

Ao contrário da música, o ambiente das aulas de teatro era libertador. Havia experimentação, prazer, brincadeira, ludicidade. Não havia cobranças e experimentei uma liberdade que não conhecia na música. Embora eu precisasse dessa liberdade, eu não conseguia saber se aquela experiência me ajudaria na hora de cantar.

Foi então que meu professor de teatro na época, o ator e diretor Isaac Bernat, me indicou para trabalhar com Domingos Oliveira num de seus *Cabarés Filosóficos*¹, onde eram reunidas pessoas de diferentes áreas artísticas. Eu fora convidada por ser cantora, e as duas mulheres que também estariam em cena, e com as quais eu cantaria, eram atrizes experientes². Uma de minhas funções era, portanto, dar a elas um suporte nos momentos cantados. Era uma ótima chance para aproximar o que eu vinha experimentando nas aulas de teatro e a minha experiência na música e no canto.

Logo nos primeiros ensaios, houve uma tensão, dentro de mim, entre a música e o teatro: nos ensaios das canções, as atrizes pareciam seguras em cena, decoravam facilmente as

¹ Os *Cabarés Filosóficos* foram uma série de espetáculos concebidos e dirigidos por Domingos Oliveira, encenados entre os anos de 1996 e 2002, em diversos teatros do Rio de Janeiro e em outras cidades do Brasil.

² Este processo de montagem foi o do *Cabaré Filosófico 3: Pra quem gosta de mim*, no ano de 1998, no Teatro do Planetário, no Rio de Janeiro.

letras, embora, por vezes, abdicassem da precisão musical. Essa imprecisão me parecia, inicialmente, um problema. Mas, pelo contrário. Percebia que era pertinente para os atores que o investimento na cena viesse antes da execução precisa dos aspectos musicais e mesmo das técnicas vocais. Naquele momento, isto parecia uma grande libertação: seria possível que aquela liberdade que eu tivera nas aulas de teatro pudesse se somar ao meu canto na hora da cena? Será que, além da técnica que eu possuía, conseguiria também alcançar aquela espontaneidade? Será que eu conseguiria me livrar da dor de cabeça que sempre me acompanhava ao cantar?

Infelizmente, pela minha formação, eu não conseguia usufruir daquela liberdade. Ficava ao lado do piano, tentando entender com clareza a melodia, o ritmo e a formatação das canções. Ainda era impossível deixar meu corpo perceber qualquer fluxo³ de sensações ou movimentos enquanto eu não tivesse a segurança de que estava cantando corretamente. Percebi que eu estava completamente bloqueada em ir para a cena antes de aprender as músicas com um rigor que considerasse suficiente. Eu me sentia novamente travada e não conseguia usufruir de uma situação que parecia tão prazerosa e receptiva: tinha medo de errar. Há, efetivamente, inúmeras coisas para se acertar ou errar em música: o tom, a melodia, o ritmo, a letra, articulação, dinâmica, fôlego, convenções...

Durante os meses de ensaio, ao me acostumar com a situação, e ao conhecer melhor as canções, eu não tinha mais tanto medo do erro; conseguia ir para a cena e improvisar situações. A temporada foi, enfim, muito prazerosa, pois percebi que éramos envolvidos pelo roteiro, pelas cenas, pela atmosfera do espetáculo e as canções eram parte disso. Até então, eu estava acostumada a cantar em shows, de frente para o público e acompanhada pelos músicos que olhavam, a maior parte do tempo, para as pautas e para os próprios instrumentos. Na cena, muitas vezes, não havia para quem olhar, com quem compartilhar o canto do lado de cá do palco. O que o teatro me ensinou foi uma nova forma de pensar/vivenciar o cantar: mais

³ Fluxo é um termo que será bastante usado no texto desta dissertação. Cabe aqui, uma tentativa de definição. Segundo o dicionário Michaelis, uma das definições possíveis e que melhor se aplicaria aqui é: “Curso, corrente; vazão, descarga”. Segundo o dicionário Aurélio, destacaríamos a definição: “Abundância, grande quantidade de qualquer coisa em movimento contínuo”. Para o entendimento do termo no presente trabalho, poderíamos combinar a seguinte definição: Fluxo é a vazão de energias do corpo, provocadas por um impulso e resultando em uma ou muitas manifestações – gestos, vozes, sons – ao mesmo tempo, em movimento contínuo. Complementando com a definição da professora Angela Herz (em entrevista que consta como apêndice desta pesquisa): “eu traduzo *fluxo* como um movimento contínuo, livre e desimpedido, mas sempre percebido através de alguma forma. Essa continuidade não tem medida: ela existe ou não existe. Sobre ela podemos veicular qualquer coisa e o fluxo será o mesmo, tanto para um pianíssimo ou para um fortíssimo, para um grito de pavor ou para uma gargalhada, para um olhar ou para um salto. A quantidade de energia que o fluxo deverá receber para uma determinada função é que varia. Não devemos confundir o fluxo com o que ele manifesta.”(entrevista concedida a Leticia Carvalho em junho de 2014).

livre, mais entregue a uma situação, a relações (inclusive comigo mesma) e não apenas às demandas ditas musicais, da música.

Trabalhei com o Domingos Oliveira em outros espetáculos⁴ que tinham a mesma característica de misturar cenas e músicas. Mas, para mim, era sempre um caminho que passava pelo aprendizado das canções antes que meu corpo conseguisse escutar as sensações que aquela canção provocava. Era assim que eu sabia fazer. Mas, sentia que algo estava bloqueado, que as sensações ficavam “esperando uma autorização” do pensamento racional. Uma separação e uma hierarquia que, de alguma forma, se mantinha até o final, em todas as apresentações: primeiro o aprendizado racional, e depois o fruir artístico, sensível, intuitivo. Um pensamento que ‘marionetava’ corpo e voz. Uma manifestação de controle que, por si só, sugere perda de fluxo. Essa hierarquia era uma desarmonia, um desequilíbrio.

Na mesma época, um outro recomeço. Agora, a partir das aulas de canto de Angela Herz, que me apresentava uma maneira de pensar e trabalhar sobre a voz e o canto diferente de tudo o que eu havia aprendido e experimentado até então. Além de muitas outras peculiaridades⁵, seu método aponta como prioritária a mobilização de energias para produzir o som vocal como queremos. Entre muitas orientações que tratam da voz (tanto na fala quanto no canto) neste aspecto mais sutil, Herz nos mostra que a voz não deve estar retida dentro da boca ou da garganta, e sim, num plano (frontal), fora do corpo. Nas aulas com a Angela Herz, através de uma metodologia que apresenta destacadamente diferentes ressonâncias da voz, eu experimentava aspectos desconhecidos da minha voz. Ela falava de mobilização de energia, de planos através dos quais identificávamos as ressonâncias. Falava também de espaços fora do corpo, como este plano frontal, que o som vocal deveria ocupar. Eram orientações que se transformavam em imagens quase concretas, como se eu “enxergasse” o fluxo de ar/energia que se transformava em energia sonora/identidade vocal, através do meu corpo. Estava aí uma indicação clara para trazer enfim o corpo e suas sensações para junto do pensamento.

Mas a novidade foi perceber que o som que saía do meu corpo, pela minha boca, e ocupava este “fora”, voltava como reverberação em mim, trazendo-me novas sensações, ainda mais concretas que, logo em seguida, reverberavam também nas próximas notas que

⁴ Fiz parte do elenco da montagem do *Cabaré Filosófico 4 – A festa*, encenado em 2002 no Teatro Laura Alvim, no Rio de Janeiro e em abril do mesmo ano no Teatro da Caixa Cultural, em Brasília. Trabalhei como atriz/cantora também na Trilogia *Sentimento do Mundo* encenada em 2011, no Teatro Oi Futuro e no Teatro dos Quatro, ambos no Rio de Janeiro.

⁵ Ver apêndice A, onde consta entrevista, na íntegra, em que Angela Herz explica mais a fundo seu método que, aqui, aparece apenas apresentado em alguns de seus principais aspectos.

ocupavam o “fora”. A escuta desta reverberação era possível por que eu estava em um estado mais intuitivo, mais receptivo. Eu não controlava mais o meu corpo para produzir tal ou qual som, eu “dialogava” com a canção. Eu escutava (escuta que era reverberação) a minha voz e o meu corpo.

Trabalhávamos com sonoridades estranhas, diferentes dos sons “bonitos” geralmente buscados nas aulas de canto. Como o trabalho é feito, em grande parte, com as ressonâncias isoladas, em um momento ouvimos apenas o que é um som nasal. Em outro, apenas o que é um som metálico. E assim por diante, seguindo a esquematização e a nomenclatura dadas pela professora. Ela não me fornecia imagens para relacionar com esses sons, mas eles reverberavam com as associações (voltarei a este termo) que apareciam através deles. A frequência metálica, por exemplo, me trouxe a sensação de falar/cantar como uma criança e o corpo todo parecia se conformar, se adequar ao de uma criança (ou a mim quando criança). Havia a potência de uma voz infantil, que eu não sabia existir mais em mim.

Eu já tinha ouvido de outros professores que a minha voz era um pouco anasalada ao cantar. Angela Herz me disse a mesma coisa, mas ela me fez sentir, pela primeira vez, o que significava este anasalado: no meu corpo, ao vocalizar, percebi que havia como que uma fuga de energia, um “roubo” de fluxo vocal; eu evitava me entregar, me revelar, me desvelar completamente.

Eu era então apresentada a uma abordagem que deixava de ser *o que eu devo conseguir/saber fazer* para cantar bem e passava a ser *o que eu desejo/preciso fazer para reencontrar certas experiências de abertura e associação através do canto*, que eu havia tocado nas experimentações em aula. Eu voltava a ser a dona da minha voz, ao invés de ela ser um algo a me exigir posturas e pensamentos. Reconciliei-me, enfim, com o canto.

Comecei, logo em seguida, a trabalhar como preparadora vocal de algumas produções de teatro. Depois da experiência com os espetáculos do Domingos Oliveira, eu estava certa de que, para os atores, era muito mais fácil cantar em um espetáculo do que para um cantor ou cantora. Eu acreditava que a solução era caminhar na direção daquilo que as atrizes que contracenaram comigo nos espetáculos de Domingos Oliveira já tinham. Alguma coisa como espontaneidade, expressividade.

Mas, percebi que aquelas atrizes, já experientes, não refletiam o todo: uma grande parte dos atores tinha medo de cantar! Eu me perguntava o porquê desse medo, já que me parecia que sabiam estar em cena com espontaneidade, e esta era, naquele momento, o que eu

considerava mais importante. Era preciso apenas deixar o canto vir naquele mesmo fluxo. Claro que poderia haver inseguranças normais com a melodia, o ritmo, mas isto era o mais fácil de resolver porque seria a parte racional, a parte mais “ensinável”. Eu estava enganada. Muitos atores que, em cena, lidavam com corpo e voz falada com aparente desenvoltura, “travavam” completamente ao ter que cantar, pois também, ainda que por outros caminhos (o do medo), tentavam controlar racionalmente o que estavam fazendo. Como não tinham o domínio do cantar, passavam todo o tempo “checando” internamente se estavam certos, julgando-se ou esperando a minha opinião. Mesmo que aprendessem a cantar o que precisavam – a parte exata e racional da música – a insegurança fazia o pensamento se sobrepor, controlar e impedir aquele fluxo que eu julgava harmônico. Tratavam o canto, mesmo em cena, como um saber em separado da atuação. Acreditavam ter que acessar uma técnica diferente da própria fala em cena – que também é produto do uso da voz. Essa atitude era mais do que uma cautela diante do desconhecido. Era um bloqueio que eu não conseguia trabalhar tão facilmente. Eu ajudava cada ator a partir dos conceitos musicais, mas, geralmente, me confrontava com algo maior, mais profundo.

Assim, havia aí um “meio do caminho”, que se traduzia numa zona de insegurança e aflição tanto para cantores quanto para atores que necessitavam cantar. Havia os que, como eu, vindos da música, do saber organizado e racional, em direção à cena, não conseguiam abdicar do controle racional, não conseguiam se entregar ao fluxo da vida no corpo e integrar o canto a esse fluxo. E havia os que, vindos do teatro e acostumados, de certa forma, ao fluxo da cena, bloqueavam esse fluxo na hora de cantar. Eram duas formas distintas pelas quais a hierarquia racional/corporal (energético) se apresentava. E enquanto há hierarquia, há separação, há desequilíbrio e desarmonia.

O fato de trabalhar com atores me fez formular uma questão: seria possível pensar o canto também como um saber teatral? Um saber afeito ao campo de conhecimento das Artes Cênicas, já que cantar também é uma arte da cena? E seria possível ainda que este saber teatral pudesse ser somado ao saber fisiológico dos médicos e fonoaudiólogos e às técnicas de canto ensinadas pela maioria dos professores de canto, ao saber das escolas de canto? Esses campos poderiam dialogar sem prévias hierarquias?

E ainda: como ajudar os atores a manter, no canto, o fluxo das relações estabelecidas na cena? Como abrir a percepção, a escuta do corpo para que este canto possa, também, estar em fluxo?

A importância e premência dessa questão fez com que eu necessitasse me aproximar da investigação acadêmica nas Artes Cênicas. O que já havia sido pensado/trabalhado no domínio do canto no teatro? Eu precisava ler/encontrar/dialogar com pesquisadores e precisava, ainda, realizar um laboratório experimental para estar com atores e estudantes de teatro dispostos a cantar.

Ser estrangeiro era, afinal, um lugar. Eu precisava refinar as questões, reorganizar os saberes que tinha – às vezes extremamente empíricos. Precisava, enfim, estudar muito, experimentar, fazer e refazer. Havia começado e recomeçado, inúmeras vezes, em diferentes campos e, agora, era necessário fazê-lo mais uma vez.

1.2 – SUBINDO DE VEZ EM CIMA DO MURO: ENTRE O TEATRO E A MÚSICA

Foi através da professora Dra. Jane Celeste Guberfain, da UNIRIO, que comecei a ter contato com o que, atualmente, estava sendo pesquisado sobre a voz no teatro, aqui no Brasil. A partir de sua dissertação de mestrado, intitulada *A expressão vocal na paixão da dor em Medéia de Eurípedes*, passei a entender as etapas de uma pesquisa de pós-graduação e redigi, então, meu pré-projeto para ingressar no PPGAC.

Assim que ingressei no mestrado, fui apresentada ao texto *A Voz*⁶, do diretor/pesquisador polonês Jerzy Grotowski. Neste texto estavam presentes muitas das questões com as quais eu me identificava e tinha desejo de investigar. O texto apresenta o conceito de organicidade da voz, ao mesmo tempo que faz reflexões sobre as técnicas corporais acumuladas com a intenção de alcançar esta organicidade ao cantar em ação. Grotowski fala em não trabalhar a voz através de exercícios vocais: [os atores] “devem usar a voz em exercícios que envolvam todo o nosso ser e nos quais a voz irá se liberar sozinha”⁷. E mais: ele aponta que o trabalho vocal deve sempre ser feito em relação a algo ou alguém, que deve haver um sentido, um por que ou para quem se fala/canta. Este *estar em relação*, que ele

⁶ Texto obtido através de transcrição de uma Conferência para os estagiários estrangeiros do Teatro Laboratório, em 1969. Publicado em FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*, São Paulo, 2007, p.137-162.

⁷ idem acima, p. 158.

chamou (em outros textos) de *contato*⁸, foi o que me incentivou a buscar, no panorama acadêmico brasileiro atual, os autores que tratavam desta qualidade de relação que, com o som, abarca o conceito de escuta.

Foi muito importante a publicação *Voz em Cena, vol II*⁹, organizada também por Guberfain, com artigos de professores e pesquisadores de voz, que me apresentaram uma diversidade de aspectos nas pesquisas recentes e também os nomes daqueles que se interessam pelo tema.

Pude perceber que, no campo das artes cênicas muito já se falava da expressividade da voz, enquanto, na música, para a pessoa que canta, não se considera esta abordagem. Passei a ler o material direcionado para a voz falada dos atores fazendo, certas vezes, e não sem cuidado, uma transposição para o canto e o cantar. Minha leitura se dava “em cima do muro”, numa zona fronteira, e também através de experiências vividas e possibilidades de investigação.

A fonoaudióloga Glorinha Beuttenmüller foi uma das precursoras de um modo de pensar que retirou o estudo e o ensino da voz de um viés unicamente fisiológico. Ela criou o Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller (M.E.D.B.) que foi revolucionário na época, entre as décadas de 60 e 70, por mudar o paradigma de que os atores deveriam falar alto em uma só direção: para a última fila do teatro. Ela criou o conceito de que a impostação da voz deveria ser como um “abraço sonoro” na plateia, como se as pessoas fossem tocadas pela voz. Graças à professora Dra. Jane Celeste Guberfain, temos uma obra dedicada a este método, que hoje é aplicado na grande maioria das aulas de voz para atores. Guberfain lançou seu livro *A voz e a poesia no espaço cênico: uma leitura do método espaço-direcional Beuttenmüller*¹⁰, a partir de sua tese de doutorado.

O M.E.D.B. trazia, então, conceitos que

refletem um desejo pela mudança de postura do ator, que reflete uma concepção e um olhar para o mundo sob uma nova perspectiva, uma perspectiva mais humana da realidade e não mais apenas pela ótica da técnica propriamente dita. Nesse caso, o ator deve aliar a natureza e a singularidade dessa técnica com a sensibilidade e a afetividade. (GUBERFAIN, 2012, p.75)

⁸ Este conceito será abordado e desenvolvido no capítulo 2, no trecho dedicado à teoria de Jerzy Grotowski.

⁹ Rio de Janeiro, Revinter, 2005.

¹⁰ Rio de Janeiro, Synergia, FAPERJ, 2012.

O método de Glorinha Beuttenmüller aparece também ligado a uma nova maneira de atuar: o ator começa a ser valorizado como indivíduo singular, e é, portanto, importante o seu envolvimento com o que diz em cena. Antes disso, eram usados os manuais de dicção para aprimorar a técnica vocal, como o livro da professora Lilia Nunes, que Guberfain usa como referência em sua obra. Nos manuais, há uma abordagem de composição externa, de acordo com um gênero específico, o que reforçava o ator-tipo. Essa abordagem também era condizente com a forma de pensar atuar nas décadas de 1960 e 1970.

A grande inovação do M.E.D.B. em relação aos manuais usados até então, é o fato deste se apresentar como método flexível, apesar de estruturado. O método provoca o ator para que repense sua construção corporal e vocal, sem que seja uma “receita de bolo”, como disse a própria Beuttenmüller. Busca, também, ampliar a percepção de todos os sentidos: trazendo o corpo como um todo à cena daquele que fala, dando um “abraço sonoro” naquele que ouve. Beuttenmüller aplicou seus estudos em deficientes visuais e percebeu que havia uma dificuldade de emissão vocal, uma impossibilidade de projetar a voz no espaço, por medo deste espaço que não podiam ver. Foi então que ela percebeu que necessário estimular os demais sentidos, pois “a palavra tem cor, tem forma, é uma escultura sonora que acontece no espaço” (GUBERFAIN, 2012, p.75). Beuttenmüller se preocupou também em desenvolver o trabalho vocal do ator em vinculação com a proposta conceitual do espetáculo. O M.E.D.B. será investigado de forma mais detalhada, principalmente no que diz respeito a seu investimento na ampliação da percepção dos sentidos, no capítulo seguinte.

Durante o meu percurso no mestrado, tive a oportunidade de participar do II e III Seminário A Voz e a Cena, em novembro de 2012 e 2013, respectivamente em Florianópolis (UDESC/UFSC) e em Brasília (UnB). Assisti a todas as palestras, mesas e oficinas e pude conhecer de perto a maioria dos pesquisadores da voz do teatro brasileiro atual.

Um dos articuladores desses encontros e importante pesquisador da voz no teatro é o professor Dr. Fernando Aleixo, da UFU, que entende que o domínio técnico da voz já está no nosso corpo. Desta forma, trabalhar a voz do ator é desenvolver este saber concreto “detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível” (ALEIXO, 2007, p.37). O professor afirma que há um saber corporal/fisiológico já existente e julga necessário que o ator em formação apoie-se neste saber e, com esse apoio, vá além dele, em direção ao que não é tão evidente, como os bloqueios individuais, de diversas naturezas, por exemplo, e que precisa ser aprendido: um acesso à dimensão sensível, como ele chama.

A elaboração de um processo de desenvolvimento da voz que atenda às necessidades presentes no trabalho do ator deverá ser realizada em perspectiva, respeitando o indivíduo e suas características determinantes, e buscando a integração das esferas afetivas, sociais, psíquicas, históricas etc. Ou seja, considerar a condição sensível e trabalhar a voz incorporada à vida de cada indivíduo, com vistas ao seu redimensionamento expressivo. (idem, p. 37)

Aleixo nos ajuda a entender que quando nos debruçamos sobre a voz, estamos nos debruçando sobre um grande e complexo conjunto. O professor identifica três dimensões fundamentais na manifestação da voz no terreno da vocalidade poética: a dimensão sensível, a dinâmica e a poética.

A dimensão sensível “é a essência do indivíduo, sua matéria, seu corpo”. Aleixo usa como termos definidores desta dimensão: *corpo memória*, *corpo emoção* e *impulsos*. Para o professor, a consciência/aprendizado da dimensão sensível da voz se faz pelo mergulho do ator no seu território pessoal, que vai revelar o “conteúdo orgânico das emoções e das experiências que habitam os compartimentos do corpo memória” (idem, p. 41).

A dimensão dinâmica é a voz no espaço, são os parâmetros concretos (volume, intensidade, timbre), é a voz como ação e movimento. Aleixo escolhe como termos definidores: *fisicalidade*, *materialidade* e *vocalidade*.

Por fim, na dimensão poética, Aleixo usa os termos *intercorporeidade*, *alteridade*, *significação*. Esta dimensão coloca a voz em relação, em contato. Aleixo pensa então, horizontalmente, as etapas do percurso que a voz faz de dentro do indivíduo que a produz até a relação com o outro para o qual se fala. E ele aponta, nessas etapas, o envolvimento deste indivíduo falante/cantante no processo, afetando e/ou sendo afetado.

O livro da professora da UFBA Meran Vargens, *A voz articulada pelo coração*¹¹, é uma grande conversa sobre sua trajetória, como atriz, professora de voz e interpretação, diretora, coreógrafa e pesquisadora. Ela descreve o processo de sua pesquisa de doutorado, que envolveu a preparação de um grupo de atores para uma montagem teatral.

Logo no início do trabalho, Vargens coloca uma questão que considero nascida na mesma “zona de inquietação” daquelas questões sobre as quais escrevi nas primeiras páginas desse trabalho. Ela pergunta: “pode a voz, no caso do ator, ser explorada, desenvolvida e exercitada tecnicamente sem a aproximação direta de outras disciplinas?” (VARGENS, 2013,

¹¹ São Paulo, Perspectiva, 2013.

p.XX¹²). Por ser o canto meu objeto de estudo específico, parto do conhecimento musical em direção ao conhecimento teatral, enquanto ela, com o mesmo interesse, mas em direção contrária, parte do teatro para ir ao encontro de outras disciplinas. Ela fala também da necessidade de agregar o “desenvolvimento do *ator-artesão* (técnico) ao do *ator-artista* (necessidade de expressar-se através da obra)” (VARGENS, 2013, p. XXI, grifos da autora), mostrando a preocupação em expandir o pensamento para o conjunto, desfazendo os binômios, as dicotomias entre técnica, artesanania e arte. Aquele ‘em cima do muro’ em que me situo vai ficando, nesse diálogo, um pouco mais confortável.

Os atores, que antes contavam com uma preparação vocal vinda dos campos da retórica e do canto, começaram a exigir uma área de conhecimento teórico e prático específica, direcionada para as suas habilidades e demandas. (...) O ator brasileiro ainda vive com uma lacuna grande no que se refere à preparação e ao exercício da expressividade vocal direcionada e pensada especificamente para ele. (VARGENS, 2013, p.XXII)

Além da identificação com inúmeros pontos de vista de Meran Vargens, seu livro me fez refletir sobre a organização estrutural de meu próprio texto. Vargens também teve um grupo em laboratório de pesquisa e a descrição de seu trabalho e das experiências vividas com seus alunos, me inspirou a compartilhar de maneira sincera e pessoal a experiência com meus alunos em laboratório. “Muito se pode ler sobre voz, mas o que se aprenderá virá do contato prático com o indivíduo ou grupo” (VARGENS, 2013, p.XXIII). As ideias e práticas da professora Meran Vargens serão mais desenvolvidas no segundo capítulo dessa dissertação, capítulo dedicado ao conceito de escuta.

Também passei a conhecer, através dos Seminários A Voz e a Cena, o grupo Vocalidade & Cena, que existe desde 2003 e é constituído, desde então, por pesquisadores e estudantes vinculados à Universidade de Brasília. O grupo abriga pesquisas e uma produção artística e conceitual que se concentra na produção de sentido, no processo que vai da abordagem do texto até sua concretização na voz, na palavra e nos demais sons presentes em cena no momento da performance. Uma das fundadoras, a professora Dra. Silvia Davini, falecida precocemente em 2011. Atualmente, os professores que dão continuidade às pesquisas de Davini são o Dr. César Lignelli, com uma pesquisa sobre a Dimensão Acústica da Cena e a Dra. Sulian Pacheco, que tem como área de interesse a questão do estilo no teatro.

¹² No livro citado, as primeiras páginas vêm numeradas em algarismos romanos.

Davini foi uma das poucas pesquisadoras que encontrei citando a voz cantada em seus estudos de voz nas artes cênicas. Ela foi cantora lírica, formada em Música pelo Conservatório Municipal de Buenos Aires. No artigo *Voz e Palavra – Música e Ato*, publicado em *Palavra Cantada, ensaios sobre Poesia, Música e Voz*¹³, Davini fala da pouca sistematização no campo das técnicas vocais para o canto, mostrando a falta de conexão entre o fenômeno do qual se fala e a conceituação/terminologia que recebe. Assim, termos como “registro vocal”, por exemplo, são usados para nomear coisas distintas: às vezes, o termo é usado para falar de registro grave ou agudo; outras vezes, para falar de registro de voz de peito e de voz de cabeça; e ainda outras vezes, para dar um exemplo como um registro infantilizado. Enfim, não há uma concordância conceitual e terminológica no campo de estudo da voz para o canto e para a atuação. Davini recorre à citação de Johan Sundberg para refletir sobre isso: “parece que sabemos exatamente o que queremos dizer com a palavra *voz* até o momento em que tentamos defini-la” (Sundberg, 1987 apud DAVINI, 2008).

A distinção que Davini faz e justifica no artigo se dá entre uma “abordagem instrumental” da voz (que ela critica) e uma abordagem que define a voz como produção do corpo (que ela defende). Segundo Davini:

De todas as produções do corpo, a voz se caracteriza por ser capaz de gerar significados complexos, cuja produção é susceptível de ser controlada em cena. Assim, consideramos a voz como uma produção do corpo, na mesma categoria que o movimento (DAVINI, 2008, p.312).

No caso da abordagem instrumental, Davini usa definições de três grandes mestres de canto e preparadores vocais de atores que são referências mundiais: Johan Sundberg, Kristin Linklater e Cicely Berry.

Davini critica Sundberg e sua ideia da voz como instrumento. Para Sundberg, o ator usa o órgão vocal para produzir som vocal e fala; e o cantor o utiliza como instrumento musical. Davini, então, questiona: se a voz é um instrumento, onde está o instrumentista?

(...) a obra de Sundberg é prova também dos limites da transferência direta de pensamento de uma área de conhecimento para outra, tão habitual no universo da formação vocal para a cena; e da *necessidade de produzir um discurso que parta da consideração da voz e da palavra em performance*. (DAVINI, 2008, p.309, grifo meu)

¹³ Rio de Janeiro, editora 7 Letras, 2008.

Kristin Linklater define voz como instrumento humano do ator: “se no dia-a-dia a voz expõe a pessoa, a voz como instrumento tenderia a funcionar, paradoxalmente, como uma tela cuja função seria a de ocultar a pessoa” (idem, p. 309). Em seu trabalho conceitual, Linklater trabalha, segundo Davini, com binarismos, oposições como forma/conteúdo, natureza/sociedade, cabeça/corpo onde o lado positivo das polaridades seria sempre a natureza e o corpo e o lado negativo a cabeça e a sociedade. Ela entende que o canto produzido por prazer por corpos sem treinamento, ocupa o polo positivo. E que a voz, quando produzida por corpos educados nas normas das sociedades ocidentais, castradoras da liberdade, estaria no polo negativo. A crítica de Davini em relação ao discurso de Linklater está no fato de a voz ser definida em relação a outras instâncias, além de ser conceituada como um instrumento.

Cicely Berry considera fatores mais abrangentes em seu entendimento sobre voz, como o corpo e o papel do prazer, da autoconfiança e da vontade, o que a faz trazer à tona uma percepção do sujeito. Mas ela reforça o discurso da voz como instrumento quando reconhece a voz como ferramenta do ator que deve responder às suas intenções.

A argumentação que Silvia Davini coloca diante dessas definições que consideram a voz como instrumento ou ferramenta é que esses termos não definem algo que é humano. Assim como critica a confusão, talvez de compreensão mais sutil, entre a voz e o sistema fonatório, aquele formado por órgãos que produzem a voz. “Por si só, um instrumento não pode ocultar, nem um órgão pode revelar nada. É o sujeito quem oculta ou revela; e o lugar do sujeito é o corpo. Em consequência, não podemos pensar a voz sem pensar o corpo e o sujeito”. (idem, p. 312)

Acredito que o pensamento da professora Silvia Davini derruba as dicotomias com as quais ainda costumamos pensar e trabalhar e que estavam presentes nas minhas primeiras questões, entre elas: fala/canto, técnica/espontaneidade, intelecto/emoção, música/teatro. Quando considera a voz como parte do corpo e não como uma ferramenta que está abrigada neste corpo, Davini alarga e problematiza o que conceituamos como voz. O cantor, ou sujeito cantante, é, ao mesmo tempo, instrumento e instrumentista. Sem que haja hierarquia entre eles, ou melhor ainda, sem que haja sequer fronteira entre eles. Interessante notar que Davini fala da “voz em performance” abrangendo o canto e a cena.

(...) Situamos o assunto no espaço mais conceitualmente abrangente dos estudos da performance. Nessa perspectiva, entendemos a voz e a palavra como música e ato; o teatro e a música como performance artística; e a performance artística como uma modalidade da performance cultural. (DAVINI, 2008, p.313)

Como voz e corpo passam a ser um só, mais uma vez o meu lugar de ‘em cima do muro’, de ‘entre campos de conhecimento’ passava a ficar mais estabelecido como um lugar proveitoso para a pesquisa, mesmo – ou talvez porque – esteja em zona fronteira. A zona fronteira abrange os dois campos, e não é só intersecção, mas união, de dois grandes conjuntos: o teatro e a música. A concepção de voz como produção do corpo, de Silvia Davini, passa a ser norteadora de nossa investigação.

Os estudos do professor da UFMG Dr. Ernani Maletta também vêm desta fusão de teatro e música. Maletta é também diretor musical e preparador vocal do Grupo Galpão de teatro e fez, entre 2010 e 2011, sua pesquisa de Pós-Doutorado na Itália, vinculado à Università di Bologna, onde investigou o trabalho pedagógico e artístico de Francesca Della Monica, pesquisadora italiana que trabalha com as diversas possibilidades da voz e da musicalidade no âmbito teatral contemporâneo. Della Monica participa do trabalho criativo de importantes companhias teatrais italianas, em particular a *Fondazione Pontedera Teatro*, onde trabalha como professora e coordenadora dos projetos de formação artística; a *Compagnia Lombardi-Tiezzi*, com a qual colabora há mais de vinte anos; e a *Compagnia Verdistro Della Monica*, que fundou em 1999 com o ator e diretor Massimo Verdistro, com o objetivo de conjugar as experiências teatrais e musicais, com foco na dramaturgia contemporânea, para a criação de espetáculos e também para o desenvolvimento de atividades formativas.

Tanto Ernani Maletta quanto Della Monica estiveram no III Seminário A Voz e a Cena. Ambos propõem uma visão de voz e som integrados não só ao corpo do ator, mas aos corpos e ao espaço, e também às outras diversas instâncias presentes na cena. Sendo esses dois pesquisadores das artes cênicas também oriundos da música, eles trazem para o teatro uma vivência em outras áreas, com a qual me identifico. O professor Maletta disse em sua palestra uma frase em que me vi representada: “descobri que o teatro era o lugar onde eu queria fazer música”¹⁴. Estes dois pesquisadores entendem *o desejo de o sujeito se comunicar* como a grande matéria-prima da voz. Ou seja, a voz não soa apenas como o som produzido: libertar o desejo é o começo de tudo, segundo Maletta. E o trabalho da professora italiana se apoia na ideia de que é possível e necessário conduzir um trabalho vocal sem técnica e estética específicas *a priori*: “as técnicas não servem se não sabemos o que estamos procurando”, explica o professor. Eles defendem, portanto, que é praticamente impossível falar de técnicas totalizantes, que dêem conta de todas as questões que um ator/cantor vai

¹⁴ Anotações pessoais da Palestra de abertura do III Seminário A Voz e a Cena, realizado na UnB, em 14/11/2013.

encontrar em seu caminho. A necessidade da técnica e a própria técnica devem nascer de uma investigação pessoal de algo que se procura. Logo, o mais importante, num primeiro momento, é ter a clareza do que se procura. Para então buscar ou desenvolver as técnicas que serão necessárias. E Della Monica faz questão de frisar que não separa o sujeito cantor do sujeito falante, pois considera que falar e cantar são comportamentos, dinâmicas diferentes para uma mesma raiz, que é o material de construção das palavras: vogais e consoantes. A professora fala, ainda, sobre a extensão vocal, vendo-a como o alargamento do próprio sujeito – uma ampliação dos espaços vocais e pessoais; diz que esta *pessoa vocal* – termo dela – deve ser levada até os extremos da voz (limites de notas graves e agudas), onde normalmente chegamos com pensamento mas não com o corpo. Uma ampliação dos espaços vocais e pessoais, através dos quais nosso “corpo vocal” (que deve representar a nossa “identidade vocal”) poderá se sentir mais livre, capaz e seguro. Francesca Della Monica também será tema de um dos tópicos do próximo capítulo onde aprofundarei a relação que ela estabelece da voz com o espaço e as possibilidades de escuta que este nos devolve. Ernani Maletta e seus estudos sobre a professora italiana complementam as contribuições importantes para este trabalho.

O que percebemos nas pesquisas aqui escolhidas e citadas sobre o uso expressivo da voz pelos atores é um discurso de valorização do indivíduo, de suas relações (consigo e com o outro) e peculiaridades: indivíduo dono de um corpo único, que traz voz e expressão, assim como questões e bloqueios, também únicos. Enquanto o campo de pensamento se amplia em abrangência trazendo sujeito, corpo, voz, teatro, música, cena, performance e outros aspectos, o olhar e a escuta se focam na importância da singularidade desses corpos que produzem/abrigam todos esses aspectos.

2 – ESCUTA / CANTO ou ESCUTA O CANTO ou O CANTO ESCUTA ou O CANTO ESCUTA O CANTO

A partir do contato com o campo de pesquisas interdisciplinares, com seus principais pesquisadores no Brasil e suas questões, nasceu a pergunta central dessa pesquisa. O que poderia ser no canto, no cantar, uma percepção alargada da “escuta” que aparece em muitos dos autores pesquisados? O que seria essa “escuta” ou o que estaria envolvido nesse conceito? E como ela poderia transformar a relação com o cantar e mesmo a relação com o ensinar/aprender a cantar? A questão aparece nos autores de maneiras diferentes, mas parecem convergir para a busca de um canto em que canção, corpo, relação consigo mesmo e com os outros, relação com o espaço, técnicas várias, não estão separados, mas, ao contrário, dialogam entre si ou mesmo se interpenetram. Esse canto é algumas vezes chamado de um canto orgânico¹⁵, de que falam autores como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba¹⁶, Mário Biagini¹⁷, Thomas Richards¹⁸, Renato Ferracini¹⁹, Luís Otávio Burnier²⁰.

O que e de que forma os atores podem experienciar para que essa descoberta da voz expressiva (ou orgânica) – de que falam os pesquisadores citados acima – possa ser também realizada no canto e no cantar? Como despertar a atenção do ator que canta para que ele perceba – ou simplesmente não esqueça, não bloqueie – o corpo que continua em cena, em relação, e também a voz que continua no espaço e em “contato”?

Desde o início desta investigação, havia a proposta de realizar um laboratório experimental, com atores e alunos de artes cênicas a fim de aprofundar as questões aqui levantadas e acompanhar seu desenvolvimento, em direção a outras buscas e alguns possíveis resultados – os esperados e também os inesperados.

¹⁵ A maioria dos autores citados se refere ao termo voz orgânica, que, a meu ver, abrange o canto.

¹⁶ Autor, pesquisador e diretor de teatro, nascido em 1936 na Itália, fundador e diretor do *Odin Teatret*. Trabalhou com Grotowski na década de 1960 e ajudou a divulgar as pesquisas do diretor polonês pelo mundo.

¹⁷ Ator e diretor responsável por um dos grupos de pesquisa do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* em Pontedera, na Itália.

¹⁸ Ator e diretor americano que, junto com Mario Biagini, coordena as pesquisas do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* em Pontedera, na Itália, dando continuidade ao trabalho de Grotowski.

¹⁹ Ator-pesquisador colaborador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e atua teórica e praticamente em todas as linhas de pesquisa do núcleo desde o ano de 1993.

²⁰ Foi um importante pesquisador do LUME. Falecido em 1995, deixou seu livro *A Arte do Ator – da Técnica à Representação* como importante legado aos pesquisadores das Artes Cênicas.

Com base também no livro de Murray Schafer, *O ouvido pensante*²¹, e vendo que a questão aparecia com alguma frequência ainda que de maneira diferente nos pesquisadores da voz, resolvi apostar no conceito de escuta como o detonador das relações que o sujeito estabelece com o corpo/voz, com os outros, com o espaço e com a canção, para que o canto aconteça. Schafer, que é um compositor e estudioso musical, descreve algumas experiências com alunos de música. Ao ensinar, ele parte da experiência de despertar a atenção dos alunos para os sons que estão à sua volta e, assim, para os que eles também produzem. Fugindo de uma notação convencional, o autor nos mostra como fez a música “brotar” dos estudantes, pela percepção de aspectos mais sutis como texturas do som, intensidades diferentes, timbres. Schafer desperta uma sensibilidade diferente do que nomeamos como escuta no senso comum: ele fala de uma escuta que precisa de silêncio para acontecer. Schafer encoraja seus alunos a experimentarem qualquer som, a procurarem sons diferentes pelo espaço da sala de aula ou sons diferentes em seus próprios instrumentos, antes de classificarem o que é música ou não, ou seja, encoraja os estudantes de música a ouvirem todo e qualquer som, sem um pré-julgamento. Para isso, precisam de uma escuta atenta e livre, precisam silenciar o que a mente antecipa com suas expectativas.

Definir música meramente como “sons” teria sido impensável há poucos anos atrás, mas hoje são as definições mais restritas que estão se revelando inaceitáveis. Pouco a pouco, no decorrer do século XX, todas as definições convencionais de música vêm sendo desacreditadas pelas abundantes atividades dos próprios músicos. (...)

Eis a nova orquestra: o universo sônico!

E os novos músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe! Isso tem um corolário arrasador para todos os educadores musicais. Pois os educadores musicais são os guardiões da teoria e da prática da música. *E toda natureza dessa teoria e prática terá agora que ser inteiramente reconsiderada.* (SCHAFER, 2011, p.108-109, grifos do autor)

A citação de Schafer abre um espaço para pensarmos um pouco sobre o silêncio, tão importante quando falamos de escuta. Cassiano Sydow Quilici, em seu artigo *Teatros do Silêncio* (2005), analisa o que Artaud disse sobre o teatro balinês e seus “vazios” (ARTAUD, 1999, p.79 apud QUILICI, 2005, p.72). Quilici entende que esses vazios são:

a sustentação de um “recuo” em relação à linguagem, um desprendimento interior em relação às palavras e aos pensamentos. Os espaços silenciosos, experiências ainda não codificadas, manchas de consciência, que emergem nas frestas e nas fissuras das linguagens, são assim valorizados. É a partir dessa experiência que se “escolhe” a linguagem, ou seja, a linguagem germinará desse vazio. (idem, p.72)

²¹ Unesp. 2011

Quilici salienta que é necessário um espaço de tempo em que se possa “zerar” as expectativas e os ecos do cotidiano, para que possa “brotar” a criação (da linguagem, da fala, do canto). No mesmo artigo, o autor analisa o silêncio no trabalho de Grotowski e traz um termo que o diretor polonês costumava usar com seus atores: *testemunha muda de si mesmo*.

O performer deve aprender a agir e ao mesmo tempo a observar-se, mas sem verbalizar mentalmente essa observação. O exercício deste tipo refinado de atenção silenciosa, abriria as portas para um outro modo de percepção do corpo, das ações e de si mesmo. O trabalho de Grotowski aqui tenta se aproximar de antigas tradições espirituais em que a atenuação do fluxo interno de pensamentos tem um lugar central. (QUILICI, 2005, p.74)

Quando Quilici diz que o performer deve agir e observar-se ao mesmo tempo com um tipo refinado de atenção silenciosa, ele nos ajuda a precisar o que estamos entendendo aqui, neste trabalho, como uma ampliação da qualidade de escuta do corpo. O silêncio entra como fundamental nesta “atenuação do fluxo interno de pensamentos”, e podemos dizer, assim, que é necessário haver um silêncio (uma atenção vigilante), mesmo quando há som sendo produzido pelo próprio corpo.

O poeta e compositor Arnaldo Antunes concedeu uma das entrevistas presentes no livro *Sobre o Silêncio*²², de Andréa Bomfim Perdigão, onde fala deste vazio necessário para que algo possa surgir: “antes de haver vida, universo, tudo, só poderia haver o silêncio, que é a ausência, o princípio de onde vai surgir algo”²³. Antunes também fala da tolerância a um tempo de realimentação do corpo e da mente, para que se possa ouvir e aí então, deixar o som sair, porque ouviu este silêncio.

Você também tem de receber, botar um pouco para dentro, para depois você dar. Se você só dá, chega uma hora que você não tem mais o que dar. Mas se você também só se reprimir, sem deixar sair... então tem esse fluxo: saber ouvir em silêncio e saber falar na hora que você tem de falar. Acho que o uso do silêncio tem muito a ver com essas duas ideias: com a adequação de como usar, e com a precisão de saber o momento em que você tem que recolher e o momento em que você tem que avançar. A forma como você se coloca e o momento; o próprio equilíbrio de quando você pára e quando você é agente²⁴.

Antunes coloca a produção de som pelo corpo e o silêncio numa relação de fluxo orgânico e, mesmo quando diz que em um momento paramos e em outro somos agentes, entendendo que ele não está dizendo que o fluxo deva, em algum momento cessar. Ao contrário,

²² São José dos Campos, Pulso Editorial, 2005.

²³ Arnaldo Antunes em entrevista publicada em PERDIGÃO, 2005, p.133.

²⁴ Idem, p.133.

a ideia de estar parado tem a ver com uma passividade silenciosa e tolerante da qual o fluxo necessita para não se transformar em fixação ou controle. Tem *algo* acontecendo enquanto estamos *parados*: há uma escuta de um silêncio que realimenta.

Ao ser perguntado sobre que imagens ele associava ao silêncio, Antunes respondeu:

Uma cama onde deitar. Acho que a metáfora seria essa: um chão onde pisar, espaço vazio onde preencher, uma página branca para rabiscar, uma superfície aonde você vai atuar, uma piscina aonde você vai mergulhar. (...) Como se fosse uma matéria-prima para que você possa produzir sons²⁵.

Pensar sobre o silêncio é pensar sobre a escuta. Admitir que há silêncio no som é admitir que a escuta acontece e é parte integrante deste som. E, só assim, pode haver a integração do outro que pode ser escutado – o parceiro de trabalho, o espaço, os sons ao redor.

Uma equipe de estudos do Centro de Reparação Cerebral e Reabilitação, do Instituto de Neurociência da Suécia, concluiu que o ritmo da música afeta a respiração, tornando-a mais lenta e profunda, e o batimento cardíaco de quem canta. Chegou-se mesmo a perceber que os batimentos cardíacos dos membros de grupos de cantores estão perfeitamente sincronizados, algo bem próximo do que acontece com grupos de meditação e os seus mantras²⁶. É uma sincronia e uma sintonia que ocorre juntamente com a escuta/produção do som, são corpos que se escutam junto com a música. Pesquisas como esta querem provar cientificamente que cantar faz bem à saúde, como afirma o senso comum. Outro dado provado foi que o ato de cantar melhora sensivelmente a produção de neurotransmissores responsáveis pelo controle da ansiedade e do estresse e também pela sensação de prazer. Os mesmos efeitos não foram percebidos em pessoas que apenas escutaram a música.

Selecionei então, como eixo deste capítulo, quatro autores que usaram, em suas pesquisas, o alargamento dos sentidos para aprofundar suas investigações. A escuta é uma percepção essencial para se chegar a uma voz expressiva, capaz de trazer o sujeito – entendido como relacional – à tona. Faço aqui recortes das teorias desses autores que servirão de suporte para levantar outras questões, inspirar direcionamentos para o laboratório experimental e para investigar esse canto que é escuta, ou esse canto que escuta.

²⁵ Arnaldo Antunes em entrevista publicada em PERDIGÃO, 2005, p.134.

²⁶ No original: “We can thus conclude that humming as well as mantra singing produce very regular variations in HR, but this is not the case for ordinary (hymn) singing (or, as expected, during baseline).” ÅSTRÖM, EKSTRÖM, ENGWALL e outros, Music structure determines heart rate variability of singers, *Frontiers in Psychology Journal*, jul 2013, disponível online.

Alguns desses autores já foram citados de forma mais geral na introdução, mas aqui farei um recorte mais preciso do que, em sua obra, pode servir de alavanca e que mais dialoga com a minha pesquisa; recortes onde a ênfase na produção expressiva da voz como parte de um corpo sensível está mais presente. Assim, podemos pensar o canto que se faz da escuta, e a escuta que se faz canto.

Lucia Helena Gayotto escreveu seu livro *Voz, partitura da ação*²⁷ analisando principalmente as relações da voz com o texto e a organização de uma partitura da fala, onde o trabalho de um preparador vocal é fundamental junto à concepção de uma encenação. Esse não é o tema desta pesquisa, mas eu gostaria de citar a autora, justamente onde ela fala da escuta e do que ela pode abrir – ou desbloquear – em cada um, o mistério que ela é capaz de deixar soar. Gayotto fala do ponto de vista da espectadora, mas podemos imaginar que o processo possa se dar também naquele que está emitindo a voz, que está cantando a canção.

Sinto que nos momentos em que ouço uma emissão vocal de qualidade, sou arrebatada por uma espécie de “esquecimento” de mim, como se fosse envolvida numa trama invisível, e só depois é que me dou conta de aquela ter sido uma boa interpretação vocal. Importa não haver “ruídos” interferindo nesta situação. Esses instantes têm algo de pleno em si. Estamos, na verdade, mergulhando no universo da criação artística, onde a consciência entrega-se complacentemente a um prazer estético e se religa a algo vital. Esta voz faz parte do personagem interpretado, acolhe meus sentidos, me abre para devires em cena. Sua tensão, seu “silêncio”, seu desejo são apropriados pelo ator e por quem o ouve já como criação, como algo que está nascendo. Uma voz em movimento que não é igual ao que foi ontem; está presente há pouco, agora, e cria o novo a cada minuto; já é um depois. (GAYOTTO, 2002, p.19)

2.1 – JERZY GROTOWSKI²⁸: CONTATO

Embora esta pesquisa esteja situada principalmente no que vem sendo pesquisado sobre a voz para o teatro no Brasil, citei, no início da seção 1.2, as questões e reflexões de

²⁷ 2ª. edição, São Paulo, Plexus, 2002.

²⁸ O diretor polonês Jerzy Grotowski viveu entre 1933 e 1999 e foi um grande pesquisador da cena e do trabalho do ator/atuante. Ele partiu do que considerava essencial para o teatro: o encontro entre o ator e o espectador. Estava certo do deslizamento entre arte e vida, e de que “o processo para conseguir o autoconhecimento seria alavanca para o trabalho de cada ator” ([1967], 1971, p.185).

Em 1959, Grotowski começou a conduzir o Teatro Laboratório, na Polônia. Em 1982 foi para os Estados Unidos e em 1986, fundou o *Workcenter of Jerzy Grotowski* (que em 1996 passou a se chamar *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*) na pequena Pontedera, na Itália. Grotowski faleceu em 1999, mas as pesquisas da última fase de investigação do diretor – chamada de “arte como veículo” – continuam, comandadas por Thomas Richards e Mario Biagini – dois atores/diretores que foram durante anos preparados por Grotowski para darem continuidade às suas investigações e levarem adiante seu legado.

Jerzy Grotowski que incentivaram os rumos desta investigação. Considero necessário e construtivo abrir um espaço para descrever, ainda que superficialmente, algumas ideias desse autor polonês que me despertou para a forma de pensar corpo, voz, sensibilidade e arte sob uma nova perspectiva. Grotowski, com o seu processo de pesquisa e de auto-crítica permanentes, colocava sempre em questão suas próprias afirmações e descobertas, refletindo através da relação com os espetáculos ou ações que realizava, com os atores com quem trabalhava. Grotowski me fez aprender a não buscar e nem acreditar em grandes certezas, mas – com extremo rigor e atenção – em processos de investigação daquilo que mais nos interessa. Aí sim se podem fazer as grandes descobertas.

No texto *A Voz*, Grotowski fala dos problemas que os atores têm para cantar: “(...) os atores têm problemas e as pessoas comuns não têm. Os camponeses cantam também quando está frio ou quando chove, em campo aberto, até mesmo quando é fácil forçar a voz, cantam e não têm problemas”. (GROTOWSKI [1969], 2007, p. 143). Ele fala dos bloqueios que os exercícios tradicionais de voz acabam trazendo, por trabalharem com posturas corporais rígidas, enquanto o diretor acredita que é por estar em ação que a voz pode ser liberada. Assim também será liberado o processo da respiração, ele diz, que é um processo orgânico, um saber do corpo e que, se não houver nenhum problema que o professor de voz possa identificar (como mais um bloqueio), não deve ser incentivado a nenhum treinamento – que Grotowski considera – desnecessário.

Não observar o aparelho vocal é uma das principais ênfases do texto *A Voz*. Segundo Grotowski, a voz deve ser trabalhada usando todo o ser, todo o corpo, acessando o “corpomemória”²⁹, suas associações e deixando aflorar os impulsos vivos, do interior do corpo, que conduzem a voz. Ele ressalta que o papel do professor de voz ou do diretor é observar se os atores estão conseguindo trabalhar desta forma.

Grotowski tinha uma forma de trabalhar sobre as questões vocais dos atores que envolvia a subjetividade de cada um, evitando olhar a técnica como uma série de regras obrigatórias e acúmulo necessário de habilidades. Ele acreditava que essa coleção de técnicas apenas bloqueava ainda mais o contato com um corpo/voz vivo (Grotowski usava a palavra orgânico) que cada um tem.

Vocês poderiam pensar que tudo isso seja mais fácil do que os exercícios vocais. Não, é muito mais difícil. Porque desse modo, nada de receitas. Cada um tem um

²⁹ Conceito do autor, in GROTOWSKI [1969], 2007, p.160.

trabalho individual; para cada caso, problemas diversos, dificuldades diversas, uma outra natureza, um outro “corpo-memória” e outras possibilidades (idem, p.160-161)

O diretor polonês dedicava atenção especial a cada um dos atores com que trabalhava e procurava, em cada um, o caminho para um “ato de revelação, sério e solene”³⁰, como ele chamava. Grotowski falava de um trabalho longo e rigoroso do sujeito em investigação sobre ele mesmo, o que afirma a importância do trabalho individual, mesmo que dentro de um grupo.

A importância de um trabalho único, individual, pessoal e íntimo era sua marca como encenador com seus atores ou atuantes. Através do canto, e também para que se chegue a ele, é esta a via que aqui será considerada e pesquisada.

Este trabalho pessoal e íntimo não deve, no entanto, ser entendido como uma investigação introspectiva. Não existe nada que seja íntimo e que não esteja em relação ao outro, deixando que este outro (seja um companheiro de cena, de palco, um professor ou mesmo o público) afete e seja afetado.

Grotowski desenvolveu o conceito de contato que, justamente, faz com que saíamos de uma ideia dualista de dentro/fora, íntimo/externo. O contato está fortemente ligado à qualidade de percepção – escuta – sobre a qual essa dissertação se debruça. Tatiana Motta Lima explica, em seu livro *Palavras Praticadas*³¹, o surgimento, no percurso de Grotowski, do conceito de contato. Ela nos diz que a noção de contato partiu de uma auto crítica de Grotowski. Ele usava, anteriormente, alguns conceitos, no Teatro Laboratório, que poderiam levar – e realmente levaram – a alguns mal entendidos. O problema

... poderia ser formulado mais ou menos assim: o ator corria o risco de compreender aquele trabalho de autopenetração e de amadurecimento [conceitos que o diretor investigava e aplicava aos atores no Teatro Laboratório] como um trabalho que se realizaria a partir dele e que seria voltado, também, para ele mesmo. (...) Ele criticou a direção de algumas de suas investigações que, no seu modo de ver, em certo momento, estimularam o processo interno por meio do sugestionamento, conduzindo a concentração do ator para uma “caça ao tesouro” de sua própria intimidade. O conceito de contato se opunha, assim, àquele de introspecção (MOTTA LIMA, 2012. p.191).

O contato se estabelece, portanto, no espaço “entre”: entre os companheiros de trabalho, entre o ator e o espaço, entre o ator e outros aspectos da encenação que o cerca,

³⁰ GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre, Rio de Janeiro, 1971, p.165.

³¹ São Paulo, Perspectiva, 2012.

entre o ator e a canção e, no plano mais sutil, no contato entre o ator e ele mesmo, entre o ator e o cantar.

A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: “dar e tomar”. Olhe para as outras pessoas, confronte-as consigo, com as suas próprias experiências e pensamentos, e forneça uma réplica. Nestes encontros humanos relativamente íntimos, há sempre este elemento de “dar e tomar”. O processo é repetido, mas sempre *hic et nunc*: o que quer dizer, nunca é bem o mesmo. (GROTOWSKI, 1967, p. 167)

A noção de contato nos alerta para o fato de que a fala, a cena, o canto, acontecem no “aqui e agora”, e sempre em relação com algo ou alguém. A introspecção pode ser vista como um mergulho em si mesmo, e Grotowski convida o ator a mergulhar na relação com os outros para, desse modo, descobrir o que está nele mesmo. Através da relação é que aparece o que está em cada um. Ao mesmo tempo, o contato exige que se perceba o outro (mesmo o outro, ou outros de si mesmo) e que se responda a ele, ao reagir verdadeiramente a essa percepção.

É importante entender que nenhuma dessas reações são formalizadas anterior ou posteriormente, “o contato pressupõe uma escuta que era imediatamente reação, e foi por isso que ele [Grotowski] falou de uma transformação feita inconscientemente” (MOTTA LIMA, 2012, p.192-193).

O conceito do contato inclui concretamente o espaço como parte da relação, para que a reação ao outro possa acontecer é necessário o contato com o espaço. “Estar em contato significava direcionar, inclusive espacialmente, pensamentos, ações, intenções e voz para um companheiro” (idem, p.193). Quando a voz está direcionada a um outro específico considerado, ou seja, quando há realmente contato entre os companheiros em cena, existe uma harmonia. Desta maneira, percebe-se que os atores estão, de fato, falando um com o outro, ou seja, estão em contato.

O mesmo vale para o canto. Quando cantamos, também há uma direção, também há uma intenção, também existe um “para quem se canta”. Percebo que muitos atores (e também não atores) entendem que um momento cantado, numa montagem teatral, é um momento a parte, que não se insere no discurso de um espetáculo, como se fosse uma brecha em que o ator vira cantor – no sentido de estar mostrando ao público seu canto e sua canção, abrindo mão, por vezes, da circunstância em que se passa a peça – e depois volta a ser ator quando volta a falar seu texto. Isso não me parece correto. E é justamente o que pretendo afirmar

nesta pesquisa: que, mesmo cantando, o contato deve permanecer. Que este canto deve ter “endereço”, espacialmente falando, e intenção.

O cantar às vezes se torna um problema porque não se considera a escuta e o contato como pontos cruciais de um trabalho com o canto. Como falamos na seção 1.1: é como se houvesse uma hierarquia e a preocupação com a melodia e a afinação bloqueassem o contato dos atores com todo o resto. É como se o ator cantasse sob uma vigília – realizada por ele mesmo – constante, uma sobreposição do pensamento racional sobre o fluxo da canção que acaba impedindo que o ator mantenha sua qualidade de presença em cena (entendendo-a como contato), perdendo sua capacidade de se “apossar” do discurso (das palavras da canção) e perca até mesmo uma relação possível entre fluxo melódico, afinação, ritmo e fluxo corporal (orgânico).

Voltando à noção de contato no trabalho de Grotowski, vemos que ele usou a percepção do eco produzido em determinadas partes do ambiente (paredes, teto, chão) para que o ator fosse estimulado a trabalhar sua voz. O ator não mais procuraria em seu corpo as vibrações para trabalhar ressonâncias específicas, mas o faria, agora, na relação com o eco que o lugar escolhido da sala lhe devolvia como resultado sonoro. Este resultado provocaria uma reação do ator que começava no corpo e aparecia na voz que ele estava emitindo.

O aluno era convidado, por exemplo, a “conversar” com a parede, com o teto, com o chão a fim de obter, em forma de eco, uma resposta desses diferentes lugares do espaço. Essa resposta era o estímulo que engendraria, por sua vez, uma nova reação do ator, reação que, começando no corpo, se espraiava para uma nova emissão vocal; era, então, uma resposta que iniciava uma nova “conversa”. O trabalho sobre o eco ajudava a exteriorizar a voz porque forçava o ator/aluno a reagir em relação ao espaço. (...) O eco da voz seria quase um “outro” com quem o ator estabeleceria contato. (MOTTA LIMA, 2012, p.195)

Quando o diretor passa a usar o eco como um “outro” ao qual o ator reage (dialoga, se coloca em contato), a escuta deste eco – desta voz que volta para o ator – vai transformar a natureza da emissão da voz do ator: em vez de ser percebida através das ressonâncias no próprio corpo, ela nasce de um diálogo com o espaço.

Para Grotowski, portanto, não havia outra maneira de pensar a voz que não fosse estando em contato: “voz e corpo se transformam pelo estímulo do outro e não por uma decisão voluntária de um dos agentes/atores” (MOTTA LIMA, 2012, p. 195, em nota de rodapé). O contato é uma resposta imediata, uma reação a um estímulo, a um impulso, e não passa por uma escolha do que será “devolvido”.

Por interesse metodológico, vou “dividir” o conceito de contato em três níveis diferentes, apesar de estarem, na prática, sempre juntos, misturados e trabalharem simultaneamente. No primeiro “nível” vamos entender como este contato se dá com um outro externo: seja o colega de cena/de exercício ou com o ambiente. No segundo nível de contato, vamos observar o contato do ator com a sua própria produção corporal: ouvir sua própria voz, perceber a reverberação desta voz no seu corpo e reagir a esta reverberação. E, no terceiro nível, vamos entender o contato de maneira ainda mais sutil. O contato do sujeito-ator/cantor com ele mesmo quando defrontado com suas memórias ‘despertadas’ a partir ou através da canção e do cantar.

Aprofundando a noção de contato no trabalho vocal, podemos ainda dizer que o contato só pode se fazer quando nos liberamos do pensamento que fixa a produção da voz apenas dentro do corpo, relacionando voz apenas com o aparelho fonador ou embocadura, por exemplo. A atenção do contato é aquela que produz o som para alguém e com uma intenção e também que passa a observar o som que nosso corpo já produziu, que já está no espaço, não para julgá-lo, mas para responder a ele, reagir a ele, deixar com que reverbere em nós mesmos e que essa reverberação produza/seja uma resposta, um novo som. Na relação do ator/cantor/performer com a sua voz ao cantar, podemos ver o mesmo risco da ‘caça ao tesouro’, termo utilizado por Grotowski e citado por Tatiana Motta Lima, que expus anteriormente: corre-se o risco de ficar mergulhado no próprio corpo e seu funcionamento. Como se houvesse uma chave no corpo físico que, acionada, forneceria o segredo do cantar bem. Para aqueles que procuram por tal chave, talvez isso possa significar a isenção do processo de autocontato, de autoconhecimento, movimentos sem os quais não haveria relação possível. Justamente por isso, procuro investigar o que forma o canto além deste corpo físico, de músculos e ossos, e qual pode ser o resultado da reverberação dos sons no corpo, quando escutados fora deste corpo; como eles se traduzem em expressão no e do sujeito. Grotowski aponta uma diferença na qualidade de escuta no trabalho vocal: se o ator ficar se escutando prestando muita atenção em sua voz, avaliando seu som e sua emissão, ele está bloqueando o fluxo natural do corpo pois está com o pensamento fixado numa expectativa de resultado³². Mas se ele se escuta em relação ao espaço e aos outros – que é a escuta que buscamos em nosso processo de pesquisa – então é capaz de usar a voz em fluxo, em contato, reagindo aos estímulos à sua volta. Uma escuta estreitada pelo pensamento que julga traz os bloqueios e

³² “Nunca ouçam sua própria voz – isto é sempre errado. Trata-se de uma regra psicológica. Se se escutam, vocês bloqueiam a laringe e também o processo de ressonância. Sempre ajam, falem, discutam, e façam contato com coisas concretas”. (GROTOWSKI, [1966], 1971, p. 175)

tensões, enquanto que uma escuta alargada e em relação, traz os demais aspectos da vida ao redor para alimentar a emissão desta voz.

A noção de contato em Grotowski pode, portanto, ser entendida a partir desta percepção mais alargada do sentido da escuta, como falou Tatiana Motta Lima, uma “escuta que é imediatamente reação”. É a partir da escuta que se faz o contato e (talvez se tratem de sinônimos) a reação.

A escuta aqui é entendida, a partir da noção de contato de Grotowski, como um estado de atenção em que se escuta com o corpo/subjetividade, no sentido de ser afetado, de deixar-se estar inteiro no contato com o som. Esta percepção, que num primeiro instante é do ouvido, faz todo o corpo se reposicionar subjetivamente, se colocar em relação àquele som. A escuta/contato com o som provoca no corpo determinadas reações/estados que alimentam o fluxo daquela voz então produzida. Esse seria o segundo nível do contato do qual falamos acima. Vamos aprofundar esta ideia.

Como estamos aqui tratando do canto, além da emissão da voz, temos os aspectos musicais que vêm imbricados nesta emissão: melodia, tessitura (alcance do conjunto de notas que formam a canção), ritmo e letra (que pode ou não existir). São muitos os aspectos a deixar reverberar a partir da escuta. E o contato, como vimos, é a reação imediata que reverbera inconscientemente o que a escuta nos faz perceber através do alargamento deste sentido (de ouvir, de ouvir com o corpo). Há, então, a soma, a sobreposição de muitas camadas a serem consideradas:

- Contato do som da voz com o sujeito que canta;
- Contato do som da voz emitindo *aquela melodia*, com o sujeito;
- Contato do som da voz emitindo aquela melodia *em determinado andamento*, com o sujeito;
- Contato do som da voz emitindo aquela melodia em determinada *tonalidade* (que vai determinar a tessitura a ser usada na canção), com o sujeito;
- Contato do som da voz emitindo aquela melodia que traz *determinada letra*, em determinado andamento, naquela tonalidade escolhida, com o sujeito.

Esta é uma forma esquemática e simplificada do que poderíamos chamar de contato com a canção. Mas há ainda fatores mais sutis que entram nesta equação e que só podem ser ajustados no momento em que o ato é realizado: a escuta do cantante por ele mesmo enquanto

canta *naquele dia e naquele momento*. Cada momento é único e nunca somos os mesmos, assim como também não o são nossos colegas de trabalho e de cena. Há uma escuta sutil das pequenas variações de entonação, de timbre, de energia no canto, capaz de modificar as ações tanto do próprio ator/cantante que se escuta, quanto de outro ator que, naquele momento, o escuta.

Falem naturalmente, e através destas ações vocais naturais, coloquem em movimento as várias possibilidades das caixas de ressonância do corpo. Então, virá o dia em que seu corpo saberá como amplificar sem um lembrete. Trata-se do ponto capital, com o nascimento de outra voz, e só pode ser atingido por ações vocais completamente naturais. (GROTOWSKI [1966], 1971, p.175)

Na citação acima, Grotowski mostra que o corpo, quando em movimento, em relação, é capaz de usar as possibilidades das caixas de ressonância sem que este seja o foco do pensamento do falante/cantante. O diretor exemplifica como apenas pela reverberação do som da própria voz do ator nele mesmo, ou seja, através do contato, da escuta real do exercício proposto, é possível o nascimento de uma voz natural outra, antes desconhecida pelo indivíduo que a produz. Quando trabalhamos com exercícios de voz em que há uma expectativa do som que será produzido – por uma opção estética do trabalho ou por exemplos mostrados pelo professor e copiados pelos alunos – o próprio sujeito falante/cantante não está colocando as várias possibilidades de seu corpo em movimento e em relação, como dito na citação acima. Ele está com o pensamento fixado em um resultado que se espera dele e não está trabalhando através de estímulos e impulsos genuínos, do próprio corpo, que podem encontrar novas possibilidades de sua voz natural, que pode então se expandir e se experimentar em novas organizações do corpo.

Vamos dar um exemplo: imagine que você ouça uma canção no rádio e que ela não te chame particularmente a atenção. Então, você chega ao ensaio e é justamente aquela mesma canção que vai ter que aprender e trabalhar. Ao cantar você mesmo aquela canção, ela reverbera de outra forma em você. Como há os vários aspectos musicais, pode ser que um deles seja o que, de imediato, te ‘pegue’ primeiro. Talvez seja a melodia, talvez a letra, talvez o ritmo. Cada canção pode chegar a você a partir de um aspecto diferente. Cada vez será um caminho que te levará a ir entrando na canção e a deixá-la entrar em você. E muitas vezes ele nem estará explícito, ou será totalmente conscientizado.

Muitas vezes, podemos ver (...) coisas que não compreendemos, mas que percebemos e sentimos. Em outras palavras, eu sei o que sinto. Não posso defini-lo, mas sei o que é. Não tem nada a ver com a inteligência; afeta outras associações,

outras partes do corpo. Mas se eu percebo, isto significa que houve símbolos. O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não. (idem, p.179)

Poderíamos, aqui neste caso, continuar a fala de Grotowski: o teste do impulso verdadeiro é se ele é uma reação ou não, se ele nasce de um contato ou não.

O terceiro nível de contato, que falamos acima, é bastante importante para esta pesquisa e será trabalhado no laboratório experimental, descrito e analisado no capítulo 3. Trata-se do contato do sujeito-ator/cantor com ele mesmo quando defrontado com suas memórias ‘despertadas’ a partir ou através da canção e do cantar. São inúmeras e incalculáveis as associações que o corpo pode fazer e faz o tempo todo a partir dos estímulos musicais. Essas associações, como fala Grotowski, não são pensamentos, “é algo que emerge não só da mente, mas de todo o corpo” (idem, p.172). E este corpo, então, reage imediatamente, pelo contato com as associações.

(...) o ator estava em cena, realizando suas ações. Em um dado momento, uma dessas ações abria a porta das associações, das memórias do ator. Essa associação transformava a totalidade psicocorporal do ator, ele vivia essa memória no espaço/tempo da improvisação. Sua voz, seus gestos, sua expressão eram, então, modificados, determinados por aquelas associações pessoais, por sua motivação. O ator, desse modo, não guardava apenas para ele a lembrança despertada, não ficava absorvido por ela (o que o levaria, segundo [Serge] Ouaknine [ator que trabalhou no Teatro Laboratório entre 1965-67], a ficar “ausente” ou “em outro lugar”), ele encontrava, a partir daquele comportamento transformado pela memória, uma abertura em direção ao outro, uma reação que pudesse estimular seu(s) parceiro(s) de cena. (MOTTA LIMA, 2012, p.199)

As associações são, portanto, atualizações de memória, postas em relação no mesmo momento em que reverberam pelo corpo do ator. Trazendo essa afirmação para a experiência com o canto, podemos pensar que para o cantante, quando este se ouve cantando determinada canção, algum aspecto dessa canção (letra, melodia, ritmo, andamento, região da voz, ou tudo junto) possa *abrir a porta das associações*, como explicou Tatiana Motta Lima no trecho acima. O corpo vai, no mesmo instante, reverberar e atualizar esta memória, porque a reconhece, identifica e aceita. Assim, ele se abre para estar também em contato com outros atores.

O próprio sujeito, com este corpo disponível e atualizado, re-alimenta o fluxo de seu próprio canto. É uma *outra* percepção de si que acontece quando o ator/cantor está vinculado a uma associação, a uma memória pessoal. Como diz MOTTA LIMA, é “como se o atuante ‘relaxasse’ uma certa percepção mais habitual – e pretensamente estável – da sua própria subjetividade” (2010, p.159).

As associações e memórias podem ser acessadas também pela fala, mas é justamente por ter todos aqueles componentes (que citamos acima) no canto, que há vários caminhos para se chegar à porta. Pode ser uma melodia, um ritmo, a sensação de emitir determinada nota que aquela canção pede. Porém, como estamos tratando do canto para atores, ou seja, pessoas que não têm necessariamente o hábito de cantar sempre, geralmente este ‘relaxamento’ da própria percepção de si fica mais difícil. O que não é muito conhecido, geralmente gera tensão e o cantar fica associado a crispções e medos. Talvez, o ‘caminho a ser percorrido’ seja mais longo até que as associações possam ser atualizadas no fluxo do canto, saindo do controle racional do agente.

Durante o período do curso de mestrado na UNIRIO, tive a oportunidade de participar da oficina *Corpo que canta, voz que dança*, em setembro de 2013, ministrada por Suellen Serat, atriz brasileira que atualmente (desde dezembro de 2012 até o momento de escrita deste texto) participa do *Open Program* do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, dirigido por Mário Biagini. O trabalho atual do *Workcenter* em Pontedera, na Itália, dá continuidade à última fase de pesquisa de Jerzy Grotowski, chamada “arte como veículo”, que usa, muitas vezes, cantos rituais da tradição afro-caribenha como ferramentas da investigação artística. Suellen concedeu uma entrevista a mim e a Luciano Matricardi, também mestrando orientado pela professora Tatiana Motta Lima, no PPGAC/UNIRIO, onde conversamos sobre a experiência pessoal dela no trabalho com esses cantos e sua relação com a investigação deste cantar, no *Workcenter*. Durante a entrevista, ela contou como aprendeu os cantos quando chegou lá:

Eu colocava na minha cabeça: eu não sei cantar, eu não canto. Então quando eu cantava, eu já ia com esse pensamento pré-estabelecido: ai, eu não sei cantar, o que eu estou fazendo? E nada mais acontecia, porque parava aí. Então os atores vinham e falavam: você está fora do tom, mas ok, este não é o problema maior. O problema maior é o que você faz, o que é esse canto para você? O tom é uma outra coisa, a gente vai trabalhar a parte ou não, porque é muito importante também. (...) Quando eu cantava no começo, quando eu escolhia uma canção para trabalhar individualmente ou cantando com eles, quando eles lideravam uma canção, eu não sabia do que eles estavam falando, eu não entendia a tradução de muitas canções [*todas as letras desse trabalho específico eram em inglês e quando chegou lá, Suellen Serat não dominava a língua ainda*]. Mas eu imaginava, tinha as minhas associações, com a melodia, o ritmo, o que era. E também tem esses vários aspectos que você pode começar a trabalhar: eu não sei a letra, mas isso não é o mais importante, posso ir pelo ritmo, posso seguir o ritmo, e o contato com outra pessoa, o que eu estou fazendo, o que essa canção quer dizer, mesmo que não esteja dizendo o que a letra diz, mas o que você imagina que ela diga? Então faça ações, ele (*Mário Biagini*) sempre falava: ‘faça alguma coisa’, porque às vezes eu bloqueava e não

fazia nada, como acontece. Ele dizia: ‘faça, sem medo, o que essa canção diz? De repente quem é você cantando?’³³

O que a Suellen Serat mostra em seu relato é que mesmo com o impedimento da compreensão da língua, ela ia buscando o contato com outros aspectos da canção, às vezes o ritmo ou a melodia e deixava que ele reverberasse no corpo dela. Buscava também o “sentido” no contato com as outras pessoas, o que ia provocando as associações pessoais dela, que não precisavam ter relação racional com o que a música estava, de fato, querendo dizer. O que importava era o que a canção estava dizendo para ela, a partir de suas vias de acesso, sejam quais fossem. É preciso paciência, humildade e coragem para deixar aparecerem as vias pessoais, individuais, em vez de procurar e se assegurar em verdades ou regras já prontas. Assim, o corpo de Serat começou a reagir, baixando as resistências e liberando os impulsos. E isto aparecia, então, em seu canto.

Na primeira vez que empreendemos um caminho, há uma penetração para dentro do desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto, que evoca uma “radiação” especial resultante da contradição. Esta contradição consiste num domínio do desconhecido – o que não é nada mais do que uma falta de autoconhecimento – e do encontro das técnicas para modelá-lo, estruturá-lo, reconhecê-lo. O processo para conseguir o autoconhecimento empresta força ao trabalho de cada um. (GROTOWSKI [1967], 1971, p.186-187)

Suellen Serat precisou se desprender da busca pelo correto, pela forma “certa” de se cantar as canções às quais era apresentada. Ela chegou a um bom resultado quando esqueceu de buscá-lo, se concentrando nas reverberações e contatos. E, além disso, buscar o rigor do canto – sua melodia, ritmo e letra precisos – passou a ser menos um inimigo a vencer e mais um novo fator de reverberação e contato.

O que quer que eu diga – são sempre estímulos que fornecem ao ator a possibilidade de ser criativo. Eu digo: “preste atenção naquilo”, procure este processo solene e reconhecível. Não se deve pensar no resultado. Mas, ao mesmo tempo, não se pode ignorar o resultado, porque, do ponto de vista objetivo, o fator decisivo na arte é o resultado. Assim, a arte é imoral. Está certo quem obtiver o resultado. É exatamente isso. Mas a fim de conseguir o resultado – e nisto reside um paradoxo – não se deve procurar por ele. Se alguém se lança à sua procura, bloqueia o processo natural criativo. (idem, p.187)

Grotowski nos aponta, portanto, uma medida de atenção cautelosa e sutil, onde corpo e mente trabalhem juntos, percebendo um ao outro sem que o pensamento racional bloqueie o

³³ trecho de entrevista concedida por Suellen Serat a Leticia Carvalho e Luciano Matricardi em 19 de setembro de 2013. A entrevista consta na íntegra como apêndice B desta dissertação.

funcionamento natural do corpo. Ele nos mostra como a escuta pode ser a chave para muitas reverberações e relações do ator com seu corpo/voz e seu canto, seu som já produzido. E, ainda, como esta reverberação pode fazer (e faz) com que se alimente este fluxo de movimento e voz/som e se chegue a uma nova percepção deste sujeito falante/cantante.

2.2 – GLORINHA BEUTTENMÜLLER: OS SENTIDOS E O ABRAÇO

Mais ou menos na mesma época em que Grotowski fazia suas investigações sobre o processo de criação do ator na Polônia, Estados Unidos e depois na Itália, na segunda metade do século XX, a fonoaudióloga Glorinha Beutenmüller criou, aqui no Brasil, o Método Espaço-Direcional-Beutenmüller (M.E.D.B.).

A partir de sua experiência em trabalhar com deficientes visuais, Beutenmüller começou a repensar a voz em sua relação com o sujeito e com o espaço. Ela percebeu que, sem a noção de espaço, o indivíduo fica intimidado e não consegue se expressar e falar com naturalidade. Como não enxergavam o espaço ao seu redor, os cegos tendiam a falar timidamente, como se temessem a reverberação que o som da voz pudesse oferecer, para eles mesmos e para os outros que pudessem estar à volta. A relação entre a noção de espaço e a projeção da voz ficou bastante clara para Beutenmüller.

A fonoaudióloga buscou, então, formas de produzir naquelas pessoas a compreensão do espaço e do sentido das palavras, através de sensações e sentimentos e, para isso, era necessário um estímulo maior aos sentidos humanos. Jane Celeste Guberfain, em seu livro sobre o M.E.D.B., nos explica:

Glorinha conseguiu que seus alunos deficientes visuais compreendessem que o prejuízo da visão poderia ser compensado por meio de outras sensações e expressões não visuais, como o prazer de falar e de gesticular no espaço. Nesse sentido, para compensar a falta da visão, os cegos receberam estímulos auditivos, olfativos, táteis e gustativos. A informação visual era substituída por uma percepção sensorial, permitindo que os cegos vivenciassem sensações corporais. Tais sensações geravam, por sua vez, uma imagem mental, uma memória, um registro, facilitando a compreensão do significado das palavras. (GUBERFAIN, 2012, p.70)

Trabalhando com sons, cheiros, texturas, temperaturas e, assim, aguçando os sentidos, Beutenmüller fazia com que os indivíduos experimentassem, em seus próprios corpos,

sensações distintas, pessoais. E foram essas sensações corporais, aliadas às histórias particulares de vida, que a fonoaudióloga usou para relacionar as palavras com seu poder de informação. Assim, as palavras passavam a ser, também, memória. As palavras passavam a ter um corpo. Este é um “método em que o corpo e a palavra projetada no espaço ocupam um lugar essencial na emissão da voz” (idem, p. 72).

Beutenmüller propõe aos atores, portanto, a partir de sua experiência anterior, uma nova forma de pensar a projeção vocal, que passaria por uma relação com o espaço cênico: a voz deveria ter direção e, ao mesmo tempo, envolver o espectador. Havia, então, a necessidade de fornecer a esta voz produzida pelo sujeito uma intenção, que envolvia o outro para o qual se fala.

Beutenmüller trazia um desejo pela mudança de postura do ator em relação ao mundo, humanizando as relações e evitando um treinamento puramente técnico. Era preciso aliar a técnica à sensibilidade e à afetividade. Era preciso se deixar afetar.

A fonoaudióloga trouxe uma nova concepção do que se chamava de impostação vocal. O que antes se entendia como impostação era uma “emissão correta da voz: natural, sem esforço, produzida por uma pressão expiratória bem dosada contra as cordas vocais, véu do paladar e outros músculos controlados” (idem, p.217). O M.E.D.B. de Glorinha Beutenmüller entende a impostação da voz “como um ‘abraço sonoro’ na plateia, como se as pessoas fossem tocadas pela voz, por um efeito de ‘tato à distância’. Deve-se falar com o corpo inteiro, e não somente com a boca ou com a garganta” (idem, p.217).

Com isso, Beutenmüller afirma que a voz e o corpo não podem ser entendidos/pensados/trabalhados em separado. A voz não é apenas produzida a partir do corpo ou simplesmente passa por ele. A voz é o corpo e o corpo é a voz, como falamos no início do capítulo. Aqui se trata de uma concepção de voz e corpo como conjunto³⁴.

Quando fala em abraço e tato, está incluído o outro, o que remete à noção do contato que acabamos de ver em Grotowski. Ou seja, a emissão e mesmo a impostação da voz, estão sempre em relação a outro: abraço e tato são as escutas do corpo para o outro, para inclui-lo, para recebê-lo. Beutenmüller fala da importância de o ator controlar auditivamente sua voz, de ter a escuta presente, ativa, aberta, aspecto que se aproxima também do que Grotowski

³⁴ Se houvesse uma forma de grafia que abrangesse as duas coisas, eu optaria por ela. Em sua falta, tenho usado corpo/voz, como formando um conjunto. Podemos, numa etapa adiante, criar um neologismo como corpovoz ou vozcorpo. Podemos ainda, para nos aproximarmos ainda mais do que se quer expressar, misturar as palavras: corvopoz. Por enquanto, mantenho a barra utilizada, também não sem algum incômodo, por vários pesquisadores.

expressa com a noção de contato. Guberfain afirma que ao discriminar os sons do espaço e também a voz do outro, ou seja, estando de fato em relação, o ator pode então perceber o momento adequado para ‘falar, ouvir e calar’.

Guberfain nos diz que, “de acordo com o M.E.D.B., voz é vida, voz é movimento, voz é ar”(idem, p.77). Parece muito simples pensar nessas associações mas muitas vezes, dando aula, peço ao aluno que pense no fluxo de ar que está sempre em movimento quando conversamos, uso a imagem do ar como uma esteira rolante, sempre no mesmo sentido e direção, que dá o suporte para que esta voz envolva aquele para o qual estou falando ou cantando. O ar é a vida, sem ele não vivemos e sem este fluxo constante não há voz, não há fala, não há canto. Mas é difícil esta visualização. Quando estamos cantando, por exemplo, há uma tendência de que pensemos o fluxo espacialmente de acordo com as alturas das notas: agudos são para cima e graves são para baixo. Isso é uma sensação do movimento tonal, que não deve ser confundido com movimentos corporais/vocais. E assim vão se criando tensões no corpo nessas direções. Quando conseguimos entender e criar a imagem de que o fluxo de ar e de som estão sempre numa direção que parte do próprio corpo em direção ao corpo do outro, sem hierarquias de graves e agudos, a emissão fica mais relaxada e o fluxo mais livre. Estamos falando de liberar uma trava que se coloca no fluxo natural do ar e da voz a partir de uma vigilância da razão, que esquematiza o corpo de acordo com as notas do diapasão. Se tivermos a escuta para o que o corpo realmente está fazendo – se colocando em relação a um outro e produzindo um fluxo de energia nesta comunicação que coincide com o ar que sai deste corpo, levando a voz – podemos ter uma sensação de maior alívio.

Ter na comunicação e na tarefa de abraçar sonoramente o espectador o seu foco, tira o ator da ‘caça ao tesouro’ dentro do próprio corpo sobre a produção vocal. Segundo Glorinha Beutenmüller, o ator deve também “esquecer o pescoço” para permitir maior flexibilidade e “solidariedade à passagem do ar” (Beutenmüller e Laport, 1989, p. 51 apud Guberfain, p.163). O pescoço é, geralmente, uma região de muito acúmulo de tensões musculares e também o lugar do corpo onde, fisiologicamente, se encontra a laringe e a prega vocal, fonte primeira do som da voz. Tirar o foco de atenção, a vigília do pensamento, desta parte do corpo é essencial para esta mudança de paradigma no trabalho expressivo da voz. O pescoço pode, assim, passar a ser um corredor sem obstáculos (tensões desnecessárias) para a passagem do ar que entra e do som que sai.

Beutenmüller foi quem começou a fazer, no Brasil, um trabalho vocal que atendesse às necessidades do ator dentro do espetáculo em que estivesse envolvido. “As técnicas vocais

devem ser incorporadas de forma orgânica para atender às necessidades da criação teatral”, diz Guberfain (idem, p.83). Segundo Beuttenmüller, uma noção importante, que antes não era trabalhada nos treinamentos vocais, é a de que, na fala, a percepção não deve ser de uma sucessão de fonemas, mas da ligação entre sensações, imagens, ideias e recordações. Mais importante do que a emissão precisa e clara de cada fonema, é a frase, o parágrafo, a estrofe com todas as suas camadas de intenções, que deve chegar ao outro. Assim como no canto, não adianta que cada nota esteja afinada se não conseguimos ter a sensação da frase musical, da frase poética e da canção como um todo. Como frisa Guberfain, o objetivo principal do ator é atuar e o método em questão prepara o ator para ter verdade cênica e eficiência vocal, sem que uma se sobreponha à outra, ou seja, sem hierarquizações. É um método que trata a linguagem não apenas como um fenômeno fisiológico, mas também psicológico e filosófico.

Assim como a encenação contemporânea vê a cena como uma totalidade, em que os signos se integram dentro de um processo harmônico, a proposta metodológica vocal de Glorinha encara o ator também como unidade, inserido na totalidade do espaço e da cena. Nessa perspectiva, podemos reconhecer o importante papel dos recursos expressivos do ator, notadamente aqueles de natureza vocal, e dos elementos cênicos, materializados conjuntamente, adquirindo uma fonte inesgotável de significações artísticas. (GUBERFAIN, 2012, p. 94)

Guberfain faz uma associação do M.E.D.B. com as teorias corporais de Moshe Feldenkrais (1904-1984), que viveu em Londres e desenvolveu uma percepção do corpo que propicia a consciência da individualidade, com exercícios em que a mente e a observação pessoal têm participação ativa.

Para Feldenkrais, cada indivíduo tem uma dinâmica pessoal: fala, se move, pensa e sente de modo diferente, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo, a partir de suas experiências de vida. Para que haja uma mudança no modo de ação, deve-se mudar a imagem própria que está dentro de cada um. A mudança envolve a transformação da autoimagem e a mobilização das partes do corpo com ela relacionada. Essa autoimagem consiste de quatro componentes que estão envolvidos em toda ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento (Feldenkrais, 1977 apud Guberfain, 2012, p. 99)

O que o método de Beutenmüller sugere e que está em sintonia com o pensamento de Feldenkrais, é que o indivíduo desenvolva a consciência sobre o funcionamento de seu corpo por uma via sensível, de abertura de uma escuta para este corpo, com a participação ativa do pensamento. Como Feldenkrais dizia: “aprender a agir enquanto pensa e pensar enquanto age” (idem, p.100). Seria a integração de fluxo corporal e vocal com o pensamento presente, que tornaria conscientes as tensões, beneficiando as experimentações.

Dessa forma, mesmo os exercícios respiratórios, sempre presentes no treinamento vocal, são tratados no M.E.D.B. como uma forma de “conscientizar o praticante do seu corpo e da relação do mesmo com a boa respiração e o equilíbrio” (Beuttenmüller e Laport, 1974, p. 20 apud Guberfain, 2012, p.101), ou seja, a respiração é vista de uma forma mais global, com o objetivo de trazer bem estar para o indivíduo e não apenas como exercício mecânico e técnico.

Como Feldenkrais, Jane Guberfain faz o M.E.D.B. dialogar com Rudolf Laban, Valère Novarina, Antonin Artaud, Paul Zunthor, Henri Bergson e outros pensadores do corpo, do movimento, da palavra que estavam em sintonia com o interesse pelos impulsos orgânicos e pela participação do sujeito como um todo nas suas investigações artísticas. Ela afirma que “a singularidade do método está em dialogar com as tendências contemporâneas, em que a técnica e a sensibilidade devem caminhar juntas, em uma conjugação entre ciência e arte” (GUBERFAIN, 2012, p.179).

Um dos aspectos do M.E.D.B. é que ele permite uma dinâmica de experimentação, de aperfeiçoamento e de ousadia que superam as propostas definitivas, acabadas e erigidas em tabus. O ator se vê envolvido na sua própria capacidade de imaginação, estimulado pela sua intuição, tirando partido dela de forma criativa. Por outro lado, o M.E.D.B. estimula um contato sensível com a realidade, porque leva em conta a necessidade de consciência de um mundo que o cerca. Tem em mente a atmosfera cultural que se respira, com uma constante atualização, trazendo à tona conceitos que permitem o desenvolvimento livre e responsável do profissional de teatro. A realidade do ator caminha em uma atmosfera de ações e vivências e o método evolui sem impor inibições (...) (idem, p.119)

Assim como os demais autores aqui escolhidos, Beutenmüller tem como alicerce do seu método não exatamente um manual ou mesmo um conjunto de regras a seguir, mas a maneira de viver a vida. O objetivo da fonoaudióloga “foi fazer com que os alunos entrassem em contato consigo mesmos e com sua sensibilidade para que pudessem transmitir ao público sentimentos, emoções e sensações, por meio da integração entre corpo e voz” (idem, p.221). Este pensamento reitera a importância de um trabalho do indivíduo sobre si mesmo, e não de uma formação em que importe apenas ou principalmente o aprendizado de habilidades técnicas.

A partir do alargamento dos sentidos, Glorinha Beutenmüller inaugurou uma nova forma de relação com o espaço e com a palavra, pois trouxe, para o sujeito que fala, a importância da escuta de si mesmo e do outro, passando pelo espaço e pelas sensações que o corpo pode experimentar a partir e por causa das palavras e do som (da voz).

2.3 – FRANCESCA DELLA MONICA: OS ESPAÇOS

O trabalho pedagógico da cantora, professora e pesquisadora italiana Francesca Della Monica foi o tema de interesse da pesquisa de Pós-Doutorado do professor da UFMG Ernani Maletta, e é através dos escritos de Maletta que vamos nos aproximar do trabalho da professora. Tive a oportunidade de estar com os dois professores, Ernani Maletta e Francesca Della Monica, no III Seminário A voz e a Cena, em novembro de 2013, em Brasília.

Em sua palestra de abertura ao Seminário, o professor Ernani Maletta, com formação musical, disse ter ficado encantado quando começou a trabalhar com o teatro. Ele viu que ali havia a possibilidade de retirar o trabalho com a voz e com o canto das relações com uma técnica ou estética específicas, normalmente associadas ao trabalho de canto para cantores. Maletta nos disse que, no seu entender, o fenômeno vocal começa com um desejo, que vem antes da produção do som: o processo de voz começa, assim, muito antes do som passar pela prega vocal. Assim, antes de nos embrenharmos em uma técnica específica, é mais importante que saibamos o que estamos buscando. Senão, como ele disse metaforicamente: “construímos paredes e telhado em cima de um solo frágil³⁵”. Em sua experiência pessoal, o professor contou que vivenciou a dificuldade de se deparar com questões que não sabia resolver a partir das técnicas que tinha experienciado em diversas aulas. Ele disse: “Eu precisava me concentrar nas perguntas. Se somos obrigados a ser Apolo na vida social, no teatro precisamos deixar abertas as portas para Dioniso. As técnicas vão em direção ao apolíneo³⁶”.

A professora Francesca Della Monica tem uma formação ampla e eclética. Quando perguntada sobre as bases teóricas de suas pesquisas sobre a fala e o canto, ela cita fontes da Filosofia, da Arqueologia, da Música, do Teatro e das Artes Visuais. Ela evidencia assim, a dimensão polifônica³⁷ da ação vocal, onde todos esses saberes são igualmente importantes e formativos do que ela chama de “pessoa vocal”, referindo-se ao sujeito que fala ou que canta e que está inteiro, na própria voz. A professora italiana me ajudou a entender este lugar do “entre” no qual me sinto pesquisando. Através da Arqueologia, ela buscou uma realidade feita

³⁵ Transcrição feita por mim de palestra inaugural feita pelos professores Ernani Maletta e Francesca Della Monica para o III Seminário A voz e a cena, em 14 de novembro de 2013, na UnB.

³⁶ idem acima.

³⁷ Em seu doutorado, o professor Ernani Maletta, que também é músico, desenvolveu o conceito de atuação polifônica, transpondo para o teatro o conceito de polifonia que, na música, significa: vários sons (melodias) ao mesmo tempo, independentes, mas dentro de uma mesma tonalidade. Ao mesmo tempo em que existe a independência dos saberes, há uma unidade do discurso. É a esta unidade do discurso mesmo com diversas e diferentes influências que Della Monica se refere ao usar o termo aqui.

de camadas progressivas, e usou a metáfora das abelhas: “pegam o pólen que está no mundo, reelaboram-no e devolvem-no ao mundo como mel”. Para Francesca, assim é com a voz: ela não é uma “propriedade” do sujeito, ninguém é dono da voz, ela é uma metáfora do ser, é uma reelaboração do mundo por aquele corpo. Por isso, a pesquisa vocal tem que estar no entre: entre palavras, entre disciplinas. Ela considera um dos alicerces de seu trabalho a preservação da identidade vocal deste sujeito, uma qualidade vocal que seja própria dele, com todas as suas camadas, que o identifique e que possa ser preservada em toda a extensão vocal³⁸, sem distinção entre a fala e o canto. Assim como nesta pesquisa, a professora também propõe que a fala e o canto possam ser pensados da mesma forma, como usos diferentes de uma mesma produção.

Por seu conhecimento tanto de técnicas tradicionais do canto erudito, da ópera, como da música contemporânea (foi cantora de obras de John Cage³⁹, por exemplo), Della Monica quer mostrar que técnica e expressividade não se excluem e que podem criar um belo e complexo conceito.

É impensável conceber um itinerário heurístico no campo da vocalidade sem considerar, com a devida importância, conceitos como tempo, espaço, identidade, relação, harmonia, polifonia, arquétipo, história, mito, finitude, possibilidade..., apenas para citar uma parte. A prática e o treinamento vocais não podem ser, de forma alguma, concebidos como uma ginástica inconsciente ou predominantemente muscular, mas, ao contrário, devem oferecer a possibilidade de ver, sentir e, enfim, incorporar a realidade dessas grandes categorias, em vez de apenas pensá-las. Se, então, resulta imprescindível um itinerário que desenvolva a consciência funcional do instrumento fonador (e, obviamente, do aparato respiratório e ressonantal), este não poderia ficar à parte de um conjunto de significados e de implicações altamente complexos. Porém, a consciência da complexidade não pode ser, de modo algum, um ponto de chegada – o que caracteriza a gestão da complexidade –, mas uma premissa metodológica da parte dos formadores e uma condição para o trabalho dos discentes.

Fazer, de forma diversa, trairia a essência da matéria e negligenciaria o fato de que, cada pessoa, independentemente de ter feito uma pesquisa sobre o tema da própria vocalidade, é portadora de um saber vocal complexo e articulado, bem como de uma cultura da ação fônica especializada e individualmente caracterizada.⁴⁰

Nesta citação, a professora italiana ressalta o quão complexo é o conjunto a que chamamos voz e que há de se considerar muitos aspectos para que se possa começar a pensar a vocalidade nas artes cênicas. Para ela, é impossível não admitir a reunião de outros saberes,

³⁸ Fazendo com que possam surgir vozes naturais outras, como analisamos no item dedicado a Jerzy Grotowski e o conceito de contato.

³⁹ John Milton Cage Jr. (1912-1992) foi um compositor americano, pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, e também do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra. (fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Cage acessado em 30/05/2014)

⁴⁰ Este depoimento consta em MALETTA, Ernani. Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator. Relatório de Pós-Doutorado. Università Di Bologna, Itália, 2011, p.25.

formadores do indivíduo que já traz, em si, um saber vocal mesmo que não consciente. E os campos abordados por Della Monica vêm imbricados em seu discurso sobre a produção expressiva da voz. Ela ressalta também que os exercícios vocais, se feitos de uma forma mecânica, perdem a utilidade. Eles devem tocar, no indivíduo, todos os seus campos de conhecimento, que permitirão imagens, associações e trarão uma percepção da voz na totalidade do sujeito. Assim como é a sensação, mesmo inconsciente, deste saber vocal já existente no corpo.

Della Monica também se interessa pelo conceito de *Soundscape*, de Murray Schafer, citado no início deste capítulo, e que tem como foco a percepção da paisagem sonora. Esta paisagem sonora seria o grande espaço – que cada um percebe à sua maneira – de escuta do mundo ao redor (que inclui o próprio sujeito e os sons de seu corpo). E a relação do sujeito com sua própria voz e com o espaço são fundamentais na forma de a professora italiana lidar com a voz em performance.

Espaços, para Della Monica são, não apenas lugares físicos, mas instâncias comunicativas. Para ela, assim como para Jerzy Grotowski e Glorinha Beutenmüller, é fundamental a relação da voz com o outro e um ‘outro’ é, justamente, o espaço. De acordo com o espaço que pode ser percebido pelo sujeito, vai se dar a qualidade de emissão vocal e de comunicação sonora. E esta percepção dos espaços passa pela qualidade de escuta para este outro (o espaço) e suas reverberações (da própria voz, os ecos e os demais sons ao redor). Para a professora, o impulso vocal começa antes mesmo da emissão vocal, começa com o contato do corpo com o espaço. É o espaço que afeta o corpo e que traz a voz a ele, faz com que a voz se produza. O espaço é onde o corpo se coloca em relação.

Ernani Maletta e Francesca Della Monica fizeram uma organização das diversas dimensões desses muitos espaços que nos cercam. Aqui veremos as que têm relação mais direta com nossa investigação: de um canto que é escuta, e que se escuta (em suas reverberações).

O espaço visível é o que está à nossa frente, e somos levados a agir de acordo com essa possibilidade, a falar em direção ao que nossos olhos alcançam de imediato. Mas nossa posição física, em qualquer espaço, nos faz ver apenas uma parte dele: a parte que está à nossa frente. Esta percepção limita o corpo a um uso de ressonâncias frontais. Se conseguirmos sentir o espaço como um todo, ao redor do nosso corpo, e nos relacionarmos com todas as suas dimensões, a ação ressoante do corpo fica também disponibilizada em toda

sua amplitude, como reação a este espaço global (na frente, atrás, acima e abaixo do sujeito que fala/canta), que se “vê” com o corpo todo.

De fato, a exposição a espaços de grandes dimensões e a horizontes remotos determina uma reação de abaixamento da laringe já no momento do ataque, como se o corpo aumentasse a própria disponibilidade e a própria receptividade com respeito a uma dimensão que alarga os próprios limites, além do visível. (MALETTA e DELLA MONICA, 2013, p.70)

A partir desta consciência alargada em relação ao espaço, Maletta e Della Monica propõem a distinção entre os conceitos de projeção e espacialização da voz. O primeiro daria a ideia de um direcionamento preciso, um ponto bem definido à frente do sujeito, onde ele quer que sua palavra chegue. A espacialização faz referência à ocupação do espaço em todas as dimensões, o que seria possível se a voz for emitida como reação a este espaço. Observemos que esta concepção do corpo no espaço e das relações que ele estabelece com a fala, o canto e a escuta (de si mesmo e do outro), dialogam com o conceito do “abraço sonoro”, de Glorinha Beutenmüller, visto anteriormente. Embora Beutenmüller nomeie de projeção da voz – mesmo como um novo entendimento do termo –, a imagem de “abraço sonoro” nos aproxima do que os professores estão chamando de espacialização da voz, ou seja, algo que nos envolve em muitas direções.

Dentro do espaço físico existe um espaço relacional, onde estão pessoas que escutam, ao mesmo tempo em que há a presença dos sons e das palavras, assim como os gestos e movimentos corporais. O ator que fala/canta já cria, em sua atitude vocal, uma relação com o espaço que inclui aquele para o qual se fala.

A reação corpórea e mental ao estado de relação deveria sempre se antecipar ao gesto vocal e também permanecer para além dele, incluindo os silêncios e dando significado a eles. É como se no corpo de quem age vocalmente se criasse um espaço que finalmente acolhe o interlocutor (idem, p.70).

Uma particularidade da pesquisa de Francesca Della Monica está em considerar o espaço da história e o espaço do mito no entendimento da extensão vocal. O espaço da história seria aquele das nossas relações sociais, cotidianas, onde a palavra age em discurso predominantemente racional e organizado, sem interferência direta e livre dos afetos e emoções. Normalmente, falamos numa região do “bom tom”, lugar das conversas sem conflitos, da educação, quando usamos a extensão médio-baixa da voz, com amplitude de uma quinta (7 semitons) e volume também sem grandes alterações. Porém, quando começa um conflito, muda a qualidade da gestualidade, a extensão vocal vai para uma oitava (12

semitons), sobe o volume para uma má-educação, o assunto se torna menos importante do que o jeito de dizer. Este é o lugar do trágico, de Dioniso, a voz pode ir para o lugar da sujeira. No momento do orgasmo, ou do parto, a voz não fica no lugar do ‘bom tom’, vai para o lugar do mítico e do extremo, diz Della Monica. Este seria o espaço do mito, aquele em que a fala ou o canto “se submete ao terremoto das emoções, das paixões; quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade” (idem, p.72). Segundo a professora, é aí que todas as dinâmicas que estariam limitadas pela voz histórica, “tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades” (idem, p.72). Assim, nossa voz seria levada às regiões dos extremos (grave e agudo) da extensão, que estão fora dos nossos hábitos vocais cotidianos. Della Monica usa o termo “ultrapassar as Colunas de Hércules” para, metaforicamente, expressar a passagem do espaço da história para o espaço do mito.

A cada vez que nos aproximamos das Colunas de Hércules (...) sente-se o perigo desse atravessamento e, frequentemente, de forma assustadora: a voz, então, freia a sua corrida na terra insegura do paradoxo – e o grito, o lamento, o sussurro estrangulam-se na garganta, não encontrando espaço suficiente para delinear, expressar, a própria trajetória. Mas, se tornamos possível o acesso àquela área vocal de perigo – assim como acontece e deve acontecer no Teatro –, graças ao ampliar-se do gesto, o corpo alarga os próprios limites, aumenta a sua extensão e a sua capacidade de vibração. (idem, p.72)

A professora aponta claramente os efeitos físicos dos medos, que travam nossas vozes quando saem da região do uso social, provocados por determinadas emoções ou pelas melodias das canções. Medos esses muitas vezes inconscientes, da natureza do mito, e que mostram que só com paciência e delicadeza devemos nos aproximar das “Colunas de Hércules”. No capítulo dedicado ao laboratório experimental, veremos casos de pessoas que se dizem assustadas sem saber porque, ao terem que cantar. Que dizem não saber de onde vem o choro que aparece no meio de uma canção. Esses medos são reais e os motivos são diversos e pessoais. O medo pode ser no ato de emitir a voz em regiões distintas do uso comum ou no ato de escutar a voz que sai nessas regiões. Muitas vezes, as tensões do corpo servem como um escudo de proteção para que a voz não saia e, assim, não seja também escutada. Quando, pelo trabalho, conseguimos acalmar as barreiras físicas, o sujeito pode lidar com esses medos, decidindo se vai enfrentá-los e, assim, alargar os próprios limites (como na citação acima) ou se vai ainda recuar, diante das reações do corpo. Vai decidir (nem sempre racionalmente) o que é possível para ele, naquele momento.

A partir das relações com os espaços e as afetações que o corpo/voz trazem com isso, Della Monica quis mostrar que “a representação do ‘eu’ vai muito além das caixinhas nas

quais o canto lírico coloca os cantores⁴¹”. As classificações (baixo, barítono e tenor para os homens e contralto, mezzo soprano e soprano para as mulheres, de acordo com o alcance vocal) têm sentido no contexto do Melodrama, mas, segundo a professora, não têm um sentido universal. Ela diz, sobre as linguagens que exigem certo “comportamento vocal” (como as vozes com cobertura, do canto lírico): “é como se você estivesse em cima da casca da fruta, eu quero ver a semente⁴²”.

Della Monica usa a imagem das margens de um rio, onde o corpo deve buscar um estado de abertura para chegar do outro lado deste rio. A professora utiliza, em aula, sempre a referência auditiva do som e sua textura, não se referindo a termos fisiológicos como laringe, diafragma, prega vocal. Para a professora, o material de trabalho nas aulas é o som e a atitude corporal. Ela diz que enxerga com os ouvidos e ouve com os olhos e nunca vai falar de fisiologia corporal, pois estamos comprometidos em encontrar a nossa própria fôrma de cada um dos sons (vogais) – o corpo aprende o caminho através dos gestos. Segundo Della Monica, a laringe baixa automaticamente quando tenho um interlocutor, não há que se pensar nela. Precisamos querer que as outras pessoas nos entendam, o que é bastante diferente de nos ouvir apenas, ela frisa.

Para concluir esta parte dedicada aos professores Ernani Maletta e Francesca Della Monica, escolho o parágrafo final do artigo já citado acima e que reforça a importância de disponibilizar nossos sentidos, abrir nossa escuta:

Concluindo, a polifonia dos espaços físicos, de relação, daqueles ligados à história, ao mito e à *paisagem* (sonora), juntamente às consequentes reações corpóreas, às proxêmicas, às projeções vocais, determinam um campo de força sempre mutável e ativo que, seja em âmbito racional, emocional ou físico, garante ao sujeito fonador – sempre ameaçado pela impossibilidade da representação de si mesmo através da voz, tornando-a genérica – uma presença e uma escuta contínuas e febris. (idem, p.72)

2.4 – MERAN VARGENS: PRINCÍPIOS

A professora Meran Vargens, da UFBA, em seu livro *A voz articulada pelo coração*, propõe a construção de uma proposta metodológica para a formação (vocal) do ator ou, como

⁴¹ Transcrição feita por mim de palestra inaugural feita pelos professores Ernani Maletta e Francesca Della Monica para o III Seminário A voz e a cena, em 14 de novembro de 2013, na UnB.

⁴² idem ao anterior.

ela chama, os três princípios capitais. A proposta de Meran Vargens também aciona a sensibilidade da escuta, o alargamento da percepção sobre a própria voz e a do outro e os afetos e as relações que perpassam o indivíduo. Vargens frisa que seu estudo, ponto tão importante também para minha dissertação, é direcionado especificamente ao ator e que o desejo é o de superar “uma falta de integração na relação entre técnica, a expressividade e a criação poética no exercício vocal do ator” (VARGENS, 2013, p.66). Mais uma afirmação da autora que me indicou o melhor caminho para abordar o laboratório é que ela, ao mesmo tempo em que formula uma proposta metodológica, afirma a “total descrença de que no teatro seja possível aplicar metodologias como normalmente é feito em outras áreas. O trabalho teatral em qualquer dos campos é extremamente pessoal. É corpo a corpo” (idem, p.67).

Por isso procuro desfazer aqui a ideia de uma metodologia com exercícios, fórmulas ou formas de aplicação, e proponho uma metodologia regida por *princípios*. Os exercícios estão em todos os lugares: nos livros, nos workshops, na observação das crianças brincando, na vida da rua, nos salões de jogos e de dança, nas ciências, nas outras artes, nas humanidades, nas relações com os reinos animal, vegetal e mineral. Com todas as coisas é possível criar exercícios e traçar regras de jogo, envolvendo os elementos da linguagem teatral, desde que se conheça os seus princípios, e se saiba onde se deseja chegar ao serem conduzidos por eles. Por isso é importante adquirir a habilidade de fazer princípios interagirem e estabelecer conexões (idem, p.68-69)

No capítulo dedicado ao laboratório experimental, aparecerão os *princípios metodológicos* que utilizei e seus desdobramentos na prática. Aqui, vamos nos ater aos princípios da autora que muito me inspiraram e dialogaram com aqueles que virão mais adiante.

Primeiro Princípio: voz é resultado. A autora nos diz que a voz do indivíduo está ligada a diversos aspectos de sua vida como um todo: lugar onde nasceu, vozes que mais o influenciaram na época do aprendizado da fala, cultura onde cresceu, classe social a que pertence, profissão escolhida, assim como a condição e constituição física, emocional e psicológica. Ou seja, inúmeros fatores constitutivos do ambiente e personalidade influenciam no resultado do que será sua expressão vocal. E, se assim é na vida, assim será em cena. Não adianta, portanto, criar uma voz para o personagem sem que o ator tenha se aproximado de todos os aspectos que influenciaram esta voz. Há que se “fazer com que a voz seja fruto de tudo o que se componha para formá-la, desde os aspectos mais físicos até os psicológicos e energéticos”(idem, p.70).

A partir deste princípio, pode-se perceber que há um canal a ser aberto e sintonizado, é preciso ajudar o organismo a tornar-se potencialmente veículo para dar passagem à voz.

Pensar a voz como resultado é pensá-la como uma consequência de uma passagem livre, de um canal aberto, sem que se tome conta, principalmente e primeiramente, das etapas formadoras do som. E a voz como resultado é a voz que escutamos, é a voz que se escuta a ela mesma e a ela reage e faz reagir.

Meran Vargens ressalta que é preciso um tempo de espera “ativa e paciente, passiva e atraente⁴³”, para que o resultado chegue. Normalmente, por querermos logo chegar ao que é “certo”, não temos a paciência necessária, ou melhor, fundamental, para uma qualidade da escuta. Um tempo em que é preciso perceber a voz que sai, deixá-la voltar ao indivíduo e realizar os ajustes que o corpo descobrir, sem que isso precise ser um processo racional e consciente. Esse processo se dá por maturação, pela prática e pela repetição, por uma intimidade maior que vai se criando com as circunstâncias da encenação, por uma percepção e relaxamento das tensões geradas pela autocensura, pelo receio do erro. Este processo requer paciência e uma grande parte de passividade e entrega (ou mesmo abandono).

Já que a voz é resultado, então é bom que ela deixe de ser o foco principal para onde todos os olhares se voltam, como um imperativo. A voz funciona delicadamente e o imperativo para ela pode significar restrição. Muitas vezes é saudável deixá-la como pano de fundo do processo, *cozinhá-la* em banho-maria. A voz é fluido potente e sutil. Quanto mais ela nasce e sai *do* corpo e é movida por impulsos internos enraizados *no* corpo, maior poder de *revelar* a personagem ela terá. Por isso é importante seguir o fluxo da vida na criação da personagem e no desenvolvimento da expressividade vocal. (VARGENS, 2013, p. 71. grifos da autora.)

No caso da presente pesquisa, é preciso acrescentar a esta voz como resultado também o fato de que ela vem acompanhada dos aspectos musicais do canto, que podem “atrapalhar” ainda mais esta relativa “passividade” que Vargens aponta como necessária. Quando ela sugere que a voz deixe de ser o foco principal para que ela possa ser resultado no seu funcionamento delicado, entendo que, no caso do canto, é muito importante que se respeite este “fluxo sutil” não deixando que a “parte musical” do canto se imponha imediatamente impedindo o fluxo ou mesmo criando mais bloqueios. Como falei na introdução (seção 1.1), o que mais me chama a atenção nos atores que cantam é a hierarquia que colocam na relação entre música e fala. Como a música geralmente é o terreno de maior insegurança, isso faz com que aumentem a vigilância sobre suas vozes, o que acaba se transformando numa trava para o fluxo da expressão vocal que passa por este processo de espera “ativa e paciente, passiva e atraente”, mesmo – ou principalmente – quando a pesquisa envolve o canto.

⁴³ VARGENS, 2013, p.70.

Meran Vargens nomeia o Segundo Princípio como: voz e fala têm endereço. Para isso, segundo ela, “a exploração, o desenvolvimento e o exercício técnico da voz para o ator precisam estar associados aos jogos de improvisação, interpretação e de construção de personagens” (idem, p. 79). Embora ela esteja se referindo à fala, considero que isso também é válido para o treinamento de canto para os atores. Os exercícios técnicos quando trabalhados totalmente distanciados das necessidades do ator, tornam-se, na maioria das vezes, mecânicos e esvaziados da vida que deve estar expressa no fluxo vocal.

Expressões requerem qualidades vocais desde as mais sutis às mais exageradas, das mais delicadas às mais fortes. No entanto, se no exercício vocal de sua formação esses elementos forem trabalhados apenas num aspecto mecânico, forte, fraco, delicado e caudaloso, agudo, grave ou estridente, deixando isso dissociado dos estados de espírito, das necessidades de comunicação, do universo das intenções e das interações com o outro, o trabalho fica sem aplicabilidade. (VARGENS, 2013, p.80)

Vargens critica, por exemplo, o fato de o ator trabalhar a voz apenas em aulas de canto que busquem a afinação musical e ligadas a uma estética da “beleza do canto”. Este tipo de trabalho, segundo a autora, não serviria na hora de dialogar com ou como um personagem que precise ser *revelado*, com seus *estados de ser* do humano.

Os exercícios vocais têm, portanto, suas utilidades, sua validade, mas precisam ser direcionados, empregados de acordo com as necessidades dos indivíduos, das possibilidades e necessidades de cada um e de cada circunstância onde serão aplicados ou solicitados. E o ator precisa estar apto, pela abertura de sua percepção, de uma escuta disponível, a fazer as conexões, a elaborar poeticamente o que está explorando nos exercícios técnicos.

Quando falo em não hierarquizar a música e a palavra como aspectos formadores da voz cantada, estou querendo dizer que a parte racional da música, com suas regras, assim como a técnica vocal para o canto (que exige uma visitação a regiões da voz diferentes da fala e uma consequente adaptação do corpo para isso) não devem “sobrecarregar” o pensamento racional de forma que ele fique tão vigilante que iniba o fluxo vocal que o ator já tenha estabelecido ou esteja estabelecendo em seu trabalho. É fundamental que, mesmo tendo melodia e ritmo precisos, o trabalho não deixe o ator alienado dos aspectos sutis e impalpáveis que a voz traz, revela. Quando Meran Vargens fala em endereço da fala, ela quer enfatizar que há um direcionamento da fala (e que vamos aqui ampliar para o canto), uma (ou mais) intenção do que e de para quem se quer dizer.

A voz e a fala na vida sempre estão acompanhadas de intenções, na maioria das vezes inconscientes ou com consciência adquirida após o ato. Logo, a voz é movida por alguma coisa, digo, algum querer. Para o ator é necessário trabalhá-la e exercitá-la na perspectiva de tocar nessa alguma coisa que a move já que no teatro a voz e a fala são acompanhadas de intenções que precisam ser conscientes para o ator. Portanto é importante saber reconhecer quando há falta de impulsos dessa ordem. Isso requer o desenvolvimento de uma capacidade de percepção. (idem, p.81)

Às vezes, quando uma pessoa está tomada por um impulso muito forte, obcecada para realizar algo, dizemos que ela fica cega. O que nos leva a poder dizer que o que ocorre quando o sujeito fica muito preocupado em acertar o que vai cantar, concentrado em apenas um dos aspectos do enorme conjunto que forma esta voz cantada, ele fica surdo, pois perde a escuta do que está cantando e perde o contato (voltando ao termo de Grotowski) com o que está, de fato, acontecendo naquele momento. Ao se perder na vigilância do pensamento, o sujeito deixa que este fique maior do que o fluxo do corpo e da voz produzidos naquele tempo e espaço.

Os exercícios e o treinamento vocal não devem nunca perder de vista, portanto, que servem a algo maior, que é a expressividade vocal, o fluxo vocal e corporal e que não devem funcionar como um empilhamento de habilidades que serviriam a um atleta vocal e não a um artista. O exercício deve também ser realizado com a escuta. Tomemos como exemplo os vocalises: os exercícios tocados pelos professores de canto ao piano que são pequenos trechos melódicos a serem cantados pelos alunos. Mais do que um treinamento para a musculatura responsável pela emissão vocal em toda sua extensão, devem ser feitos para que o aluno/ator possa se escutar, se experimentar naquela extensão vocal, se perceber com suas liberdades e tensões. E perceber o corpo todo! Às vezes, o aluno fica tão preocupado em acertar a nota que tem que cantar que não observa que está com os dedos do pé encolhidos e tensos, por exemplo. Além disso, com a frequência dos exercícios, esse aluno pode se observar ao longo do tempo, de acordo com o período de sua vida, de acordo com inúmeros fatores externos que afetam seu corpo e sua voz.

Na introdução, falamos que o sujeito que canta é instrumento e instrumentista (seção 1.2). Assim, ele deve perceber que este “conjunto” é afetado pelas variações de seu cotidiano, pela sua qualidade de descanso, pelos seus humores, e mais do que policiar-se sem cessar e tentar fixar regras, o sujeito deve adquirir, com consciência e flexibilidade, uma tolerância para aceitá-los, suportá-los e, através de sua percepção alargada da escuta do resultado, lidar com este resultado e ajustá-lo. Sabendo que ele é variável, sem que isto seja necessariamente

melhor ou pior. Ele é apenas o que é, naquele dia, naquele momento. Claro que há uma maturação que se faz aos poucos e que o trabalho e a consciência de nosso corpo/voz e de nossas possibilidades não nos empurrará para uma baixa de qualidade no trabalho. Ao contrário, é por saber da vulnerabilidade inerente ao sujeito que adquirimos flexibilidade corporal, vocal e psicológica para lidar com as variações da vida, para perceber o que ocorre, para ajustes e adaptações.

Meran Vargens aponta os jogos de improvisação e o estado de prazer que proporcionam como ambiente favorável para o estado de relaxamento de que estamos falando como necessário para o trabalho vocal. Nesses jogos, existe a possibilidade de errar e este é um dado primordial no trabalho de voz e também do canto. É admitindo que o erro venha à tona que podemos agir sobre ele. É preciso adquirir a tolerância para escutar a nota errada. Para o aluno com dificuldade de cantar afinado, é muito importante que ele possa, pela escuta, entender o seu erro, perceber que a nota que canta é diferente da nota que está sendo pedida no exercício ou na melodia da canção.

Pela minha trajetória como uma cantora que se encantou com a liberdade do teatro (com seus jogos, o estado de prazer e a possibilidade do erro, como foi dito), eu tendia a um discurso que polarizava a música como um saber racional e o teatro como uma vivência da natureza da espontaneidade. Ao longo desta pesquisa e suas idas e vindas, fui percebendo e admitindo que a polarização é redutora e fictícia e que não existe pensamento sem corpo nem corpo sem pensamento. Meran Vargens faz uma esquematização (aqui o emprego do termo esquema nada traz da ideia de reduzir o pensamento que se quer expressar, apenas a ideia de organizá-lo) que nos ajuda a entender como ela pensa o complexo conjunto chamado voz e seu “lugar” de estar entre o indivíduo, sua expressão e o meio externo. Diz ela:

A voz e o movimento pertencem à estrutura física, ao corpo físico, e são os meios de expressão, e o sentimento e o pensamento pertencem aos campos da energia sutil, corpo emocional e corpo mental, e são os responsáveis pelos impulsos e intenções. A percepção é ao mesmo tempo o que permite a instalação da consciência no contato com esses corpos e a promoção consciente da interpenetração deles. Os meios de se abrir a porta para a percepção consciente são a respiração, o silêncio e a pausa. Logo, é possível perceber a voz como um componente que por sua própria natureza reflete o vínculo existente entre esses corpos, ou essas dimensões, a cada vez que ela se materializa. E que também pode ser utilizada como componente integrador. (VARGENS, 2013, p. 90)

O trecho acima citado agrega uma série de pensamentos e conceitos além de oferecer possibilidades de trabalho. Primeiro o de que voz, movimento, sentimento e pensamento (contendo impulsos e intenções) são parte de uma mesma cadeia. Mas a ponte que faz com

que possam estar integrados é a possibilidade de se tornarem conscientes (o que é diferente de controlados pelo racional).

Sendo a respiração, o silêncio e a pausa os meios de se abrir as portas para a percepção que os torna conscientes, percebemos que trabalhar a respiração é algo muito maior do que controlar a musculatura respiratória. É uma escuta do corpo físico e a percepção de seu espaço interno disponível que pode trazer à tona as sutilezas do corpo energético.

Grotowski dizia que, para haver contato, é preciso silêncio. Para que se possa escutar verdadeiramente, é preciso silêncio. Vargens diz que a nossa voz interior, a que expressa a demanda dos impulsos internos, é “parceira íntima do silêncio interior. Só se pode ouvir a voz interior a partir da instalação do silêncio interior, porque nele se percebe o movimento interno e suas demandas”(idem, p.27). Para haver som, é preciso haver silêncio. Algo em nós precisa calar para que possamos ouvir, e então falar/cantar. É preciso calar as expectativas, as ansiedades e também os problemas e distrações do cotidiano⁴⁴.

A voz se materializa a cada instante, sendo resultado de todas essas possibilidades de escuta: do corpo físico, do corpo emocional e do corpo mental. Diz Meran Vargens: “para a voz acontecer em plenitude, é necessário se abrir o corpo através dos sentidos para que o meio seja percebido e para que se possa respirar melhor” (idem, p.100). Os sentidos, assim como a respiração, são a comunicação entre o interno e o externo, ou melhor: o ‘entre’ de nosso corpo. São eles que podem conectar o indivíduo com o mundo à sua volta. É através dos sentidos que o indivíduo se faz expressão.

Um outro termo que Meran Vargens utiliza em seu trabalho é o *entrelaçamento técnico*, que me ajudou a repensar mais uma vez a questão da polarização entre razão e espontaneidade. Através dele, ela propõe uma objetividade no trato da percepção: é necessário direcionar a percepção pontuando focos de atenção. Ou seja, é preciso fazer escolhas de onde o foco da consciência vai atuar. “A razão, em excesso, é limitante da percepção porque, a esta, a razão impõe sua lógica e a engrenagem humana tem uma lógica muito mais complexa e surpreendente do que a razão pode dar conta” (idem, p. 99). A razão não deixa de existir ou de estar presente quando estamos lidando com a nossa expressão artística, esta só não deve ser limitadora. Sobre a relação entre razão e percepção, falemos novamente na voz interior que,

⁴⁴ “O ator deve ter tempo para desfazer-se de todos os problemas e distrações do cotidiano. Em nosso teatro, temos um período de silêncio que dura trinta minutos, durante os quais o ator prepara suas roupas, e talvez refaça algumas cenas. Isto é bastante natural. Um piloto que experimenta um novo avião, pela primeira vez, necessita também de uma solidão de alguns minutos antes de voar” (GROTOWSKI [1967], 1971, p.169).

segundo Vargens, é o impulso que vem da essência do indivíduo e que está ligada aos seus desejos e necessidades mais sinceros. A escuta desta voz interior é que, segundo ela, faz com que se desenvolva uma maneira de preencher as lacunas entre mente e corpo, pois, voltados para *essa voz*, estamos em busca de nosso próprio prazer, verdadeiro, essencial, único, mais do que preocupados em agradar a quem nos assiste. Assim, as ações e os sons que os atores produzem vão se conectando em um fluxo coerente, decorrente de uma resposta a impulsos orgânicos e os corpos físico, emocional e mental podem agir coordenadamente e em cooperação, estimulando-se uns aos outros. Vargens usa a imagem de um caleidoscópio para sugerir que, embora falemos de um foco de atenção, um foco leva a outro e a percepção de um foco afeta toda a cadeia. Num caleidoscópio, cada peça movida altera a constelação.

Talvez possamos chamar a esta voz interior de instinto e, para que este possa aflorar, é fundamental uma escuta apurada do próprio corpo em contato. E é essa escuta que Meran Vargens acredita que deve ser trabalhada, desenvolvida.

Passamos a agir instintivamente, mas conectados à consciência. (...)
 Existe um mistério rondando a voz interior por ela ser um processo individual e íntimo: algumas vezes ela nos conduz a territórios distantes do nosso catálogo de razões lógicas. Leva-nos a territórios onde simplesmente sabe-se, sem razão, sem lógica. A voz interna nos diz apenas: “é isso”. A voz interior é fruto da sabedoria interna. Por isso ela permite que a nossa inteligência fale como um todo. Refiro-me à inteligência que vive em cada célula do corpo, em cada nível de consciência, e em cada camada do corpo energético. Por ela ser totalmente pessoal, tem seu próprio mistério e sua própria lógica. Isso a torna geradora de surpresas. (VARGENS, 2013, p.100)

A autora é muito cuidadosa ao falar da atmosfera de trabalho, fundamental para que o aluno/ator possa se expressar livremente e se sentir amparado para deixar a voz interior aparecer sem que seja censurada por ele mesmo, graças a uma tensão no ambiente de trabalho e na relação com os colegas e/ou com o professor/diretor. Vargens se coloca no jogo quando diz que, para que se instaure este ambiente seguro, “de liberdade de expressão quase permissiva, de aceitação destituída de julgamento” (idem, p.103), o professor também deve se permitir uma flexibilidade para acolher o que aparecer deste aflorar sincero do instinto individual. Para o trabalho de expressão vocal, esta liberdade é fundamental. No trabalho com o canto, mais ainda. Pela falta de intimidade com a música e por tudo que ela evoca no indivíduo, através de suas memórias e afetos, é mais difícil desprender-se do pensamento racional na hora de entrar em contato com o próprio cantar. Como já falamos, além da expressão vocal, o canto traz consigo uma série de outros aspectos “acoplados” e é preciso uma escuta paciente para que a percepção possa se focar no que é vivo e orgânico e, assim,

usufruir de um estado de liberação que o trabalho de voz pode oferecer, em especial quando se trata do canto. No capítulo seguinte, falaremos com mais detalhes sobre as etapas e os cuidados tomados no laboratório experimental referente a esta pesquisa, para que fosse instaurado um ambiente seguro e confortável de trabalho. Falaremos também sobre o lugar do professor como um lugar de abertura e de um constante ajustamento – a cada momento e a cada aluno – das maneiras de conduzir o trabalho.

Um outro aspecto ao qual Meran Vargens dá atenção e cuidado em seu trabalho é a apropriação do texto pelo ator. Para a professora, este deve ser um processo que instaura uma dúvida, que traz um mistério, que permite que uma “atmosfera aventureira” ocorra (idem, p.105). O ator deve poder perceber qual a sua via de entrada naquele texto, ou ao contrário, tomando o texto como um companheiro, como um outro, se perguntar qual a via de entrada do texto nele, ator. A professora diz que é o que o texto contém em si que vai fazer com que o ator possa encontrar a si mesmo. O ator não deve se sobrepor ou se antecipar ao texto, mas perceber quais passagens o tocam mais, ‘ouvir’ as palavras, o estilo da escrita, enfim, em uma aproximação aberta e consistente para com o texto deixar escutar as sensações recebidas/provocadas. Depois disso, a autora sugere que o texto se torne, também, uma porta de saída, lugar onde o ator vai partilhar o que descobriu, deixar sua *impressão digital*, sua assinatura, sua forma única de vivenciar aquele texto.

Vimos na entrevista com a Suellen Serat – citada na seção 2.1, sobre a teoria de Jerzy Grotowski – que a música tem muitas formas de tocar o sujeito. Pela melodia, pela letra, pelo ritmo, pela tonalidade escolhida. O ato de cantar também traz, em si, muitas possibilidades de partilha do que se experimenta com aquela canção. Muitas vezes o ator tem a liberdade de escolher a tonalidade que vai cantar, assim como o andamento. Outras vezes, numa montagem, isso é fixado, como na maioria dos espetáculos de Teatro Musical. Mas, ainda assim, há sempre lacunas, há outras liberdades talvez mais importantes e mais sutis como, por exemplo, as ressonâncias que serão privilegiadas na emissão, a partir das sensações que a canção desperta no corpo, causando diferenças no som da voz escolhida. A escolha da dinâmica, que é a variação de intensidades, é uma escolha pessoal em cada canção. Quando falo de todos esses aspectos presentes no canto, percebo que a maioria dos alunos/atores nunca nem pensou que poderiam existir. Costumo dizer que começamos a dar aos ouvidos como se fossem lentes para alguém que não enxerga muito bem. No início da aproximação com uma música ou uma canção ouvimos tudo como uma grande massa, quase um borrão (assim como enxerga quem tem miopia, por exemplo). Com a ampliação da qualidade da

escuta musical e das experimentações com o ato de cantar pelo próprio aluno/ator, começamos a perceber como há tantos aspectos que antes não eram percebidos. O som de cada instrumento, o que é o andamento, o que é o ritmo, o que e como reverbera no corpo. E também sobre a voz que canta: que som ela tem? Você se reconhece neste som? Este som te afeta? Como? Te afeta da mesma forma em todas as partes da música? O que mudou? Terá sido uma escolha do intérprete/cantor/ator? Você também pode fazer escolhas como a dele/dela? E é assim que o canto também pode ganhar a impressão digital, a assinatura de quem o executa. Muitas vezes, pela inexperiência e estranhamento em escutar a própria voz em outras alturas (notas), os atores tendem a imitar os sons das vozes de seus professores de canto ou dos intérpretes que costumam ouvir, sem deixar que seja um caminho único e pessoal, o das escolhas interpretativas. E o canto em cena passa a ser, muitas vezes, correto, bonito (no sentido estético buscado pelos professores de música), mas sem vida, sem expressão, sem assinatura – no sentido que Vargens usou, como expressão que traz em si algo daquele a produz. É preciso um cuidado do professor, do diretor musical, do diretor do espetáculo para perceber se o ator está conseguindo deixar seu canto ser a “porta de saída” de uma verdadeira apropriação – e principalmente reverberação – da canção. Apropriação pelo indivíduo com sua história e suas vivências, pelo sujeito que pôde escutar com o corpo todo.

Para concluir este item sobre a professora Meran Vargens, apresento o Terceiro Princípio: formam-se artistas. Artistas são os que deixam suas impressões digitais sem a obrigação de serem diferentes ou originais, de apenas serem o que realmente são naquele momento de suas histórias, com as histórias que trazem, únicas e pessoais. A autora compara a originalidade do artista a das crianças recém-nascidas: todos os dias vêm ao mundo muitas delas, no entanto, cada uma é única e original.

Todos os autores que tiveram seus trabalhos, em parte, descritos e desenvolvidos aqui, nos deixam pistas de por onde o trabalho no laboratório experimental pode acontecer. De uma forma mais geral, percebemos que se trata de uma investigação que encontra abrigo no terreno das sensações, abrangendo uma ampliação – e um debruçar-se sobre a amplitude – dos sentidos, ou seja, é um pensar a voz e o canto além do corpo somente físico e levar em conta aspectos como a abertura de espaços a partir do relaxamento de posturas endurecidas – que tanto podem ser físicas quanto em relação a um determinado comportamento ou padrão.

Pelo que vimos aqui, este “relaxamento” de algo, este desbloqueio que pode trazer uma passividade tolerante e paciente, precisa passar por (ou parte de) uma depuração da qualidade de escuta; uma escuta que não é do ouvido apenas, mas do corpo todo e para o

corpo todo, apesar e além dos sons. Uma escuta que precisa também de silêncio, mesmo quando há o som. É um silêncio de outras camadas do ser: das expectativas e julgamentos e também das máscaras cotidianas. Para que, aí sim, o som (a fala ou o canto) seja do corpo todo e esteja focado na intenção que deve ter, no objetivo pelo qual este som começa a existir – ainda antes mesmo de ser som, apenas pelo desejo de chegar a este objetivo.

Com esta escuta ampliada, sensibilizada, que deixa o som da voz existir a partir de impulsos genuínos do corpo, pode-se também deixar voltar a reverberação deste próprio som que alimenta, no mesmo instante, o fluxo desta voz que é produzida. Cria-se um círculo onde não sabemos muito bem o que é causa e o que é consequência: se é a escuta que faz o som acontecer ou o som, quando já no espaço, provoca a escuta para que este som se alimente da reverberação dele próprio. Ocorrem as duas coisas, ao mesmo tempo. Assim chega-se a um fluxo contínuo, sobre o qual nos debruçaremos, pacientemente, e com afinco.

3- ESCUTANDO AS PESSOAS *ou* AS PESSOAS ESCUTANDO *ou* ESCUTANDO AS PESSOAS ESCUTANDO *ou* AS PESSOAS ESCUTANDO AS PESSOAS

Este é o capítulo dedicado aos encontros do laboratório experimental realizado para esta pesquisa. Toda a pesquisa partiu, como dissemos no início da dissertação, de uma trajetória de trabalho pregressa e o mesmo ocorreu com as aulas deste laboratório. Neste momento, minha trajetória incluía leituras específicas sobre o tema da *escuta*, além das vivências nas disciplinas da pós-graduação.

Mais uma vez, divido com o leitor algumas das experiências anteriores aos encontros no laboratório para que se possa acompanhar as etapas de maturação, as idas e vindas do pensamento e o percurso que, enfim, se estruturou. Meu relato pode parecer muito pessoal mas é necessário lembrar que todo o trabalho laboratorial se fez a partir e através das relações. Podemos dizer que não há como retirar a importância das relações quando estamos falando de laboratórios práticos na área de teatro. Mas, pelo tema escolhido para investigar, essa ênfase é ainda mais evidente, pois a *escuta* é, como vimos um *estar em relação*. Tratarei, então, das relações que foram estabelecidas entre mim e os alunos/atores/participantes, das relações entre eles, das relações entre eles e os materiais externos/internos de que dispunham, e, ainda, de minha relação comigo mesma, escutando, pensando e repensando o trabalho na medida em que ele se fazia.

3.1 – AS INTENÇÕES, AS ARMADILHAS, AS SUPOSIÇÕES

Desde que tive a intenção de conduzir aulas como parte do processo de pesquisa para o Mestrado, eu acreditava que essa experiência seria baseada na minha prática profissional, como preparadora vocal de atores em espetáculos teatrais. Eu acreditava que minha vivência, por tanto tempo trabalhando com elencos, me daria suporte para o que eu pretendia investigar, agora, dentro da universidade. Com o decorrer do planejamento e do processo laboratorial em si, percebi que pensar e agir desta forma seria uma grande armadilha, como vou explicar um pouco adiante. Mas, antes, farei um breve histórico das montagens que acompanhei, expondo esta trajetória como preparadora vocal de elencos para peças de teatro.

Comecei esse trabalho em 2005, quando conheci o diretor Pedro Brício e fiz a preparação de “A Fantástica Confeitaria do Sr. Pellica”, com texto e direção dele, que estreou no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto⁴⁵ em setembro de 2005. Em 2006, trabalhei com um elenco de bailarinos no espetáculo “Territórios”, que estreou no Teatro Nelson Rodrigues com direção de Esther Weitzman. Em 2007, o projeto Solos Femininos estreou no Teatro Oi Futuro, também com direção de Pedro Brício e nele trabalhei com as atrizes Isabel Cavalcanti (que atuava em “O Caderno Rosa de Lori Lamby”, de Hilda Hilst) e com Dani Barros (que atuava em “Acqua Toffana”, de Patrícia Melo). Em 2008, fiz a preparação vocal do espetáculo “Cine Teatro Limite”, de Pedro Brício, com direção deste e de Sérgio Módena, que estreou no Teatro Glória. Ainda no mesmo ano, tive a oportunidade de trabalhar com o ator Sérgio Britto, que encenou “A última gravação de Krapp”, de Samuel Beckett, no Teatro do Centro Cultural Oi Futuro, com direção de Isabel Cavalcanti. Em 2010, trabalhei com o elenco do espetáculo infantil “As Coisas”, da Companhia de Teatro Portátil, com direção de Alexandre Boccanera, que estreou no CCBB/RJ. Em 2011, Pedro Brício me convidou para mais uma parceria, e fiz a preparação vocal do espetáculo “Me Salve, Musical”, com texto e direção dele, que estreou no Teatro Oi Futuro. Em 2012, trabalhei com os atores do espetáculo “Eu é Um Outro”, com texto de Pedro Brício e direção de Isabel Cavalcanti, sobre a vida do poeta Rimbaud, que estreou no Teatro Poeira. Também em 2012, fiz a preparação vocal da adaptação da tragédia “Oréstia”, de Ésquilo, dirigida por Malu Galli e Bel Garcia, a partir da tradução de Alexandre Costa e Patrick Pessoa, que estreou no Teatro da Casa de Cultura Laura Alvim. Em 2013, trabalhei com as atrizes Regina Oliveira e Angélica Gomes no projeto “As Duas”, da Companhia Teatro de Anônimo, dirigido por Flavio Souza e também fiz a preparação vocal de Enrique Diaz no monólogo em que ele atuava e dirigia, “Cine Monstro Versão 1.0”, com texto de Daniel MacIvor.

Ao citar todos esses espetáculos, gostaria de chamar a atenção para o contexto em que eu estava acostumada a trabalhar/pesquisar: elencos reunidos para determinadas produções, onde trabalhamos em busca de resultados específicos, regidos principalmente pela estética escolhida, pelo diretor, para aquela montagem. Embora eu sempre tenha procurado um olhar individual para cada ator, o resultado final tinha sempre relação com o que o diretor havia imaginado para o espetáculo.

Ao pensar no planejamento do laboratório experimental, eu, que vinha desta experiência como preparadora vocal, já havia estabelecido o que fazer (objetivos), como fazer

⁴⁵ Todos os teatros aqui citados ficam na cidade do Rio de Janeiro.

(metodologia) e onde iria chegar (resultados). Antes mesmo de encontrar os participantes e de explorar as questões que me levaram à pesquisa, eu já havia estabelecido uma espécie de manual, a ser descrito no final da pesquisa. Não havia espaço, portanto, para uma real investigação daquilo que eu não sabia, daquilo que justamente havia me levado a querer pesquisar.

Foi quando minha orientadora me alertou que, na Academia, temos a possibilidade de realizar um laboratório para *pensarmos praticamente aquilo que estamos lendo e estudando*, para, justamente, experimentarmos, na prática, nossas perguntas, nossas hipóteses. Eu não precisava – assim como fazia em minha vivência profissional – resolver rapidamente os problemas que surgissem para chegar ao resultado esperado; entregar atores prontos para uma produção. Eu poderia, sim, realizar verdadeiramente o processo. Em cada aula, me era permitido e requerido um demorar-me nas investigações. Era libertador pensar a partir desta perspectiva: a perspectiva de um pesquisador. Os resultados são, assim, descobertos a partir de um processo – que inclui erros, idas e vindas.

O laboratório experimental realizado para esta pesquisa foi oferecido como disciplina optativa para os alunos da graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Mas seriam aceitos atores e/ou estudantes de fora da universidade também. Eu imaginava que não seria fácil atrair muitas pessoas interessadas em se comprometer com um curso que teria onze encontros ao longo de 4 meses (mais ou menos três encontros por mês). Mas, o que acabou por me surpreender foi o excesso de procura. Em tempos de redes sociais, a divulgação da disciplina fugiu completamente ao meu controle. Eu havia mandado emails para poucos amigos – professores de teatro, alunos e atores –, esperando algumas indicações de possíveis interessados. Mas, recebi o retorno de mais de 200 emails de pessoas interessadas. Claro que não havia como avaliar quem eram e de onde vinham todas essas pessoas, mas, de alguma forma, eu tinha que fazer uma seleção. Percebi que quando juntamos as palavras canto e teatro, a primeira ligação que as pessoas fazem é com os musicais, tanto em voga hoje em nosso cenário teatral, e com uma real demanda de atores capacitados.

Quando se fala em Oficina de Canto para atores – que foi basicamente o rumo que tomou a divulgação da disciplina – há, então, muita expectativa e confusão em relação ao que vai ser pesquisado. Mandeí informações mais detalhadas aos interessados explicando que a pesquisa estava relacionada com uma investigação baseada em conceitos de Jerzy Grotowski

que, na época, era a ideia do projeto em que eu me baseava⁴⁶. Expliquei que o canto para musicais poderia se valer do que eu estava buscando com os atores naqueles encontros, mas nenhuma estética seria priorizada, não caberia uma busca estética.

Como o projeto não estava totalmente amadurecido creio que não consegui deixar muito claro aos interessados qual seria, de fato, o objetivo daquele laboratório. Eu sabia *sobre o que* eu iria trabalhar (ou seja, onde queria chegar), mas as questões, de fato, ainda não estavam claras. Eu sabia que queria investigar os bloqueios dos atores em relação ao canto (se haviam, quais eram) e ajudá-los a conhecer e liberar esses bloqueios. E acreditava que os conceitos de Grotowski seriam inspiradores para esse caminho.

Depois desses primeiros esclarecimentos sobre o trabalho, houve uma seleção espontânea, mas ainda restavam muitos interessados. Mesmo achando o número elevado para que eu conseguisse manter a qualidade da investigação, deixei que 30 pessoas viessem no primeiro encontro.

Além de estar muito focada nos resultados, sem dar tempo para a investigação, eu já sabia de antemão quais os exercícios fazer para alcançá-los. Achava que, ao final dos encontros, os atores com os quais eu trabalharia estariam cantando melhor do que quando chegaram, fossem quais fossem as razões de suas questões com o canto. Imaginei que eu trabalharia (a partir dos conceitos de Grotowski escolhidos) para conseguir uma soltura daqueles corpos, que deixariam então a voz sair, dando consistência ao canto – e que isso seria feito um tanto rapidamente – e que então também poderíamos trabalhar conceitos musicais como ritmo, melodia, afinação. Nada disso aconteceu.

Pelo número de pessoas inscritas – fechamos com 20 alunos/atores – e pela flutuação (que considero normal), percebi que o grande proveito seria me deter apenas no primeiro dos aspectos: simplesmente investir em conhecer – em ação – cada um daqueles atores e entender os caminhos que poderiam ser abertos a partir dos conceitos/questões que eu estava investigando. Nesse sentido, ter muitos atores me ajudaria a descobrir várias possibilidades de trabalho: investigar de que forma cada uma daquelas pessoas poderia encontrar um caminho que liberasse seu canto.

⁴⁶ Entre as tais idas e vindas da pesquisa, na época de dar início aos encontros do laboratório experimental, eu estava focada nos conceitos de Via Negativa, Contato, Associações e Ações Físicas, de Jerzy Grotowski como inspiradores das questões e caminhos que me ajudariam a liberar o canto daquele grupo de alunos. Ao longo do capítulo, aparecem as reviravoltas que resultaram no projeto final, desenvolvido nesta dissertação.

Quando comecei o processo do laboratório experimental concentrei-me, portanto, em apenas um aspecto do canto: o da emissão da voz cantada e sua coerência com o corpo e a atuação. Eu não iria além, no trabalho com os conceitos musicais. Esta foi uma decisão tomada logo no início dos encontros e que me permitiu me aprofundar na investigação desta pesquisa.

As aulas do laboratório experimental ocorreram entre os meses de setembro e dezembro de 2013, num total de 11 encontros com duração de 4 horas, sempre na Sala Esther Leão, do CLA da UNIRIO.

3.2 – OS ENCONTROS E AS VIVÊNCIAS

A cada encontro eu preenchi uma ficha/relatório que continha os seguintes tópicos⁴⁷:

ATORES PRESENTES:
OBJETIVOS DO ENCONTRO:
EXERCÍCIOS PROPOSTOS:
COMENTÁRIOS SOBRE EXERCÍCIOS:
AVALIAÇÃO SOBRE OS EXERCÍCIOS E OBSERVAÇÕES FINAIS:

⁴⁷ Baseei-me no modelo de ficha de análise de Laboratório Experimental presente no texto de MERISIO, Paulo. *Laboratórios Experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos*, publicado em O Percevejo online, vol. 1, fascículo 2, 2009.

Os tópicos eram apenas orientações para que eu registrasse os pontos mais importantes do encontro de cada dia e pudesse transformar essas informações em fonte primária de consulta. Essas fontes serviriam tanto para uma sistematização na escrita final da dissertação quanto como referência ao longo do próprio curso, pois, a cada semana, eu repensava e ia modificando os encontros posteriores a partir do que fora descoberto/registrado no encontro anterior. Foram feitos também registros em vídeo de alguns momentos dos encontros, que tiveram também a finalidade de auxiliar uma análise posterior, para a escrita desta dissertação⁴⁸.

Por uma questão de organização, desenvolvimento e análise do que foi trabalhado durante o laboratório, preferi escrever um relato dos encontros, sem utilizar a divisão dos itens apontados na ficha. Eles aparecem misturados ao longo da narrativa, assim como os princípios que regeram o trabalho. Acredito que, assim, o leitor poderá ficar mais próximo do passo a passo do processo, acompanhando seu desdobramento e suas transformações.

Ao longo dos encontros, foram 20 os atores que se mantiveram assíduos, com certa rotatividade, mas com constância, a saber (em ordem alfabética): Ana Vanessa, Bruno de Sousa, Daniel Passi, Elmir Mateus, Fabiana Rocha, Filipe Felix, Gabriel José, Julia Duarte, Julia Fernandes, Lienne Aragão, Lucas Lacerda, Maíra Kestemberg, Marina Nagib, Nadia Miguel, Priscila Mayer, Raphael Schroder, Rebeca Queiroz, Roberta Bahia, Ulli Castro, Vanessa Meyer. Os nomes dos atores serão preservados quando houver qualquer menção a exercícios ou ao processo vivido em sala de aula, assim como na autoria de seus relatórios. Serão designados por uma inicial maiúscula, aleatória, que será mantida quando for feita referência ao(a) mesmo(a) aluno(a).

Encontro 1:

Pedi que cada um dos 30 interessados se apresentasse brevemente e dissesse o porquê gostaria de participar da pesquisa. Eu queria saber quem eram aquelas pessoas, de onde vinham, e suas relações com o canto e o cantar.

Um grande número de pessoas falava da necessidade de integrar corpo e voz, pois haviam aprendido a utilizá-los ‘separadamente’ e, na cena, na hora de ‘juntá-los’, sentiam

⁴⁸ Optei por não mostrar os vídeos para a banca pois, além de esse não ser o objetivo primeiro das gravações, a qualidade/quantidade dos registros (devido, em parte, à dificuldade de logística na eletricidade da sala em que realizamos o trabalho, que possuía apenas uma tomada) não fazem jus a uma exposição. O real objetivo era mesmo o da minha análise posterior.

haver um problema. Muitas vezes, citaram o Teatro Musical, como o motivo do interesse em desenvolver o canto, pois este seria um campo fértil de trabalho para o ator no teatro contemporâneo carioca.

Depois da apresentação de todos, eu expus o que era um laboratório de *pesquisa* – relembrando o caminho que eu mesma tinha acabado de fazer, a partir da observação de minha orientadora. Expliquei que não haveria um programa de aulas previamente definido, e sim, questões a pesquisar. E, como seríamos guiados pelas questões, os exercícios poderiam ser redefinidos e a abordagem poderia se transformar no meio do percurso. Era a investigação das questões que dialogaria com a metodologia e os resultados. Não era o resultado imaginado que, de maneira forçada, circunscreveria as questões. As questões viriam, como deveria ser natural, antes do resultado. Eu não iria aplicar nenhum “manual de canto para atores”.

Eu estava preocupada em desfazer expectativas errôneas e tentar deixar o mais claro possível que esta seria uma investigação sem garantias. Não havia nem mesmo garantia de que todos pudessem ficar até o fim do processo, pois eu acreditava que aquele número de atores era muito alto para que eu conseguisse, de fato, trabalhar com cada um deles de maneira mais aprofundada. Deixei claro também que não era uma oficina de Teatro Musical, e expliquei ainda que, o fato de citar Grotowski como uma referência na ementa do curso, significava que eu me identificava com as questões que ele apontou em sua pesquisa, mas que eu não me propunha a reproduzir nenhum tipo de treinamento utilizado por ele, e nem estaria habilitada para tal.

Este primeiro momento foi importante para que eu entendesse como os atores lidavam com o cantar. Todos estavam ali pelo interesse em cantar, principalmente, em cena, no exercício da atuação. O que pude perceber é que as questões apontadas misturavam referências ao saber musical – como se a falta de conhecimento de conceitos musicais causasse um bloqueio em relação ao canto – com outras mais sutis como medo e vergonha. Era como se não houvesse, por parte dos participantes, nem mesmo uma clareza da natureza das lacunas que permeavam sua relação com seu próprio canto.

Através das expectativas de trabalho que foram aparecendo – teatro musical, treinamento físico de Grotowski – pude também, como pesquisadora, ter a certeza do que *não iria trabalhar* e isso foi importante para afinar as minhas próprias ambições às daqueles que estavam se propondo a pesquisar comigo em laboratório.

Já havia percebido que eu não iria tratar especificamente de conceitos musicais durante o curso, mas, como eu não conhecia os participantes, a maneira que me era mais familiar para me aproximar deles era a música. Propus, então, um exercício de canto em grupo, onde usei uma pequena canção que eu havia composto para fins didáticos, uma canção bem simples, que parecia uma cantiga de roda, e de fácil apreensão.

Fizemos uma grande roda. Primeiro eu falava a letra e eles repetiam. Só a letra, sem melodia, ou seja, sem cantá-la ainda. Depois eu cantava, e eles repetiam. Perguntei se eles tinham entendido que a primeira vez tinha sido sem a melodia e depois com a melodia, pois queria saber se eles entendiam o que era melodia. Disseram que sim. Mas uma aluna me provocou dizendo que quando eu “falo” a letra sem cantar, também há uma melodia nesta minha fala. Era verdade, mas a melodia da fala é uma melodia bem menos extensa do que a melodia da canção. Perguntaram-me sobre o ritmo, onde ele estava. Expliquei que sempre aparecia colado à melodia, que toda melodia trazia um ritmo. Mesmo que não houvesse um ritmo imposto, escrito, pois, quando alguém canta à cappella (isto é, sem o acompanhamento de instrumentos) pode estar cantando em seu próprio ritmo, mas há um ritmo.

Pude perceber que há uma confusão em relação a conceitos usados com muita naturalidade em aulas de música e de canto, como melodia, ritmo, pulso. É totalmente natural que exista esse tipo de confusão entre aqueles que nunca estudaram música, e muitos atores se enquadram aí. Não se pode tomar como universais conceitos que são de um campo específico do conhecimento. Mas, muitas vezes, no mercado e mesmo nas aulas de cursos de formação, os atores são obrigados a lidar com certos conceitos como se fossem absolutos e, a partir daí, começa uma série de confusões. Muitas vezes, ouvi diretores musicais de determinadas produções usarem termos musicais com atores como se esses tivessem a obrigação de entendê-los. Isso acabava por gerar uma tensão em relação à música, pelo simples desconhecimento de alguns termos que, por vezes, designavam conceitos simples e palpáveis. Pude ver, claramente, que começava assim um dos bloqueios que eu gostaria de tentar ajudar a desfazer.

Naquela aula, vi que era muito importante lidar com um vocabulário musical enquanto experimentávamos aqueles conceitos em nossos corpos, nos exercícios, para que se pudesse sentir a organicidade daqueles conceitos, ao invés de tratá-los como teoria sem vida.

Falamos, por exemplo, sobre o pulso de uma música. O pulso⁴⁹ é a marcação regular da música, que pode não estar claramente audível, mas é sentida por trás do ritmo⁵⁰. É como a pulsação de nosso corpo, é constante. E, mesmo que não prestemos atenção a ela, sabemos que ela está presente o tempo todo.

O neurologista e psiquiatra Oliver Sacks, em seu livro *Alucinações Musicais*⁵¹, se refere a Anthony Storr que fala da função coletiva e comunitária que a música sempre desenvolveu em todas as sociedades ao reunir as pessoas que cantam e dançam juntas e criar laços entre elas. Esse papel foi se perdendo à medida que compositores e intérpretes passaram a formar uma classe e o resto da sociedade passou a ouvir passivamente as obras dos primeiros. Sacks diz:

Temos de ir a um concerto, igreja ou festival de música para voltar a experimentar a música como uma atividade social, para recapturar a emoção coletiva e a ligação proporcionada pela música. Em situações assim, a música é uma experiência coletiva, e parece haver, em certo sentido, uma verdadeira ligação, ou “casamento”, de sistemas nervosos. (...)

A ligação é obtida graças ao ritmo – não só ouvido mas internalizado, de modo idêntico, em todos os presentes. O ritmo transforma os ouvintes em participantes, torna a audição ativa e motora e sincroniza os cérebros e mentes (...) de todos os participantes. É difícil permanecer alheio, resistir a ser arrastado para o ritmo do canto e da dança. (SACKS, 2007, p.237-238)

Sacks nos mostra que a resposta humana ao ritmo é imediatamente motora, não passa por um pensamento racional e sim, por uma reação do corpo. Ele diz ainda que estudos mais recentes mostram que nosso corpo antecipa as batidas de compasso externas, nós “absorvemos os padrões rítmicos assim que os ouvimos e estabelecemos modelos ou gabaritos internos desses padrões. Esses gabaritos internos são assombrosamente precisos e estáveis” (idem, p.233).

O pulso e o ritmo são percebidos por uma ativação sensitiva e motora, nos diz Sacks, o que se mostrava uma forma eficaz de trazer imediatamente uma resposta do corpo para aquelas aulas de canto que estavam sendo propostas. Como foi dito na citação acima, é difícil o corpo conseguir resistir ao ritmo de uma música.

⁴⁹ Definição de pulso segundo o dicionário de termos musicais disponível em: <http://www.slideshare.net/giniasilva/dicionario-de-termos-musicais>, acesso em 23/05/2014.

⁵⁰ A definição de ritmo é mais abrangente do que a de pulso. O pulso é como a unidade básica do ritmo. O ritmo “abrange tudo o que diz respeito ao aspecto temporal da música, incluindo a pulsação, acentuação, compasso, agrupamento dos sons em tempos, dos tempos em compassos e dos compassos em frases”. (idem acima)

⁵¹ São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

Mas quando pedi que os atores batessem os pés no chão para marcar o pulso, alguns acharam muito difícil “fazer as duas coisas ao mesmo tempo”. Expliquei que não eram duas coisas, mas uma só. Fiz o exercício enquanto eles observavam e perguntei o que parecia que eu estava fazendo. Vários responderam: dançando! Eu disse que para cantar, era necessário dançar, mesmo que internamente. Devemos entender o termo dançar, neste contexto, como uma resposta ao impulso que pede ao corpo para se mexer, de alguma forma, a partir e com a música: deixar o corpo responder, com movimento, ao pulso que ele sente ao ouvir uma música. O im-pulso é o pulso, que é uma resposta motora do corpo, uma sensação que deve aparecer em quem canta. Dividi os participantes em grupos menores para que uns observassem os outros e mesmo para que eu pudesse observá-los melhor. Alguns tiveram bastante dificuldade em encontrar um fluxo, em deixar o corpo responder ao impulso em forma de movimento e voz, ao mesmo tempo. A palavra *fluxo* eu também esperei que partisse deles, perguntava o que resumia esta “uma coisa só” que estávamos fazendo e então o termo surgiu.

Para encerrar aquele primeiro encontro, perguntei então se alguém gostaria de cantar alguma canção para o grupo. Na verdade, eu não acreditava muito que alguém se propusesse. Mas a atriz A foi a que primeiro se dispôs. Disse que havia se apresentado recentemente e tinha sido muito aplaudida, mas tinha a desconfiança de que os aplausos não eram sinceros; de que, apenas para agradá-la, haviam aplaudido e elogiado seu desempenho. Ela queria a opinião de um(a) professor(a) de canto, queria a *minha* opinião. Ela cantou “Para não dizer que não falei das flores⁵²”. Estava confiante, alegre, olhando nos olhos das pessoas, com voz firme. Quando ela terminou, todos os colegas aplaudiram e, imediatamente, uma outra atriz pediu para comentar a apresentação de A, dizendo que tinha adorado o que ouvira, que tinha achado a voz dela linda e que a performance foi muito agradável. Mas A esperava a minha palavra, neste lugar de professora, ela queria saber o que *eu* tinha achado. Falei que ela tinha cantado com afinação e que isso era o máximo que meu lugar de professora de canto iria dizer naquele momento, em que ainda não tínhamos começado nossa investigação. A falou que já ouvira de muitos diretores que ela deveria suavizar seu sotaque nordestino. Expliquei que isso é uma escolha estética, que depende da demanda do trabalho em questão, que não é algo absoluto. E que quando ela fosse cantar em uma situação livre como aquela que estávamos vivenciando, ela mesma poderia escolher se iria deixar aparecer o sotaque que possui – e que faz parte de sua identidade como falante/cantante – ou se preferiria suavizá-lo.

⁵² Letra e música de Geraldo Vandré.

Aproveitei para dizer, para mim mesma e para eles, que aquele era um momento de nos conhecermos, de cantarem o que quisessem e da forma que quisessem. O que me interessava era conhecê-los com suas características, possibilidades, dificuldades, facilidades, pessoalidades. Eu não estava ali para julgá-los em suas escolhas. Eu queria aprender os caminhos pelos quais chegar a cada um deles, entender o que estava *fechado* ainda, o que estava bloqueado, de que forma eu poderia trazer vida ao canto daqueles atores, fossem quais fossem suas escolhas estéticas, ou de repertório.

Outra atriz se dispôs a cantar. *B*, fonoaudióloga que começou a fazer teatro e a cantar há não mais de um ano e diz que o faz por pura paixão, cantou “Meu erro⁵³”. De olhos fechados, corpo parado e dedinhos nervosos friccionando. A voz dela parecia estar aberta, mas o olhar e o corpo não conseguiam acompanhar este fluxo. Normalmente, os atores que se propunham a cantar tentavam justificar e explicar seus bloqueios já conhecidos, através de suas histórias pregressas. Já havia muita “fala” – de professores, audiência, oficinairos – sobre a “voz” e o “canto” de cada um deles. Pedi que tentássemos, neste primeiro momento, neste início do curso, nos concentrar no que conseguíamos identificar ali, naquela sala de aula, ouvindo os comentários de quem nunca nos tinha visto ou ouvido antes. É claro que as razões dos bloqueios de cada um são diversas e têm a ver com suas histórias de vida, mas seria interessante ouvir como aparecem numa primeira impressão, como reverberam em pessoas que não têm ainda nenhuma informação – ou expectativa – sobre o canto, o corpo e a pessoa que escutam.

Mais uma aluna cantou. Começou fazendo uma batucada com as mãos para ajudá-la (e protegê-la também, para não ficar sem ter o que fazer com as mãos), mas percebeu que estava se atrapalhando, e parou a batucada no meio. Começou, então, a dançar e a voz saiu bem mais aberta, ela, então, se assustou com essa ‘nova’ voz, se censurou e parou de dançar. A emoção apareceu, falei para ela continuar, deixar a voz sair. Ela chorou um pouco, mas continuou cantando, dançando, e a voz se abria mais e mais. Os colegas ficaram interessados e depois, disseram ter sentido confiança nas minhas indicações para que ela continuasse e não desistisse apenas porque estava chorando. Estávamos construindo, já no primeiro encontro, um ambiente seguro, de entrega e confiança, mesmo com os – ou por causa dos – desafios que o próprio processo, por sua natureza, propunha.

⁵³ Letra e música de Herbert Vianna, do grupo Os Paralamas do Sucesso.

Refletindo sobre este primeiro encontro, ficou claro como é importante uma escuta atenta do pesquisador para o grupo que está se formando. Para cada um daqueles atores que chegava, cada um com suas expectativas, e também para o grupo como um todo, com as interações que começavam a aparecer, por poderem escutar-se uns aos outros. Como pesquisadora, percebi que eu tinha que dar tempo para eles se ouvirem, se conhecerem, opinarem sobre os outros e escutarem a si mesmos. Eu devia ser comedida por enquanto, para que o grupo, de fato, se estabelecesse ‘na escuta’.

Criar a possibilidade de experimentar a música de uma forma lúdica, em grupo, e desmistificando conceitos musicais estáticos – fazendo-os ecoar nos corpos – foi fundamental para que os atores relaxassem em relação às suas próprias vozes. A simples expectativa de ir a uma aula de canto já estava causando apreensões, julgamentos, justificativas, como pude observar. E quando conseguiram perguntar sobre termos que parecem banais – melodia, ritmo, identidade vocal – e obter respostas que podiam experimentar pela escuta dos corpos, puderam se sentir mais à vontade com aquele terreno musical oferecido e a emissão das vozes passou a ser secundária, já que o corpo deixou de impedi-la. Isso era muito importante para nossa investigação: que não ficassem fixados em resultados esperados em relação às vozes.

Foi válido que aparecesse, já no primeiro encontro, a possibilidade de uma conversa sobre os diversos bloqueios pessoais em relação à música e às próprias vozes. Foi bom deixarmos claro, desde o início do trabalho, que nem sempre precisamos conhecer as razões e as histórias desses bloqueios. Muitas vezes, trabalhar sobre as ações que bloqueiam – liberando-as ainda que momentaneamente – pode ser mais interessante do que elencar as razões que impedem a pessoa de cantar livremente. Ali, naquele primeiro encontro, eu gostaria que conseguíssemos abrir um tempo e um espaço para que pudéssemos apenas ouvir, observar. E as associações ficariam por conta do próprio ator, em suas reflexões e posteriores apresentações.

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

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

Aluno e professor precisam estar conscientes disso e ir para suas investigações preparados para lidar com isso. Se formos simplesmente ao encaixe do indivíduo, perdemos a perspectiva da poética e da expressividade poética e entramos em outras questões que não

nos pertencem. Por outro lado, creio que a arte e a poética ainda são os melhores portais para acessar as questões mais individuais. Ou seja, nosso trabalho se encontra justamente nessa linha. Podemos chamá-la de linha divisória, ou linha de integração em que as forças se encontram. Escolho percebê-las como linha de integração e lançar luz sobre a força poética. (VARGENS, 2013, p.108)

Meran Vargens nos fala de uma linha tênue entre trabalho de voz e terapia, da qual devemos ter consciência. Não devemos bloquear essa linha, mas também não devemos incentivá-la demais em sua face “explicativa”, para que as aulas não virem uma terapia de grupo, que foi o que começou a aparecer neste encontro. Pudemos então conversar que, durante o processo que estávamos iniciando, trabalhar sobre os sintomas – bloqueios – no corpo/voz poderia ser mais potente do que escutar as narrativas que sustentavam esses bloqueios.

Angela Herz, a professora de canto com quem mais me identifiquei e que citei no início deste trabalho, dizia que não fazemos terapia com os alunos, mas geramos bastante material para que eles o façam como preferirem. Geramos perguntas, apontamos lacunas que nosso olhar/ouvido mais treinado é capaz de perceber. E deixamos aos alunos que procurem (ou não) as respostas, as alternativas, as opções, as escolhas. É uma outra escuta que ele deve aprender a fazer: a escuta sobre o que é dito sobre ele. O que ele vai selecionar? O que vai reverberar? Em que ele vai se identificar e em que ele não se reconhece nas observações feitas a seu respeito? E assim a elaboração poética vai se fazendo, novamente naquele trabalho que é “quase” passivo. Passivo para a consciência, mas no qual o corpo e o inconsciente vão estar amadurecendo, elaborando, ouvindo, escutando. Não devemos esquecer que estamos lidando com corpos e vozes humanos, mas também devemos lembrar que o próprio terreno da arte tem ferramentas para essa lida.

Encontro 2:

Começou a aparecer o grupo que ficaria até o fim do processo. Os participantes eram em número de vinte – não exatamente os mesmos vinte citados no início do capítulo, mas muitos deles já estavam presentes.

Propus novamente exercícios de canto em grupo, enfatizando a percepção do pulso nas canções, daquela unidade rítmica constante, comum a todos que executam e escutam a mesma música.

Eu não falava em afinação nem em emissão da voz. Neste primeiro momento, minha intenção era de que todos ficassem à vontade e conseguissem desfrutar do canto em conjunto. Eu começava a apontar para a noção de contato (de Grotowski, explicitada no capítulo 2), sem conceituá-la, pedindo que percebessem os outros colegas e o espaço e, também, vissem – nos outros e em si mesmos – de que forma a percepção desses aspectos afetava o canto de quem o praticava. Entretanto, compreendi que o que os atores entendiam por ‘perceber os colegas’ era estabelecer uma relação direta com quem cruzasse com seu olhar, em outras palavras, “contracenar” com o outro, com o foco no olhar. Acreditavam que se tratava de uma exposição clara de que estava acontecendo alguma troca (e acreditavam que era isso o que eu estava demandando). Pedi que saíssem daquele encontro pensando que estabelecer contato, perceber os outros e o espaço poderia ser bem mais do que “ser simpático com o colega com o qual você cruza o olhar”.

Grotowski falou da armadilha implicada nesse entendimento do conceito/prática de contato. Em *O Discurso de Skara*, texto de 1966, ele diz: “Muitas vezes, quando um ator fala de contato, ou pensa em contato, acredita que isto significa olhar fixamente. Mas isto não é contato. Contato não é ficar fixado, mas ver”. (GROTOWSKI, 1971, p.173)

Neste segundo encontro, a noção de contato foi o que mais apareceu como importante para ser trabalhada. Quando os alunos entendiam que estar em contato era *mostrar* estar em relação com alguém, deslocavam o *estar em relação* de fato para querer *demonstrar* esta relação. Isto era como fixar um objetivo em vez de deixá-lo acontecer verdadeiramente, sem expectativas, no momento presente. Buscávamos que a relação com o outro simplesmente fosse, sem que fosse preciso demonstrar simpatia ou qualquer outra ilustração de reconhecimento do outro. E que assim ela tenha seus desdobramentos, nas reverberações nos corpos em contato. A armadilha de se deixar fixar é abafar a escuta sensitiva, impedir a percepção da sutileza do contato verdadeiro.

Encontro 3:

No último encontro introduzi a noção/prática de contato, mas a resposta dos participantes foi externa e artificial. Como, então, fazer aqueles atores entenderem o que era o contato? Como pudemos ver mais acima, o contato, dito de maneira sucinta, é uma abertura dos sentidos, é envolver o outro no seu espaço de percepção e deixar que este outro (seja ele quem ou o que for) te afete e te faça reagir imediatamente. Podemos entender que, para

estabelecer contato, é preciso ampliar e apurar a escuta. A escuta do ouvido que é também do corpo, e nele reverbera.

Decidi começar o terceiro encontro, então, com o apuro, com a abertura do sentido da escuta. Comecei fazendo-os escutar gravações de músicas. Fiz uma seleção que alternava canções conhecidas com outras menos difundidas e ia colocando, aleatoriamente, enquanto eles se movimentavam como quisessem. Pedi que eles evitassem dançar formalmente, com passos definidos e mecânicos, que permitissem que o corpo respondesse àquelas canções, como em um diálogo, como uma resposta a reverberação da canção em seus corpos, o que inclui, é claro, memória e imaginação. Pedi que ampliassem a qualidade de escuta dos sons – perceber diferentes instrumentos na canção, perceber letra, melodia, pulso, ritmo – e a qualidade de escuta para seus próprios corpos – não deixar que respondessem de maneira óbvia, com passos de dança culturalmente aprendidos. O que, nas canções, despertava algo em seus corpos? A letra? A melodia? Algum instrumento? O ritmo? Sabiam identificar o que, especificamente? Era tudo junto?

Como estavam todos numa pesquisa muito discreta, individualizada, introvertida, pedi então que observassem: além da forma pela qual as canções afetavam a si mesmos, de que forma as mesmas canções afetavam as outras pessoas, os outros corpos? Fiz essa solicitação para que, vendo no corpo do outro algum tipo de reverberação, pudessem abrir espaço em seus próprios corpos. Desta forma, poderiam ampliar o repertório de possíveis afetações, e se perceberem como passíveis de serem também afetados de muitas formas. Não exatamente iguais às dos colegas, mas talvez parecidas, ou completamente diferentes. O fato é que, quando observavam o grupo, abriam um espaço interno que os permitia trabalhar mais fundo, como se percebessem que não estavam sozinhos numa busca tão individual e tão sutil.

Por conta desta vivência que tivemos em grupo, começamos a falar dos padrões que trazemos em nossos corpos, em nossas reações, em nossos comportamentos. Comecei a pedir que tentassem primeiro perceber que (se) tinham padrões que acabavam por se repetir na forma de cada um se movimentar. E depois solicitava que, observando os colegas, tentassem entender o que o corpo do outro fazia. O que, no corpo do outro, era diferente do seu próprio corpo e que lhe fazia peculiar? Para ‘entender’ o corpo do outro – e checar a qualidade da escuta (aqui implicada na capacidade de perceber o outro), pedi que experimentassem em seus próprios corpos o que conseguiam observar nos colegas. O trabalho de todos ganhou muita vida e amplitude. Os olhares começaram a ter foco, direção, detalhe, e os gestos ganharam tons, energia. Refinar a atenção em relação ao corpo do outro parece tê-los

despertado para uma gama de possibilidades até então desconhecida no corpo do atuante. E, quando, num segundo momento, além de conseguir captar o *modo de fazer* de um outro corpo, conseguiam estabelecer com a música que ouviam uma nova relação, a partir daquela configuração diferente em seus corpos, os atores pareciam estar se redescobrando, se redimensionando no espaço.

Chamei a atenção também para o momento de silêncio entre as canções. Era um silêncio depois de ter acontecido muita coisa, podiam sentir essa reverberação, em si próprios e observá-la nos outros. O pedido era apenas para suportar este silêncio, tolerar essa reverberação.

Como falamos no início do capítulo 2, é fundamental pensar sobre o silêncio quando estamos trabalhando a escuta. Neste momento do nosso trabalho, era preciso que o silêncio entre as canções pudesse trazer a sensação de esvaziamento da escuta, para que um novo som pudesse chegar, ele mesmo, sem estar impregnado ainda da escuta do som anterior. Relembrando as palavras de Arnaldo Antunes então citadas: “você também tem de receber, botar um pouco para dentro”⁵⁴. Ou seja, é necessário um tempo de digestão/elaboração do que foi escutado, para que a reverberação ocorra e o corpo possa estar pronto para uma nova experiência sonora.

Eu acho que é quase uma realimentação para você voltar. É bem essa coisa da dinâmica. O silêncio é responsável pela dinâmica. A gente gosta do silêncio permeando os sons, que são a música, a fala, o passarinho cantando. Tudo isso é agradável, mas o som contínuo é uma coisa infernal.⁵⁵

Mais uma vez Arnaldo Antunes reafirma a necessidade do silêncio para que se possa fazer e escutar os sons; se não houver um fluxo, onde o silêncio tenha espaço, o corpo não dá conta de ouvir os sons.

Depois deste momento de investimento na escuta apurada de canções e observação apurada dos corpos presentes na sala, propus um jogo dividindo a turma em grupos e utilizando uma das canções que havíamos cantado em grupo nos primeiros encontros. A canção era *Maracangalha*⁵⁶, de Dorival Caymmi. É uma canção de letra pequena, relativamente simples, sem ser simplória ou previsível – o que poderia atrapalhar a escuta.

⁵⁴ Arnaldo Antunes em entrevista publicada em PERDIGÃO, 2005, p.134.

⁵⁵ Idem, p.134.

⁵⁶ *Eu vou pra Maracangalha, eu vou / Eu vou de uniforme branco, eu vou / Eu vou de chapéu de palha, eu vou / Eu vou convidar a Nália, eu vou / Se a Nália não quiser ir, eu vou só / Eu vou só / Eu vou só / Se a Nália não quiser ir, eu vou só / Eu vou só, Eu vou só, eu vou só sem a Nália mas eu vou.* (Dorival Caymmi)

Quando uma canção tem uma estrutura semelhante a alguma outra canção já muito conhecida – como é o caso, em nossa cultura, das cantigas de roda, por exemplo – gera uma antecipação da escuta, como se a mente quisesse preencher o resto das frases sem ter, de fato, escutado e, assim, apreendido. A escolha de uma canção de Caymmi, neste caso, não foi aleatória. O compositor baiano tem como característica falar de assuntos bastante familiares ao povo de sua terra natal, como seus hábitos e costumes, através de canções de ricas melodias que trazem padrões rítmicos marcantes, muitas vezes inspirados na música africana.

Cada grupo deveria criar uma partitura de ações/uma cena/uma performance (não importava o nome neste momento) em que a canção aparecesse cantada por todos – em grupo ou um de cada vez –, simultaneamente às ações ou não. Mas, em algum momento da cena, eles deveriam cantar. Foi muito interessante observar que, como a canção não era a principal tarefa solicitada (o foco não estava em cantar) – e ainda por se tratar de uma ação comum e compartilhada em grupo – todos se dedicaram ao jogo, ao improviso. O que pudemos observar é que, no momento em que se deixaram envolver pela situação proposta, conseguiram liberar o canto. Em diferentes proporções, apareceu, no cantar de todos os atores, mais espontaneidade, mais energia, mais vida. Como havia algo que estava, de fato, sendo vivido naquele instante – o jogo, o improviso – o ato de cantar veio naquele fluxo, com aquela energia do que é experimentado como descoberta, pela primeira vez. Do que não é previsível, esperado. Mesmo os que haviam apresentado maior dificuldade com o aprendizado da canção – fosse pela afinação ou pelo ritmo – quando entraram na ação, ganharam na qualidade do canto, e mesmo em afinação e ritmo. Ainda havia, é claro, muita gestualidade vazia, muita formalização simplória, muitos movimentos corporais que não eram resposta a um impulso orgânico que estivesse em relação com o que estava sendo cantado. Mas, naquele momento, esta primeira liberação do canto seria o suficiente para continuarmos no caminho de uma investigação mais profunda e vertical. Segue abaixo um trecho do relatório de uma das atrizes do laboratório sobre o que o grupo dela apresentou e as sensações que ela pôde perceber:

Lembro de, numa das primeiras aulas, ter feito uma cena com mais dois colegas na qual fizemos um jogo entre nós. Um conduzia o movimento dos outros dois, cantando muito grave ou muito agudo. Quanto mais grave, os colegas que estavam sendo conduzidos tinham que se aproximar cada vez mais do chão; quanto mais agudo, tinham que se aproximar cada vez mais do teto. Foi um momento em que não me preocupei com a letra da música ou se ela ia soar bem, me concentrei no jogo, no brincar. Foi uma experiência interessante, aparentemente boba, mas muito rica, leve, natural (trecho do relatório da atriz *N*, dezembro de 2013).

A minha primeira intenção era conseguir fazer com que os participantes do laboratório compreendessem que estávamos nos apoiando em questões diferentes daquelas que tradicionalmente são apontadas e trabalhadas em aulas de canto como postura, respiração, afinação. Eu quis aproveitar esta primeira experiência onde a relação corpo/voz/outro ocorreu, onde houve uma espécie de liberação do canto pela cena, por estarem envolvidos em uma circunstância, e pedi que todos me respondessem ali, em sala, no calor da experiência, às seguintes questões:

- 1- Para você, o que é importante ao cantar?
- 2- O que você sente/percebe quando se escuta cantando?
- 3- O que você sente/percebe quando escuta uma música?
- 4- Você tem alguma dificuldade para cantar?

Eu acreditava que, depois daquela experiência, todos teriam percebido de imediato o efeito libertador de “esquecer do canto” em prol de uma outra ação. E que perceberiam que, por causa daquele “esquecimento”, a voz teria saído mais livremente. Mas não foi isso que os alunos responderam. Diante das respostas, percebi que havia uma mistura da natureza dos bloqueios apontados: uns precisos, objetivos, racionais e outros mais sutis, subjetivos, impalpáveis.

No item 1, as respostas variavam entre “afinação”, “ritmo”, “conforto ao atingir as notas”, “respiração”, “interpretação aliada à execução técnica”, “comunicar”, “sentir a música”, “a voz sair alta e boa”, “pessoalidade do canto”.

No item 2, vieram respostas como: “bem-estar”, “não consigo ouvir outras vozes próximas”, “aprendi a conviver com minha voz mas não a admiro”, “ouço escape de ar na minha voz”, “insegurança”, “parece que minha voz é um corpo estranho distanciado de mim”, “sinto travas e bloqueios com a possibilidade do erro”, “sinto que é uma ação reveladora, que existem muitos caminhos e possibilidades possíveis de escolhas para traçar, sinto prazer”, “sinto uma certa doçura e uma emoção muito grande”, “me ouço para além dos ouvidos, sinto um corpo com vibrações espalhadas por ele”, “algumas falhas técnicas, de respiração e afinação, mas gosto de me ouvir cantando”, “insegurança, como se estivesse faltando alguma coisa para a canção dentro da minha voz”, “peço na finalização de palavras ou articulação de vogais”.

No item 3, como não perguntei sobre a produção de música na pessoa, as respostas falaram mais de sensações abstratas como cores, cheiros, imagens. Alguns atores diziam se deixar levar mais pela letra, outros pela melodia. Mas todos, sem exceção, falaram de sensações abstratas.

No item 4, sobre as dificuldades que cada um identificava em si mesmo para cantar, vieram respostas como: “tenho medo de parecer infantil”, “sou autocrítica e isso me cria bloqueios, tenho dificuldade de deixar fluir”, “não sei até onde minha voz pode ir, minha dificuldade é confiar em mim, preciso me expor mais”, “minha voz parece que fica presa na garganta e a minha emoção/percepção não é emitida com a beleza que eu gostaria”, “respiração nos lugares certos e encontrar a melhor emissão em cada zona”, “quando canto com instrumentos, tenho dificuldade de entrar na hora certa e tenho dificuldade em tons muito graves ou muito agudos”, “estou deixando escapar muito ar quando falo/canto o que me faz ter dificuldades como falta de apoio⁵⁷”, “a passagem para o agudo e alguma tensão com a estética”, “quando canto perto de outras pessoas me preocupo com que forma ou jeito minha voz ocupará o espaço e se agrada a todos”.

É interessante perceber como apenas no item 3, onde pergunto sobre a escuta de uma música que está fora do corpo, é que aparecem descritas sensações, e não julgamentos, como nos outros itens. Quando a questão estava relacionada à produção de música por eles mesmos, ou seja, enquanto cantam (itens 1, 2 e 4), as respostas fazem menção a uma escuta “interna” do corpo, fixada em aspectos fisiológicos ou de personalidade apenas, ambos voltados para um ‘eu’ fechado em si. Não aparece a percepção da voz – e da música, portanto – no espaço. Não aparecem sensações fora do âmbito vocal, não aparece uma pesquisa de uma percepção mais alargada do ‘eu’ na relação com seu corpo/voz. Pelo contrário, as respostas trazem julgamentos pessoais, presos a expectativas desse ‘eu’ e seu corpo/voz e não, de fato, vinculados à voz que é produzida num espaço e em relações (consigo mesmos, inclusive). Há quase uma oposição das reações geradas entre escutar o som e produzir o som. Como se a escuta não fosse a mesma. O que estávamos buscando, portanto, era esta qualidade da escuta que eles apontaram quando se ouve algo externo, também para a própria produção de som.

Pude perceber também, pelas respostas ao questionário, que alguns atores já apontavam para uma percepção mais sutil de que havia algo “além do canto”, o que

⁵⁷ Apoio é o nome que se dá ao suporte da musculatura da respiração no ato de cantar.

estávamos buscando que pudesse ajudar a liberar esta ação – de cantar. Era o que tínhamos feito naquele encontro.

Pensei em compartilhar com o grupo os textos que estavam balizando a investigação. Mas eu não tinha certeza se trazer, naquele momento, os conceitos que estava pesquisando seria uma ajuda ou se traria um endurecimento – como se se tratasse de um modelo a seguir antes mesmo de se ter algumas viências. Resolvi que, inicialmente, deixaria que a prática os conduzisse às sensações/percepções/ações e que eu mesma introduziria os conceitos e, principalmente, as questões sobre as quais me debruçava através da leitura de pequenos trechos dos textos.

No final do encontro, pedi que, para próxima semana, cada um trouxesse uma canção de que gostasse muito.

Este encontro foi importante para me mostrar duas coisas quase opostas ocorrendo simultaneamente: por um lado, eu tinha visto os atores atingirem parte do objetivo maior da pesquisa, que era a liberação do canto através das ações, através da escuta do momento presente e das relações que pudessem estabelecer com os colegas de trabalho. Por outro lado, eu recebia, como resposta ao questionário solicitado, a negação (por parte dos atores envolvidos) da percepção do que tinha ocorrido ali. Pareceu-me que eles não acreditavam ainda que a investigação já estava em curso, que já estávamos trabalhando o canto e a ação. Era como se encarassem aqueles exercícios como “de teatro” e esperassem que os exercícios “de canto” ainda estivessem por vir.

Encontro 4:

Para este encontro, separei alguns trechos de textos de Grotowski, de Tatiana Motta Lima e de Mario Biagini para iniciar o trabalho. Trazer as palavras de quem já tinha pesquisado questões que eu estava apontando ali: a liberação de um fluxo orgânico através da ação, a relativização das técnicas e o perigo da mecanização através delas. Começamos sentados, em círculo, e eu li e comentei alguns dos trechos que destaco aqui:

(...) procurem a maneira de liberar o processo orgânico por meio da ação, porque nesse caso, também o processo da respiração se liberará – quase sempre por si só – e assim o ator não terá interferido nem controlado ou bloqueado a respiração. (GROTOWSKI [1966], 1971, p.141)

Não confundamos técnica com ofício: este último inclui a primeira sem que seus limites coincidam.

Somente se compreendermos que a técnica não é meramente um procedimento mecânico poderemos considerar essa abordagem, essa assim chamada nova tradição, como sendo uma técnica complexa – um trabalho com instrumentos específicos, orientado para uma transformação concreta do atuante, por trás da qual está uma intenção bastante pessoal e íntima. (BIAGINI, 2013, p.179)

Cada vez que caíamos na armadilha de transformar algo que ele [Grotowski] havia dito numa regra universal, ele nos sacudia desse conforto, que não tinha absolutamente nada que ver com o que ele estava tentando indicar: um caminho para a autonomia. Ele também indicou que não havia caminhos abertos naquela terra e que não havia mesmo uma única estrada. A cada dia, uma caçada. A cada dia, você tem que descobrir em si mesmo o inimigo e o aliado. (idem, p.186)

A queda de obstáculos e a chegada do canto podem ser percebidas como uma grande dádiva. Às vezes, a dádiva aparece por alguns dias, e depois você luta por semanas ou meses para encontrá-la de novo. Ou ela pode durar por algum tempo. E, então, por alguma razão misteriosa, quando a pessoa começa a cantar, imediatamente a canção torna-se viva, o espaço ao redor começa a brilhar. Tudo o que a pessoa faz é evidente, claro, transparente e orgânico. (idem, p.188)

De novo: é realmente o canto o que importa? Sim, aquele canto preciso. Mas, é realmente o canto que importa? Não, o canto mesmo não tem importância. Se ele encontrar um espaço dentro de você que não estiver obstruído, um espaço no qual alguma coisa possa crescer e nutrir o trabalho a ser feito, aí sim ele é importante. (idem, p.189)

(...) vejamos: uma pessoa está cantando e ela canta de modo vivo, descobrindo a cada momento como procurar pelo canto, como segui-lo. O corpo busca, em impulsos, junto com a mente, junto com o coração. A pessoa procura sem auto-observação (que é um caminho direto para a pseudoemoção). (idem, p.190)

Sim, o canto, nutrido pelo processo, torna-se um caminho, o caminho para casa, procurando por essa centelha escondida na pessoa. Se você observá-la, verá que, enquanto ela canta, um intenso processo psicofísico atravessa-a, o qual pode assumir muitas formas e articular-se em um fluxo ininterrupto de impulsos. Olhando, você não consegue distinguir onde um impulso termina e o próximo começa. Porém, tudo é claro e evidente, nada é caótico, nada é gratuito. Para você, como observador, isso desperta inúmeras associações. Parece-lhe que muitas pessoas – ou distintas profundidades dentro da mesma pessoa – estão sutilmente subindo à superfície, uma após outra. Às vezes, de fora, você pode perceber que a pessoa está passando por uma experiência emocional fortíssima, mas você também sente outra coisa, que não há identificação, nem o agarrar-se à emoção. Aqui, não há pseudoemoções, a pessoa sabe o que está fazendo e o que aparece é antes uma força que leva e transporta e que necessita de um canal solidamente construído. Exatamente porque se trata de uma força, os elementos estruturais têm de ser rigorosos, articulados, incorporados; sobretudo as intenções, evidentemente. Mas, a própria canção é um elemento estrutural. A melodia é precisa, afinada, o ritmo é preciso, a letra é precisa. (idem, p.191)

Grotowski apontava para a liberação do processo orgânico através da ação enfatizando o processo da respiração, que muitos dos atores ainda diziam temer. Tinham medo de que o ar faltasse, pensavam em economizar o ar. Conversando sobre a citação de Grotowski, eu quis mostrar a eles que não era preciso se antecipar a um problema. Que cantassem sem se preocupar e se, realmente houvesse algum problema, iríamos lidar com ele.

Biagini foi fundamental ao analisar a diferença entre técnica e ofício, para que não deixassem que a técnica ocupasse um lugar de tesouro a ser encontrado. Ela deve estar presente para servir a algo maior, que é o ofício a que o ator se propõe, e este ofício deve estar orientado para uma transformação concreta do atuante, o que eu gostaria que fizesse com que todos repensassem o que realmente estávamos buscando naquele trabalho. Biagini destrói as grandes verdades, mesmo as que erroneamente atribuímos a Grotowski, e provoca os atores a entenderem que não há grandes certezas. Mais uma vez eles eram convidados a pensar que eu não estava ali oferecendo algo que deveriam aprender e reproduzir: que cada um tinha um caminho de investigação a trilhar.

Quando Biagini fala especificamente sobre o canto e o ato de cantar, ele reforça o que eu estava tentando apresentar àqueles alunos: mais importante do que o canto em si, era descobrir o que faz este canto aparecer, o que nos leva a cantar. Mais do que do canto em si, falaríamos e buscaríamos os impulsos verdadeiros que portam organicamente este canto, como uma resposta do corpo. Sem que para isso fôssemos abdicar da precisão daquele canto.

Coincidentemente, naquela mesma semana, saía uma grande matéria no jornal O Globo sobre o musical que vinha sendo ensaiado sobre a vida da cantora Elis Regina. A reportagem dava grande destaque à atriz Laila Garin, que interpretaria a personagem principal na montagem. Laila foi a escolhida entre 200 candidatas e o diretor Dennis Carvalho a elogiava justamente por não cantar igual a Elis Regina. A atriz tem formação em artes cênicas, em canto lírico e em canto popular e integrou durante cinco anos a Casa Laboratório de Cacá Carvalho, em São Paulo. Reproduzo aqui um trecho da reportagem:

Lá [na Casa Laboratório, em SP, a atriz] descobriu que “tá bonito”, “tá belo” não eram exatamente elogios.

- Cacá disse logo que não bastava – diz ela [Laila Garin]. – Era proibido fazer firula pela beleza. O canto tinha de estar justificado na ação. Isso virou minha obsessão. (Jornal O Globo, 29/10/2013)

Eu queria mostrar a eles que o canto que estávamos buscando seria um caminho individual, de investigação pessoal e que eu os convidava a experimentar que era possível cantar por esta via, não inteiramente racional, porém precisa, exata. Eu os estava convidando para uma aula de canto diferente, onde não havia nem um piano – ou outro instrumento – na sala. Eu estava propondo que experimentassem cantar a partir de outras sensações, de impulsos. O caminho ali não seria de certezas. Não seria de regras e técnicas ensinadas e executadas da melhor forma possível.

Depois da leitura desses trechos, pedi que escolhessem um lugar no espaço, em

silêncio, e comecei a guiar o trabalho.

Nesse encontro, aconteceu o “pulo do gato”. Nele ficou claro o meu lugar como pesquisadora. Foi só ali, mesmo depois de tanto estudo e leitura, que, de fato, eu entendi como poderia ajudar aqueles atores a primeiramente perceber *o que* buscar e, aí sim, *como* buscar. Pois, se lembrarmos da fala do professor Ernani Maletta citada na introdução, entenderemos que “as técnicas não servem se não sabemos o que estamos procurando”⁵⁸.

Pela primeira vez conduzi um exercício de aquecimento que eu tinha planejado. Ele nascera das questões às quais eu estava me dedicando, era um aquecimento que faria sentido para aquela investigação, mas que eu nunca o tinha experimentado, nem usado, em nenhuma aula de canto que fiz ou ministrei. Havia um receio de que os participantes não entendessem aquele aquecimento, já que se tratava de uma aula de *canto*. Importante observar que quando uso o termo aquecimento, aqui, me alinho ao conceito que a professora Francesca Della Monica dá a este termo. Trata-se de ‘disponibilizar o corpo dos atores’⁵⁹. A intenção é que ele tenha, em si mesmo, um sentido e não seja apenas uma preparação para algo: que ele abra espaços, ensine sobre a escuta, e vá muito além de um exercício muscular mecânico.

Inspirei-me nas aulas que assisti, ministradas pela professora Tatiana Motta Lima, na disciplina de Interpretação IV da graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, durante os meses de fevereiro e março de 2013. Nessas aulas, ela trabalhava com seus alunos em busca de uma organicidade da fala e do canto, de uma fala e de um cantar que surgissem dos impulsos do corpo. Num primeiro momento das aulas, Tatiana pedia que os atores fizessem seus aquecimentos corporais (eles tinham um repertório de exercícios, que já existia quando eu cheguei), procurando, desde aquele primeiro instante, contato com o espaço e os colegas. Ela pedia que investigassem lugares do corpo que não eram muito trabalhados, abrindo assim, novos espaços. Ela trabalhava ainda com a relação fala/intenção através de fragmentos de textos previamente memorizados pelos alunos, e também solicitava aos alunos que se lembrassem de canções que houvessem sido importantes para eles, colocando-os, para cantá-las, em uma situação que os fizesse ao mesmo tempo reconectar as ações/lugares dos cantantes de suas memórias (eles mesmos, seus parentes, etc) e estar em conexão com o grupo (estando abertos à escuta das outras canções e mesmo decidindo a hora de cantar o seu canto em relação/resposta aos cantos dos outros participantes). Decidi experimentar no laboratório muitos desses exercícios, e os descreverei de forma mais detalhada ao longo do texto.

⁵⁸ Transcrição pessoal de palestra de abertura do III Seminário A voz e a cena, na UnB, em novembro de 2013.

⁵⁹ Idem.

O que mais me interessava no aquecimento era trazer aquela qualidade de atenção que via nas aulas de Tatiana para o trabalho com o canto, mesmo caindo no risco de reforçar o que eu sentia vindo deles: o pensamento de que estávamos fazendo um trabalho de corpo e, depois, faríamos o de voz. O exercício foi bem acolhido no nosso grupo, e passou a iniciar todos os encontros do laboratório dali para frente. Alguns alunos, em seus relatórios, citaram esse exercício como sendo o momento mais interessante das aulas, onde conseguiam entrar numa investigação profunda e diferente do que já tinham feito ou pudessem imaginar fazer relacionada a um trabalho de canto.

Na primeira parte do nosso aquecimento, pedi que ficassem em silêncio enquanto as canções – que eu solicitara que trouxessem para este dia de trabalho – estivessem sendo cantadas apenas em suas cabeças, ou seja, sendo *cantadas em silêncio*. Eles deveriam conectar/reverberar canção e corpo: movimentando o corpo, se mexer, fazer os movimentos que sentissem necessidade ou vontade, deveriam observar os colegas, percebendo seus próprios padrões corporais e de comportamento e também os dos colegas. Era como se abrissem espaço no corpo para a canção que estavam, aos poucos, trazendo. Como se preparassem um terreno para ser explorado e para receber aquela “intervenção” – a da canção sendo, de fato, cantada.

Assim como a professora Tatiana Motta Lima fazia em suas aulas, eu ia falando os nomes dos(as) atores/atrizes, um(a) de cada vez, para que cantasse sua canção enquanto ele(a) mesmo(a) continuava em trabalho e os outros também. Pedia que, enquanto um cantava, todos os outros tentassem se deixar abertos, se deixassem afetar pela canção que ouviam do(a) colega. É um cantar individualmente, em conjunto. Depois que todos já tinham cantado, pedi que continuassem investigando seus corpos e a sensação que tinham experimentado e que o motivo de terem trazido aquela canção pudesse ganhar espaço e corpo. *O que esta canção diz para você? Por que você gosta tanto dela? O que, nela, te prende de imediato?* Eram as perguntas que eu ia fazendo ao guiar o trabalho, para que procurassem pistas em seus corpos e sensações, naquele momento, e não para que me mostrassem nada. Da mesma forma sobre quando falamos em contato, a demonstração de que haviam achado algo (algum espaço, alguma associação), bloqueava o caminho para que as sensações aparecessem, de fato. Buscava-se no tempo, no corpo e no espaço, algo que deve estar em fluxo.

Na verdade, nesta primeira parte da aula, eu os deixava bem livres, mesmo para poder perceber até onde eles conseguiam um fluxo de impulsos/intenções e onde começavam as demonstrações – de gestos, movimentos – ou as vozes manipuladas.

Num segundo momento, quando eu falasse o nome do participante, todos parariam onde estavam para ouvir e observar enquanto apenas o cantante continuaria em trabalho. Eu queria que nesse momento pudessem refinar o que tinham experimentado no início da aula.

Foi um encontro muito intenso. Muitas pessoas se emocionaram tanto nos seus trabalhos quanto ao assistir os colegas. A primeira parte da aula ampliava a escuta, colocava a atenção na relação. Percebi que nesse encontro os participantes realizaram um contato – apurado e consistente –, consigo mesmos, com o silêncio entre as canções, com o colega que canta, com o colega que se emociona. Conseguiram escutar ao redor e perceber o que estava acontecendo naquele momento e se entender como parte daquele todo.

Pensando depois sobre este encontro, creio que a leitura dos trechos que eu havia levado, e toda a conversa inicial sobre o trabalho, funcionaram como uma “autorização” para que os atores dessem um passo adiante e deixassem, então, a ação liberar o canto. É como se, ao constatar o que outras pessoas já pensaram, experimentaram, vivenciaram e escreveram sobre este entregar-se ao canto por uma via *outra*, tivessem mais confiança de que esta via é mesmo uma possibilidade. E, através dessa escuta mais sensível do canto (do próprio cantante ou do outro no espaço), deixar fluir a reverberação deste canto num corpo que se abriu para recebê-lo, para escutá-lo de fato.

Encontro 5:

Depois do encontro da semana anterior, que havia sido muito potente, eu tinha dois desafios quase antagônicos: não deixar que desanimassem, pois sabia que o momento não se repetiria da mesma forma e, ao mesmo tempo, não enconrajá-los a buscar a experiência pela via emocional, pois seria querer chegar a um resultado sem passar pelo processo que deu vida a aquele resultado. Claro, querer repetir uma experiência potente era importante, mas sua repetição só se daria à medida que aceitassem que ela não se repetiria da mesma forma. O artigo *Conter o Incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski*⁶⁰, de Tatiana Motta Lima, se refere a esta relação entre preservar a vida de uma experiência mantendo, ao mesmo tempo, uma determinada estrutura, que possa dar a possibilidade para que a experiência se repita. Mas, para isso, é preciso entender o que se entende por vida/espontaneidade e estrutura. Motta Lima cita Peter Brook, em seu livro *O Teatro e seu espaço*, quando ele fala sobre teatro vivo e teatro morto:

⁶⁰ Sala Preta. ECA/USP, v.5, p.47-67, nov. 2005.

Brook, em vez de conceituar uma certa noção de teatro, acaba, ao contrário, por espriar o ‘morto’ e o ‘vivo’ por todos os lugares e momentos, convidando-nos a uma busca incessante pelo segundo. Se aceitarmos sua concepção, o teatro que não se quer ‘morto’ terá que trabalhar sob a égide dos ajustes e transformações, sob a égide de um certo tipo de instabilidade. (MOTTA LIMA, 2005, p.49)

Neste laboratório, onde pretendíamos trabalhar o canto e o teatro, era preciso que os atores entendessem que deveríamos aceitar este *certo tipo de instabilidade*, quando procuramos a vida no que estamos fazendo, como disse Brook na citação acima. Isso era difícil, posto que, no canto, os atores buscavam uma estabilidade, um modo certo de fazer, as grandes certezas. Para isso, a leitura dos textos da semana anterior tinha ajudado: diminuir as expectativas por fórmulas prontas e infalíveis. Agora, precisávamos buscar como manter toda aquela energia das vozes que cantaram no encontro anterior, e como renová-las nesse momento outro.

Importante entender o que aqui vamos chamar de partitura de ações, que foi a forma que pedi que os atores estruturassem as experiências que estavam tendo com as canções. A noção de partitura que nos servirá vem da época em que Grotowski associou-a ao conceito de contato (já desenvolvido no capítulo 2):

Frente ao conceito de ‘contato’ não é mais possível definir ‘partitura’ como uma exteriorização organizada de conteúdos interiores, já que no ‘contato’ aquilo que está ‘dentro’ ou ‘fora’ não pode mais ser tão facilmente separado. Os ‘impulsos’, as ‘associações’ e as ‘reações’ estão firmemente atados à ‘corporeidade’, ao ‘outro’, e ao ‘espaço’. O que se partiturava, nessa via de trabalho, era, ao mesmo tempo, corpóreo, relacional (o ‘outro’ é, em alguma medida, parte do ‘eu’ ou vice-versa) e projetado espacialmente (o espaço físico é espaço de ‘reação’ e de ‘relação’). Essas instâncias – corporal, relacional e espacial – são também percebidas de maneira amalgamada, só podendo estar divididas teoricamente. (MOTTA LIMA, 2005, p.57)

Era imprescindível que os alunos associassem a experiência vivida na semana anterior a esta relação amalgamada da voz/canto com o corpo, com as relações ao redor e com o espaço. Assim, podíamos começar a pensar em manter a vida daquelas vozes, a partir de alguma estruturação. Ao mesmo tempo, é importante frisar que há sempre um risco em se pensar a estrutura/partitura como algo fixado a partir da conscientização de todos os aspectos de que falei acima e que estão na citação de Motta Lima. No mesmo artigo, ela cita Mario Biagini quando ele diz que a ‘estrutura’ *não é* a conscientização, por parte do ator, da

totalidade do seu comportamento cênico⁶¹. A citação do próprio Biagini (apud Motta Lima), ajuda a esclarecer:

O ator é consciente das suas intenções que vão na direção do exterior (intenções que são, talvez, suscetíveis de acordar nele intenções e reações secretas, íntimas, que são a raiz viva, o núcleo fundamental, quente, de seu ato), mas o modo como a intenção passa no corpo através do agir, passa na voz, passa no espaço, passa no partner. Todo esse processo não é plenamente consciente. No momento em que se torna, há o risco de se ter entre as mãos uma forma vazia. (BIAGINI, 2000, p. 31 apud MOTTA LIMA, 2005, p. 61)

Motta Lima conclui então que:

É através de uma certa relação entre aquilo do qual o ator é consciente e aquilo que permanece sempre desconhecido que podemos, portanto, antever o conceito de ‘partitura’.
Podemos concluir que, desse ponto de vista, nem a ‘vida’ se apresenta sem uma ‘estrutura’, nem a ‘estrutura’ pode ser vista apenas como uma série de movimentos que, bem repetidos, poderão fazer com que o ator reencontre, inexoravelmente, a ‘vida’ da ação. (MOTTA LIMA, 2005, p.61)

No encontro daquela semana, decidi então começar conversando sobre a diferença entre o aquecimento que fizemos e o que normalmente se entende por aquecimento de voz/canto. Problematizar a visão de que o ator/cantor tem que aquecer a voz com um repertório de exercícios específicos para o canto⁶², senão se machucaria. Eu queria mostrar que, mesmo no aquecimento, era importante que o ator estivesse inteiro, se relacionando, se percebendo no espaço e também percebendo os seus espaços. O aquecimento também devia buscar uma ‘vida’. Mesmo que estivesse seguindo um roteiro personalizado, feito a partir de suas próprias características vocais, não haverá utilidade se o ator não estiver envolvido com o que está praticando.

Expliquei que, se o corpo em silêncio tiver a atenção do ator, ele estará disponível para que a voz possa ocupar espaço interna e externamente. Se os sentidos pudessem se valer do silêncio antes mesmo do que se entendia por aquecimento, com certeza a disponibilidade do corpo aumentaria para ‘receber’ a voz que virá. E sempre que qualquer exercício puder ser encarado de maneira não mecânica, empenhando a atenção do ator/cantor, ele estará contribuindo para o alargamento das sensações e, em particular, para o alargamento da escuta.

⁶¹ MOTTA LIMA, 2005, p. 61.

⁶² Cito como exemplo os exercícios de respiração feitos mecanicamente, sem que o ator preste atenção em seu corpo. Mesmo o exercício que ficou conhecido pelo método de Glorinha Beutenmüller, o *si-fu-chi-pa*, que muitos fazem simplesmente reproduzindo o que já viram outras pessoas fazerem. Há também o exercício de vibração de língua, um ótimo exercício, mas que muitos atores fazem de qualquer maneira: rápido demais ou com muita força, como já presenciei por muitas vezes.

Repeti então o aquecimento da semana anterior, com os atores em silêncio, com a mesma canção que tinham trabalhado apenas na cabeça enquanto movimentavam o corpo. Da maneira que quisessem: lentamente, deitados no chão, em pé, caminhando, da forma que achassem melhor desde que pudessem ir se observando, abrindo a escuta, o olhar, percebendo o outro, os sons ao redor. E eu queria que começassem a desenvolver uma partitura de ações a partir das improvisações que tinham aparecido na semana anterior. Que começassem a estruturar as intenções do que estavam experimentando com aquelas canções, “construindo âncoras, pontos de referência que evitam a dispersão, que ajudam numa direção e, assim, permitem e exigem sempre novas descobertas, desenvolvimentos e ‘ajustes’” (MOTTA LIMA, 2005, p.63).

Foi aí que eu esbarrei no que parecia ser um limite. Apareceram várias possibilidades de partituras de ações e eu não me sentia apta a comentá-las do ponto de vista estético/teatral. Mas o limite se mostrou profícuo, pois fez com que eu me fixasse no meu objeto de pesquisa: o canto daqueles atores e o quanto a ação pode ajudar a liberar esse canto. O comentário sobre as ações escolhidas seria apenas se elas estavam ou não servindo para esse objetivo. Não consegui estabelecer um padrão ou mesmo um grau de percepção de que tipo de ações serviam ou não, ou o que fazia com que algumas fossem melhores que outras. Procurei apenas escutar e observar com atenção cada um dos atores, suas vozes, seus cantos e, intuitiva e perceptivamente, indicar encaminhamentos que pudessem ajudar a cada um deles.

Um dos alunos, o *D*, cantava sua canção com dois dedos de uma das mãos caminhando pelo antebraço do outro lado. E os dedinhos faziam vários movimentos enquanto ele cantava. Por vezes, *D* “vivia” aquele bonequinho que seus dedos simbolizavam e liberava o canto, ele saía mais espontâneo e em consonância com os gestos dos dedos, naturalmente. Por outras vezes, percebíamos que o ator perdia a concentração sobre este canto e esquecia a letra ou a melodia, mesmo que tivesse acabado de cantá-la. É uma medida difícil, justa, sutil e impalpável esta: a atenção que não é vigília e que não deve estar à frente, mas também não pode sumir do canto, nem das ações. Como equilibrar, em fluxo, a consciência e a espontaneidade das ações? Era o que nossa investigação buscava.

Outro trabalho que compartilho aqui é o de *E*, estudante da graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Ela é uma atriz que chegou dizendo que não cantava nada, que não tem o menor interesse em participar de espetáculos com canto, mas que achou a proposta do curso interessante e resolveu arriscar. Quando ela cantava, vinha uma voz fraquinha e bem soprosa, mostrando uma grande hesitação em deixar aquela voz sair. Desta vez, como pedi que

construísem um pensamento, uma situação para a canção, quando ela começou a cantar, tinha um foco no olhar tão concreto que quase dava para enxergar uma pessoa na direção em que ela olhava (era alguém imaginário). Depois, ela se levantou e cantou de frente para a janela aberta. Não víamos mais aquele foco do olhar, mas ela começou a cantar mais alto, mais forte, como se seu foco tivesse ido para mais longe, com uma clara intenção de estar querendo que alguém a ouvisse. Ela que, até então, mostrava muita dificuldade de afinação, quando liberou o fluxo da voz, cantou muito mais afinada, respeitando melhor as notas da melodia, sem que isso tivesse sido pedido ou apontado em nenhum momento.

Percebemos que *E* entrou no fluxo das ações e relações que conseguiu estabelecer com a canção: com as circunstâncias que ela percebeu pelas suas associações, pelo que pôde deixar reverberar em seu corpo e na sua voz. E o resultado de uma emissão do canto mais apurado, de uma melodia mais detalhada e precisa apareceu sem que ele fosse o objetivo direto. Por não pensar no resultado, por não julgar o que estava fazendo (como movimento e como canção), *E* chegou a este resultado.

Vou voltar a falar sobre *A*, que teve uma trajetória bem interessante nos nossos encontros. Citei a apresentação dela no primeiro encontro e, desta vez, pedi que ela cantasse sentada, olhando para alguém, pois a tendência dela era sempre a de deixar o corpo dançar, marcar o ritmo, como se estivesse num palco se apresentando como “cantora”, e não como uma atriz que está cantando dentro de uma determinada circunstância. Ela cantou corretamente, estava afinada, mas não parecia estar envolvida com a canção. Perguntei qual era a diferença para a semana anterior, quando ela tinha se emocionado muito ao cantar a mesma canção. Ela explicou que aquela música era cantada bem alto por uma vizinha, provavelmente enquanto arrumava a casa, pois *A* dizia que ouvia junto os sons das painéis. Ela disse ter muitas saudades dessa vizinha. Pedi que cantasse de novo, da mesma forma: sentada e olhando para alguém, mas que enquanto cantasse, também nos contasse e contasse para ela mesma essa história. Ela cantou de novo e se emocionou, emocionando também os colegas. Desta vez ela conseguiu deixar no fluxo de seu canto as associações que tinha feito a partir daquela canção. Ela conseguiu perceber que parar os movimentos demonstrativos do corpo não tem nada a ver com parar também a vida que a música movimenta dentro dela. E ela deixou este canto transbordar sem que precisasse fazer, externamente, muitas coisas. Para esta atriz, a dissociação de movimento corporal externo e fluxo/movimento corporal interno foi fundamental para que ela aprofundasse sua pesquisa com seu próprio canto.

Expliquei que nem sempre precisamos saber exatamente qual a história que está por

trás da canção. Pelo contrário, quando não sabemos e vemos apenas a reverberação daquela história no corpo/voz do ator, é ainda mais interessante, pois há um mistério, e cada um pode construir a sua própria história, dando àquele momento inúmeras formas de escuta.

Encontro 6:

Fizemos o aquecimento em silêncio, tentando investigar ainda mais profundamente a relação dos sons que escutamos com a reverberação da escuta pelo corpo: o que um som que eu ouço me dá ou não me dá vontade de fazer com o corpo? E a “escuta do olhar”: o que a observação do corpo do outro pode me provocar a fazer com meu próprio corpo?

Eu pedi que determinado ator imitasse um colega em sua movimentação. Pedia que ficasse muito atento aos detalhes não apenas da movimentação – o que pode fazer virar um jogo de espelho – mas da *maneira como aquele outro corpo se movimenta*. Percebi que foi um exercício difícil para a maioria da turma. Era difícil separar o que era apenas um movimento (levantar o braço, por exemplo) e o que era a forma singular com que aquele colega levantava o braço (onde começava o impulso do movimento em cada um, a trajetória de o braço ir se levantando, que, em cada pessoa, é de um jeito). A riqueza de detalhes era muito importante em nosso exercício, pois era esta qualidade de observação e de escuta que eu queria que eles desenvolvessem com o canto.

O momento que me fez compreender melhor o corpo foi quando a proposta era “copiar” o corpo dos colegas em aula. Experimentar outras formas além das nossas convencionais. E, deste modo, comecei a conhecer como funcionava meu corpo, e descobrir minhas limitações. A tentativa de fazer formas desconhecidas pelo meu corpo me fazia fugir por uma tangente que se compatibilizasse com a proposta do colega. E descobrir assim como meu corpo e minha voz se relacionam. (trecho do relatório da atriz *F*, dezembro de 2013)

Continuamos, em seguida, as apresentações dos exercícios da semana anterior e escolho mais alguns que levantaram outras questões interessantes de serem abordadas aqui:

Vou falar de *G* e de *H*, duas estudantes da graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, que têm prática em cantar, já fizeram aulas de canto e, por isso, estavam com grande dificuldade de deixar o canto ser afetado por um fluxo de movimentos. Elas tinham encontrado uma forma correta de cantar suas canções, e nada que fizessem com o corpo estava sendo capaz de influenciar aquele canto.

G, além de ser muito musical, ter uma voz extensa, limpa e trabalhada, é também

muito hábil com o corpo (na época de nosso curso era, inclusive, monitora da disciplina de Expressão Corporal). Era muito difícil que algo a afetasse, que fosse surpreendida por um fluxo – escuta/reverberação – de voz e corpo. Pedi que ela tirasse todas as pausas da canção, enquanto ela se propôs a oferecer uma caminhada instável para o corpo, na meia ponta, provocando o desequilíbrio. Foi muito interessante observar os momentos em que a organização que reinava podia ser invadida por um desequilíbrio do corpo, ou por uma falta de ar por conta da canção sem pausas. Era um sopro espontâneo. Percebemos que, às vezes, para aqueles que apresentam muita habilidade corporal/vocal é muito mais difícil se colocar em risco. Isso acontece inconscientemente, por uma organização prévia e rápida do corpo. Mas, embora os “erros” sejam menos frequentes, fica menor a possibilidade de se surpreender porque as respostas são previsíveis e estruturadas ‘antes’ da relação/escuta ocorrer. Grotowski, em seu texto sobre o Treinamento do Ator (1959-62)⁶³, falou da importância de o ator conhecer seus limites psicofísicos, mesmo nos exercícios, e procurar ir além, através de adaptações pessoais, com cautela e dedicação.

O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. O ator não se pergunta mais: “Como posso fazer isto?”. Em vez disto, deve saber o que *não* fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios, deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que variam de ator para ator. (GROTOWSKI, [1959-62], 1971, p. 85; grifos do autor)

Espero que fique bem claro que é muito importante *nunca* fazer nada que não se harmonize com seu impulso vital, nada de que não possam prestar contas. (...) Tudo que realizamos deve ser sem pressa, mas com grande coragem; em outras palavras, não como um sonâmbulo, mas com toda a consciência, dinamicamente, como um resultado de impulsos definitivos. Temos de aprender, gradualmente, a ser responsáveis por tudo que empreendemos. Temos de procurar. Todos estes exercícios devem ser enriquecidos com novos elementos e experiências pessoais, se as procurarmos. (idem, p. 146)

A atriz *H* também começou um exercício muito formal. Ela fazia três posturas diferentes e ia passando de uma para outra enquanto cantava. No início, passava lentamente de uma para outra, como que para não atrapalhar o canto. Pedi que fizesse a passagem mais rapidamente. Ainda assim, adequou rapidamente o corpo/canto à nova solicitação, sem deixar espaço para a escuta e, assim, continuou com o canto bastante engessado. Sugeri que ela devia estar fazendo esforço para manter aquele canto sem se deixar contaminar pela energia que o corpo despendia naquela movimentação. Ela disse surpresa: “posso deixar rolar então? Tipo dane-se?”. Respondi que sim e foi muito interessante ver que apareceu, então, uma outra voz,

⁶³ Publicado em GROTOWSKI, 1971.

com um outro timbre, mais encorpado até, como se naquele momento, *H* estivesse, enfim, aparecendo para nós e para ela mesma.

Para mim, o ‘ligar o dane-se’ está diretamente conectado com a ideia de poder desafinar. Mais do que isso, não se importar em desafinar. Eu estava usando esta expressão até entendendo que você (a pesquisadora, Leticia) estava propondo, como exercício, desafinar mesmo. E paradoxalmente, você (Leticia) disse que a última foi a vez que eu mais afinei! (trecho do relatório de *H*, dezembro de 2013)

Para o próximo encontro, pedi que pensassem em uma canção que fizesse parte da sua história de vida. Que tentassem lembrar o máximo de detalhes sobre a canção e sobre quem a cantava: em que situação, em que lugar, como era este canto, como era esta pessoa etc. Eu tinha presenciado a professora Tatiana Motta Lima conduzir algumas aulas a partir desta mesma indicação: uma canção relacionada à memória dos alunos. E achei que a oportunidade de fazê-los experimentar um canto que não era deles, um canto que era, originalmente, de um outro corpo/voz era propícia para novas investigações a partir do que vínhamos experimentando.

Encontro 7:

Durante nosso aquecimento, pedi que aprofundassem a investigação do modo de se movimentar do outro. O que é apenas imitar um colega e o que é, de fato, abrir espaço para o modo de fazer de outro corpo?

Em seguida, trouxemos já para o aquecimento as canções que cada um tinha trazido.

Relato e comento alguns trabalhos:

A atriz *E* (de quem já falamos), que normalmente começava os exercícios com um canto muito sutil quase sussurrado, cantava livre e alegremente a canção que trouxe. Ela depois nos explicou que o pai dela cantava aquela música sem parar, quando ela era ainda uma criança, e que ela achava muito chato, pedia que ele parasse a toda hora. Fazendo o exercício, ela disse que tinha descoberto que era mesmo muito prazeroso cantar aquela canção. A aluna *E* conseguiu, de fato, abrir espaço para o que trouxe de memória, da forma com que o corpo e a voz do pai executavam a música, até poder deixar chegar à sensação que o pai experimentava. Ela deixou abrir a porta das associações, como vimos na citação de Tatiana Motta Lima sobre

o trabalho de Grotowski com seus atores⁶⁴. E, assim, pôde experimentar um outro corpo e uma outra voz, naturais, orgânicos, que partiram de um impulso genuíno a partir de suas associações, e bastante diferentes do corpo/voz habitual que *E* conhecia.

Como falei, este exercício com canções que faziam parte da memória de vida dos atores foi baseado no que assisti das aulas da professora Tatiana Motta Lima para os alunos da graduação em Artes Cênicas. Motta Lima, como grande estudiosa de Grotowski, investigou a fundo este conceito de memória no percurso do diretor. E ela nos diz:

Grotowski acreditava que o trabalho de ator só se realizava quando estava voltado para a busca do “desconhecido dentro de nós”. O trabalho sobre a memória não era, portanto, aquele de reprodução no corpo do já conhecido, mas um trabalho ativo de descoberta do ‘desconhecido no corpo’, ou de um ‘corpo desconhecido’. (MOTTA LIMA, 2009, p.163)

O que pudemos perceber nos corpos e vozes dos atores neste dia de trabalho foi o aparecimento desses corpos/vozes outros(as), naturais e ainda desconhecidos por eles.

Outra atriz que fez um trabalho muito interessante foi a *J*. O corpo dela adquiriu outra forma e outro peso ao cantar. *J* é magrinha, longilínea. E normalmente quando era solicitada a cantar, tinha a voz bastante presa, e fazia esforço no pescoço. Mas, neste dia, víamos o que parecia ser um homem, barrigudo, com uma voz grave, grossa e pesada. Era uma voz diferente da voz usual da atriz, mas não havia uma manipulação da voz. Era uma voz natural conectada ao fluxo de lembranças que a canção trazia para a atriz. *J* nos disse que nem tinha muita clareza dos detalhes da pessoa que ela escolheu enquanto cantava aquela canção, mas que durante o exercício foi preenchendo lacunas. Ela não sabia dizer se as lacunas tinham sido preenchidas com informações verdadeiras ou imaginárias (o que de fato não importa). Aqui imaginação e memória (afinal onde começa uma e termina a outra?) deram consistência ao trabalho apresentado. Nas palavras de *J*:

Um dos momentos do curso que achei dos mais preciosos foi a lembrança afetiva de uma música que alguém do convívio individual de cada aluno-ator cantava em

⁶⁴ Relembrando a citação, que está no capítulo 2: (...) o ator estava em cena, realizando suas ações. Em um dado momento, uma dessas ações abria a porta das associações, das memórias do ator. Essa associação transformava a totalidade psicocorporal do ator, ele vivia essa memória no espaço/tempo da improvisação. Sua voz, seus gestos, sua expressão eram, então, modificados, determinados por aquelas associações pessoais, por sua motivação. O ator, desse modo, não guardava apenas para ele a lembrança despertada, não ficava absorvido por ela (o que o levaria, segundo [Serge] Ouaknine [ator que trabalhou no Teatro Laboratório entre 1965-67], a ficar “ausente” ou “em outro lugar”), ele encontrava, a partir daquele comportamento transformado pela memória, uma abertura em direção ao outro, uma reação que pudesse estimular seu(s) parceiro(s) de cena. (MOTTA LIMA, 2012. p.199)

determinada situação. Essa rememoração me causou forte emoção. Lembrei do meu pai (que já tem alta idade), de sua figura forte, de sua voz grave e belamente melódica. Sempre que ele cantava – quando eu ainda era criança – a música *Casinha pequenina*, de Silvio Caldas, me parecia que ele também estava se lembrando de algo, que para mim sempre foi um enigma. Nunca o perguntei sobre essa música e porque ele a cantava tanto. Talvez eu quisesse mesmo manter o mistério. (trecho do relatório de *J*, dezembro de 2013).

Grotowski, no seu conceito de memória, não lidava com algo estático, fixo. Referia-se a uma memória que não tinha, necessariamente, uma relação com o passado, com algo que fora vivido pelo atuante ou que tivesse acontecido em outros tempos (experiências ancestrais). Diz Motta Lima:

Grotowski, muitas vezes, chamou a atenção para a possibilidade do que poderíamos chamar de uma memória-desejo, ou de uma memória-tentação: não a memória do que foi, mas do que poderia ter sido. Uma memória que abre as portas, portanto, para dimensões virtuais de nossa subjetividade. (MOTTA LIMA, 2009, p.168)

A atriz *A*, desta vez, cantava uma canção de ninar. Fiquei observando sua movimentação, seu olhar e embora se tratasse (supostamente) de um momento de ternura (o de um pai ou uma mãe colocando um filho para dormir), ela não mostrava nenhuma doçura. O que nos mostrava que ela estava numa relação muito pessoal com a canção que apresentava. A impressão que tínhamos era de que *A* tinha conseguido, como diz Motta Lima sobre o conceito de memória em Grotowski, “relaxar uma certa percepção mais habitual – e pretensamente estável – da sua própria subjetividade”⁶⁵. Ela estava, através deste *relaxamento de si*, “deixando passar” através de seu corpo/voz o que a canção reverberava. Mas, talvez por que não se tratava exatamente da relação “socialmente ou teatralmente esperada” que se tem com uma canção de ninar, ela precisou que eu a encorajasse a ir mais fundo no que tinha percebido nas relações e reações que seu corpo trazia ao cantar. A relação da pessoa que ninava com a que era ninada, a relação dela, *A*, com esta pessoa, a reação da própria atriz *A* ao perceber essas relações. Era uma grande gama de relações, de contatos, que *A* conseguiu estabelecer, perceber e não bloquear, não julgar. Conseguiu escutar com seu corpo ao mesmo tempo em que pôde relaxar o fluxo de pensamentos, formalizações e julgamentos, deixando que o fluxo de corpo/voz/movimento deixasse aparecer este canto que era resultado de todas essas escutas.

Tudo isso podia aparecer no canto e na movimentação. Ela repetiu o exercício e

⁶⁵ MOTTA LIMA, 2009, p. 159.

aprofundou a investigação. No registro em vídeo que temos desses momentos, percebemos que embora os detalhes da pessoa imaginária (ou da memória) ainda não tenham sido descobertos integralmente, A estabeleceu uma relação mais consistente, mais íntima e pessoal com a canção.

Em seu relatório ao fim do curso, uma das coisas que A ressaltou foi que o tempo para pesquisar a fez sentir diferença na relação com seu canto:

As dinâmicas se intensificaram e com as mesmas as emoções também. Acho que foi sensacional porque no nosso dia-a-dia não temos tempo para evidenciá-las, sendo que na oficina estávamos todos com o mesmo objetivo e assim tivemos a liberdade e oportunidade para nos expressarmos verdadeiramente. O nosso canto expunha nossa sensibilidade (trecho de relatório da atriz A, dezembro de 2013).

Mas o que notamos é que este tempo, ao qual ela se refere, não é cronológico. Trata-se na verdade, de uma disponibilidade para que seu canto ocupasse mais espaços e mais camadas de seu corpo, de suas sensações, e que ela pudesse estar à vontade para deixar que esta nova forma de lidar com seu próprio cantar alimentasse, mais ainda, seu próprio canto.

Assim como eu tinha presenciado nas aulas da professora Tatiana Motta Lima que assisti, este encontro que teve como tema as canções de memória se mostrou bastante proveitoso para investigações profundas dos atores sobre si mesmos. Podemos tirar desta experiência duas importantes conclusões: 1- o quanto a memória, nesta qualidade em que buscamos acessar (não como algo fixado e estático), é um recurso potente para acessar outras possibilidades de si, novas percepções da própria subjetividade. 2- a partir da ativação desta relação com a memória, como a dinâmica de corpo/voz, através do contato – conforme estudamos no capítulo 2 – faz aparecer outras possibilidades de corporificação e vocalização dessas *novas subjetividades* então percebidas.

Encontro 8:

Continuamos o trabalho da semana anterior apenas com uma diferença: eu não mais dizia o nome do ator que iria cantar. Eles mesmos deveriam sentir o momento de começar. Quando alguém começasse, os outros atores deveriam perceber a canção que estava sendo cantada: podiam parar ou não o que faziam, olhar ou não para o colega, mas deveriam sempre escutar.

Foi muito interessante como esta mudança de atitude, a de não ter um comando

externo, deixou os atores em estado de maior prontidão, com os sentidos mais em alerta.

Em um segundo momento, quando havíamos finalizado o trabalho de aquecimento, nos foi instruído que cada um cantaria quando tivesse vontade, foi um momento de grande surpresa para mim, pois senti essa vontade de cantar, e a música veio impulsionada de uma sensação interna, sem censura, e fluiu de tal forma que mal reconhecia minha própria voz. Foi uma sensação de liberdade imensa, e todas as conversas que havíamos tido sobre o “canto dos camponeses”⁶⁶ começaram a fazer sentido e se tornarem concretas de certa forma para mim (trecho do relatório da atriz K, dezembro de 2013).

No livro *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*⁶⁷, o ator e diretor Thomas Richards faz um relato muito verdadeiro e generoso sobre sua aproximação com o diretor e sua forma de trabalhar. Richards fala das suas dificuldades, de como seu corpo reagia (ou não) aos comandos que eram solicitados. Fala de como conseguiu encontrar os caminhos, e do tempo e da paciência que todo o processo demandou. Da vontade de desistir e da decisão de seguir em frente.

Em um de seus relatos, ele conta sobre um trabalho com canções e como Grotowski o conduziu para que seu canto permanecesse vivo. Richards relata que escolhera trabalhar com um trecho do texto indicado por Grotowski e que compusera, de forma muito espontânea, uma melodia para aquele trecho. O ator conta que ficou entusiasmado com a canção que acabava de nascer e que ficou cantando várias vezes.

Grotowski tinha ficado me escutando de outra sala, e em seguida fez um comentário muito importante para mim sobre *cantar mecanicamente*. Ele disse que no começo, à medida que eu cantava o canto, quando ainda estava inseguro sobre sua melodia, minha maneira de cantar era muito viva, modesta e viva porque havia uma ação verdadeira: eu estava *buscando* o canto. Mas no momento em que achei que já conhecia o canto, comecei a cantar *como se o conhecesse*, e aí não havia mais ação, apenas repetição mecânica. Então o canto estava morto, não funcionava mais. Como eu achava que conhecia o canto, não estava mais envolvido em uma busca viva. (RICHARDS, 2012, p.98, grifos do autor)

Richards então argumentou com o diretor que a busca estava viva quando realmente havia ainda um processo de criação da melodia, mas que, no momento em que ela ficou pronta, não havia mais o que buscar. Foi então que Grotowski aconselhou- o:

Ainda que você conheça a melodia de cor e não a altere, deve sempre aproximar-se dela como de um amigo que você nunca chega a conhecer totalmente: um outro ser. Você se dirige ao canto e pede que lhe revele seus segredos. Mesmo que você

⁶⁶ A atriz se refere à citação de Grotowski, do texto *A voz*: “Os camponeses cantam também quando está frio ou quando chove, em campo aberto, até mesmo quando é fácil forçar a voz, cantam e não têm problemas”. (GROTOWSKI [1969], 2007, p. 143).

⁶⁷ Perspectiva, São Paulo, 2012.

conheça a melodia de cor, sempre deverá existir uma busca, como se você tentasse ir ao encontro de alguém. Não trate o canto como se você já o conhecesse. (idem, p.98)

Thomas Richards percebeu então que precisava estabelecer com o canto uma relação em que sempre houvesse espaço para uma busca ativa, para impedir a repetição mecânica. Como uma pessoa que você conhece, mas que nunca chega a saber tudo sobre ela.

Estávamos entrando na reta final dos nossos encontros programados. Percebi que, até aquele momento, eu já tinha conseguido perceber uma parte dos objetivos do laboratório: era possível aproximar o ator de seu próprio canto por uma via sensível, de uma escuta alargada, de uma relação com os colegas, com ele mesmo e com o espaço. E, como consequência, percebemos um canto mais livre, mais orgânico – como resposta do corpo a essas relações e percepções. Agora, o que eu queria investigar é se seria possível repetir uma experiência, se aquela liberação do canto funcionaria apenas de forma efêmera ou se conseguiríamos usar recursos para estruturar aquelas vivências e tentar repeti-las, se conseguiríamos manter uma chama acesa de algo que nunca é totalmente conhecido, como disse Grotowski na citação acima.

Neste encontro, em que repetimos as canções de memória da semana anterior, houve ainda muita busca ativa (termo de Richards citado acima), sobre a canção, sobre quem a cantava e para quem, mas houve também uma certa formalização do que tinham descoberto na semana anterior, em detrimento de uma relação viva com o corpo/voz de quem cantava a canção, da *maneira com que o fazia*.

Pedi que escolhessem, para o próximo encontro, uma canção que seria trabalhada nas semanas seguintes, para tentarmos perceber o que havia ficado até ali, e o que o corpo ainda poderia investigar em uma nova canção. Eu queria dar tempo para que eles permanecessem na relação com uma mesma música e pedi ainda que, a partir da canção escolhida, eles montassem uma pequena partitura de ações que deveria ser amadurecida nesses três encontros que nos restavam. Novamente, eu esbarrava no meu limite, como pesquisadora de voz (e corpo): eu não tenho experiência em criar ou ajudar a criar partitura de ações, como eu tentava propor nas aulas a partir das minhas leituras. Mas percebia, ao mesmo tempo, que precisava ir além daquelas vivências pontuais que eu estava conduzindo. Decidi me apoiar

nos conceitos que a literatura me apresentava⁶⁸ e na experiência dos próprios alunos/atores. E o meu critério para ajudá-los seria: 1- como a voz e o canto se comportam naquela ação estruturada? É possível perceber vida na canção? 2- eu consigo acreditar no que o ator está fazendo?

Encontros finais (9, 10 e 11):

A partir deste momento, pedi que começassem o aquecimento deitados, espreguiçando o corpo no chão, sentindo os apoios no solo enquanto escutavam os sons em volta: os sons da sala, dos colegas, do próprio corpo, os sons altos e pontuais, os sons baixos e constantes (o barulho da lâmpada, por exemplo) e que deixassem o corpo e a escuta atentos aos estímulos enquanto cantavam, na cabeça, a canção que tinham escolhido para o trabalho daqueles encontros.

Pedi então que quem tivesse vontade começasse a cantar, um ator de cada vez, usando apenas o plano baixo e o plano médio para se movimentar, ou seja, sem se afastar muito do chão. Eu gostaria de perceber se haveria diferença no canto daqueles atores enquanto a movimentação tivesse uma restrição e depois que a movimentação fosse mais livre, podendo ser mais ampla. Se haveria alguma diferença no contato que conseguiriam estabelecer com o espaço, com os colegas, com eles mesmos e com o próprio canto. Pedi para que percebessem o quanto a escuta estava ou não relacionada com a amplitude da movimentação, com a percepção do espaço e/ou com o olhar?

Depois que todos já tinham cantado, abri a possibilidade de movimentação também no plano alto e o deslocamento pelo espaço e foi clara a diferença de contato que se estabeleceu. Pareceu-me que a amplitude do olhar foi o fator que trouxe a grande diferença. Os atores, em geral, não conseguiram deixar as vozes ganharem o espaço antes de ficarem de pé, olhando a turma e a sala por completo. Enquanto o campo de visão era limitado pela minha indicação de permanecer no plano baixo e médio, o canto de todos estava mais *fechado*, o que faz lembrar o estudo da professora Beutenmüller com os deficientes visuais, que não conseguiam deixar a voz ocupar um espaço que não conseguiam ver. No caso do nosso exercício, no qual vínhamos trabalhando as relações – com a escuta, com a memória, com as intenções, com os colegas, com o espaço –, esta hierarquia da visão em relação à escuta pode ter sido indicativa

⁶⁸ No relato do Encontro 5, apresento os conceitos e ideias em torno do conceito de partitura de ações, a partir do texto de MOTTA LIMA, 2005.

de um contato ainda fechado com as intenções do canto, pois se a intenção de direção, de chegar a alguém, de uma memória de uma situação ou espaço estivesse mais viva, o ator não precisaria se apoiar no sentido da visão para deixar seu canto mais livre.

Nestes últimos encontros, comecei a perceber que os atores tinham conseguido *relaxar alguma coisa* em relação ao ato de cantar. Todos começaram esta última fase do trabalho, com as canções escolhidas, partindo de uma forma mais relaxada de cantar. Esse relaxamento vinha de uma diminuição da vigilância e do julgamento⁶⁹. Assim, o fluxo da voz podia ser conduzido pelos impulsos do corpo que o acompanhavam e o alimentavam com novos estímulos a partir da escuta. Ao mesmo tempo, o corpo também respondia, se alimentava do fluxo da voz.

Além disso, estavam conseguindo fazer contato consigo mesmos, estavam se ouvindo, se percebendo, se recebendo também uns aos outros e às suas vozes e canções. Grotowski falava dessa escuta da própria voz vindo de fora do corpo, como essencial para que o ator não bloqueasse sua emissão. Embora não tenhamos trabalhado diretamente com o eco, como ele propunha, a relação da voz no espaço passa por esta reverberação, mesmo que não a usemos conscientemente.

Um círculo vicioso é criado: no desejo de usar a voz corretamente, o ator escuta a si mesmo; mas, fazendo isto, todo o processo vocal é bloqueado e a emissão correta da voz torna-se impossível. Para evitar isto, o ator deve aprender a controlar a própria voz, escutando-a, não de dentro dele, mas de fora. Com isto em vista, um exercício correto é articular um som, dirigindo-o contra uma parede, e escutar o seu eco. Não escutamos passivamente um eco, mas conscientemente o modelamos movendo-nos para mais perto ou mais longe da parede, guiando-o para mais alto ou mais baixo, e modificando a ressonância, o timbre, a entonação. (GROTOWSKI, [1959-62], 1971, P. 110)

Numa das vezes em que cantavam no aquecimento, eu dei a indicação de que mais de uma pessoa poderia cantar ao mesmo tempo, e que poderiam, então, começar a cantar sempre que tivessem vontade, mesmo que isso ocorresse no meio da canção de outro colega. Todos deveriam escutar essas interferências e, cada um a seu modo, lidar com elas. Houve uma certa empolgação em grupo, mas o que ficou foi uma abertura de qualidade de escuta do grupo e para o grupo. Pareceu-me que esta liberdade, de serem donos do momento de começar, deu a eles uma responsabilidade maior, como se estivessem mais apossados, cada um de seu próprio

⁶⁹ Cabe aqui uma citação de Grotowski no trabalho com seus alunos/atores: “Você deve imediatamente elaborar o primeiro impulso dentro de você, mesmo que o resultado difira profundamente do apresentado pelos seus colegas. Nunca olhe para os outros e, acima de tudo, não copie o resultado deles. (...) O que você está fazendo pertence ao seu íntimo (...).”(GROTOWSKI, 1971, p.158)

cantar, como se cada um se agarrasse ao que era seu, podendo conviver com outros cantos, outras melodias, num cruzamento quase concreto (não fosse o canto impalpável) de vozes, de movimentos, de energias.

Ressalto alguns dos trabalhos nesta reta final de nosso processo no laboratório, junto com os depoimentos de seus atuantes/cantantes:

A atriz *E* escolheu uma canção com a qual já tinha trabalhado nas aulas e, desta vez, cantava ainda mais baixinho. Ela nos contou que, durante este trabalho, lembrou de um amigo bem próximo a ela que disse, quando ainda eram crianças, que ela cantava errado. Percebia que essa frase do amigo criara um bloqueio que a acompanhava desde então. E ela foi, com seu canto baixinho, porém mais afinado, mais encorpado, até o fim das aulas. O canto foi ganhando em consistência, como que ocupando lugar no corpo (que é memória), se apossando daquele corpo. Aparecia na atriz uma relação mais forte com aquele canto, com uma história que estava ali presente, embora não literalmente explicitada, e que resultava numa voz mais firme, embora com a mesma delicadeza de antes. Era uma consistência ímpar, pessoal, que trazia um mistério para quem ouvia/via. No último encontro, ela apresentou a mesma canção junto com outra colega, a *L*. Fizeram uma cena delicada, de cumplicidade, com o canto suave e tranquilo. Era tão fluida a relação das duas que, quando elas terminaram, demoramos a perceber que a partitura das ações já tinha acabado. Segue trecho do relato da atriz *E*:

Logo no primeiro encontro já consegui perceber: seria algo diferente e especial. A oficina não só me ajudou a perceber o canto de outra maneira, como me deu vontade de cantar. A despreocupação com as notas e os tons me deixou mais à vontade. Só era preciso cantar: alto, baixo, grosso ou fino, tanto faz. Era preciso apenas cantar. (...) Começarei falando do nosso aquecimento – uma das partes mais divertidas da aula para mim. Acho que pra mim é divertido e produtivo porque, na medida em que eu vou prestando atenção nos movimentos, eu tenho mais coragem pra soltar a minha voz. Não existe outra palavra: eu vou ganhando coragem, pois cada vez mais me despreocupo com o canto, já que estou atenta ao corpo. No começo, sai bem baixinho, só pra mim. Depois vai crescendo, crescendo e crescendo até que me dá vontade – e isso aconteceu na maioria das vezes – de cantar para a sala inteira e quem sabe pro prédio também.

No nosso último encontro, em particular, eu percebi uma potência maior no aquecimento, pois senti que consegui sair realmente dos meus padrões e consegui seguir mais os meus impulsos. Percebi, assim, que minha voz estava totalmente ligada ao meu corpo, sendo afetada por ele e, por isso talvez, eu tenha ganhado coragem e cantado de uma forma mais interessante, a meu ver.

Foi no último encontro também que eu percebi o quão foi interessante pra mim ter trabalhado a mesma música durante tantas vezes no processo. Na medida em que eu ia me aprofundando no trabalho corporal, ela foi ganhando mais força e foi ficando até mais afinada. Isso foi estranho de perceber, pois eu não tinha escutado mais essa música fora das aulas para me aprimorar na melodia ou nas notas. Não! Não era estranho! Era o efeito de todo aquele trabalho! (trecho de relatório da atriz *E*, dezembro de 2013).

A atriz *G*, por já cantar há muito tempo, tem alguns vícios de emissão de alguns fonemas que por vezes remetem a uma estética específica. Ela mesma, no questionário das primeiras aulas, respondeu que tinha “uma tensão com a estética” quando perguntada se tinha alguma dificuldade para cantar. Durante os exercícios nessas últimas aulas, percebi que os atores estavam mais à vontade com o canto, arriscavam mais, permitiam-se certas desconstruções, então resolvi, eu também, ter uma postura mais incisiva e apontar questões individuais que percebia que podiam ser trabalhadas ali, no momento, no fluxo dos exercícios e dos aquecimentos. Para *G*, eu pedia trabalhos pontuais de emissão, em especial no *Á*, no *Ê*, no *I*. Que ela soltasse esses sons, que os deixasse sair de uma forma diferente do que estava acostumada a se ouvir. E ela foi aos poucos aceitando a condução. Ela escolheu a música *Beijo Partido*, de Toninho Horta, que tem uma melodia difícil, com intervalos complicados entre as notas da melodia e algumas notas bastante agudas. Em seu questionário, nas primeiras aulas, ela também disse que tinha “dificuldade com a passagem para os agudos”. Quando pedi a ela que fosse soltando os sons que ela tinha “cristalizado” por escolha ou costume, ela conseguiu chegar nas notas bem agudas, deixando que se aproximassem da natureza de um grito, o que para ela foi bastante interessante. Ela, que é uma atriz muito organizada em corpo e voz, conseguiu chegar num impulso que a desestabilizava, desorganizava um fluxo muito certinho, porém engessado, quase sem vida, de voz. E foi nesta ação, de um grito, que vimos uma vida aparecer no trabalho da atriz. Ela conseguiu se desprender de uma ideia que ela tinha do que era um canto bonito, e deixou sair a resposta a um impulso genuíno, deixou o corpo responder organicamente, com o grito. Sendo orgânico, não perdeu nem em afinação, nem em qualidade de emissão e nem se machucou.

G fez sua “cena” na penúltima aula e a repetiu na última. Na primeira vez, era então uma novidade, ela estava tranquila, deu os tempos dos silêncios necessários para sua própria escuta. Na segunda vez, já formalizou muitas coisas tanto nos movimentos quanto no canto (o processo de descoberta realizado na primeira vez acabou por se transformar em marcações de cena da atriz/cantora), mas o grito permaneceu como um momento de sopro espontâneo. Ainda é difícil para ela se entregar ao esquecer-se de si no canto, ela se quer afinada e correta antes de perceber o fluxo. Em seu relato, ela fala sobre errar e acertar. A professora Meran Vargens, como mostrei anteriormente, insiste na possibilidade de errar como sendo primordial no trabalho de voz. E *G* conseguiu perceber isso no canto:

Logo no início da oficina trabalhamos com toda a turma uma canção simples, buscando sentir no corpo a pulsação rítmica e orgânica que a música sugeria; para conseguirmos produzir um mesmo tempo (ritmo) juntos, buscamos escutar os

movimentos espontâneos dos nossos corpos, sem nos preocuparmos demais em “acertar”, o que deu muito certo: em pouco tempo estávamos cantando e marcando o tempo juntos, em uma mesma tonalidade e em um mesmo ritmo, com raras exceções.

Em um outro exercício, tínhamos que trabalhar algumas variações dentro da dinâmica da canção, por exemplo: cantar individualmente a mesma música em um tempo diferente do restante do grupo, produzindo assim uma poliritmia, ou cantar individualmente a mesma música em uma tonalidade diferente do restante do grupo, produzindo assim uma dissonância. Nesta hora pude perceber o quanto é difícil e antinatural estar “fora-do-tempo” ou “fora-do-tom”. Essa experiência me fez pensar sobre a origem das nossas dificuldades musicais: pode ser que sejam frutos do nosso próprio “medo de errar”, que por sua vez tem uma relação com o excesso de cobrança em que normalmente estamos submetidos na tentativa de chegar aos padrões estéticos “engessados” existentes, que fazem com que o canto esteja tão separado de nós, atores. (...)

Os exercícios propostos fizeram muito sentido para o meu entendimento sobre os possíveis caminhos para um processo criativo integrado (corpo-voz-energia). E foi muito bom trabalhar a voz a partir de um “estado” corporal verdadeiro, aproximando a voz cantada do momento presente da cena, sem ilustrar a situação ou parar de atuar para poder cantar, como se fossem coisas diferentes.

Particularmente me surpreendi bastante com os caminhos (muito diferentes) que minha voz percorreu, ganhando uma dimensão e uma força cênica que até então eu desconhecia. É difícil explicar que caminhos foram esses, mas algumas palavras me ocorrem, como: desprendimento, liberdade, “quebra de padrões”, “quebra de expectativas”, enfim, eu pude sentir uma integração do meu canto com o meu corpo, e com o estado em que eu me encontrava em cena sem criar expectativas de cantar com uma voz “limpa”, “afinada” e “bonita”; até porque algumas situações cênicas pedem uma voz gritada, pequena ou suja (trecho de relatório da atriz *G*, dezembro de 2013).

Outra atriz do grupo, *H*, escolheu, para esta conclusão de curso, uma cena da peça “Gota D’água”, de Chico Buarque, onde há um texto seguido de uma canção. Durante o texto, ela falava e aquelas palavras ressoavam em seu corpo, ela tinha uma relação clara pois havia um ‘para quem’ ela falava e porque; seu discurso era, então, muito verdadeiro e potente. Mas, quando começava a música, a impressão que ficava era de que ela já havia dito tudo o que queria, que a canção virava uma repetição dos estados que tínhamos acabado de presenciar na atriz ou, simplesmente, não trazia nada de novo. Sugerí que ela diminuísse o texto falado e que, o que fosse cortado por ela, virasse um “subtexto” para o que ela cantava. *H* foi uma atriz muito investigadora em todo o processo. Empenhou-se bastante em tudo que lhe era proposto, tinha uma vontade real de se disponibilizar, mas, exatamente no canto, ficava sempre à beira. Tinha um “freio de mão puxado”, como eu dizia, que não deixava o canto sair completamente. Ela conseguiu, em alguns momentos, liberar o seu canto, o que era nosso primeiro objetivo: através das ações, do contato, das relações, pelo esquecimento do resultado, chegar até o canto e então, chegar ao resultado. Em um outro momento, esta mesma atriz definiu o caminho para esta liberação como um ‘ligar um dane-se para tudo’. Embora precise haver uma certa coragem para essa investigação, não é exatamente como um se jogar

às cegas em determinada experiência. Talvez ela quisesse apenas dizer que, naquele momento, ela precisaria deixar cair um estado ‘mental controlador’ para acessar a vida do canto e da ação. Mario Biagini escreveu, sobre o trabalho do ator que, por vezes, não sabe por onde conduzir sua pesquisa pessoal:

*Faça alguma coisa. Faça como puder, com honestidade. E melhor do que puder. Faça melhor do que acha ser possível para você. Mova este peso, este muro de impossibilidade para um pouco mais adiante. Expand a seus limites da perspectiva de seu ofício, não para dar escape à sua frustração, mas como um guerreiro o faria, com consciência, coerência e fluidez. (...) Você tem uma vida; coloque-a na mesa e jogue. Se quiser assumir um risco, assum a – o – está em suas mãos. Não jogue os velhos jogos de outras pessoas, invente seu próprio jogo. Se um jovem ou uma jovem começa a vida castrando-se a si próprio, dizendo para si mesmo: não, isso eu não posso fazer, aquilo eu não posso fazer irá para lugar nenhum. Muitos já lhe dizem e sempre lhe dirão você não pode... Suas próprias mentes lhes dizem *você não pode...* Porém, a verdadeira aventura começa quando eu desafio meu coração, meu corpo, minha mente a fazer o que eu *não posso* fazer. (BIAGINI, 2013, p.187, grifos do autor)*

Essa liberação, ao contrário do que se possa imaginar, produziu na atriz uma melhora considerável em padrões musicais como a afinação e o ritmo. Mas, para *H*, isso ainda é fugidio. Talvez ela tenha encontrado uma pista desses caminhos, mas o corpo e a mente precisam ainda acreditar que é seguro segui-los, confiar neles. Nas palavras da atriz: “A questão da afinação acaba sendo esse grande monstro na hora do cantar, um fantasma que só cresce, mas que com esse processo foi ficando cada vez menor e menos poderoso” (trecho de relatório da atriz *H*, dezembro de 2013).

M foi um ator que colaborou muito com o processo de pesquisa, sempre muito disponível e interessado. Ele trazia uma preocupação formal muito forte. As provocações a ele nos exercícios eram na direção de tentar sair da primeira leitura que ele tinha das canções, e que estavam em consonância com o jeito dele como indivíduo: muito alegre, simpático, educado, carinhoso, gentil. Eu não conseguia deixar de ver todas essas características de *M* em tudo o que ele nos mostrava. Num desses últimos encontros, durante o aquecimento, eu comecei a “sabotá-lo”. Se ele estava em uma postura corporal trabalhando o “desequilíbrio” (por mais que tentasse achar o equilíbrio, era um equilíbrio controlado), eu o empurrava levemente para que perdesse, de fato, o eixo por um instante. Se ele estava se apoiando com apenas um ombro numa parede, eu puxava as pernas dele e o fazia realmente se desequilibrar (com cautela, é claro). Tudo isso enquanto ele cantava, o que interferia de verdade em seu canto. Mas era preciso muito esforço para desestabilizá-lo, fosse fisicamente ou em relação aos seus padrões de comportamento – corporais, vocais ou psicológicos. O que

percebi no trabalho com esses atores é que muitas vezes quando achavam que estavam se provocando a sair de seus padrões habituais, estavam apenas chegando perto das bordas internas da zona de conforto deles. Ainda era difícil desapegar-se da forma correta e liberar a passagem para os impulsos vivos.

Neste último trabalho, *M* escolheu uma canção de Chico Buarque, *Bom Conselho*. E nas primeiras vezes que cantava, apareciam sempre as mesmas intenções do “bom moço”. Depois do exercício em que consegui provocá-lo – realmente provocá-lo – para além de sua segurança conhecida, ele começou a cantar com outro tônus, e a voz ganhou um corpo que antes não havia aparecido. A voz respondeu às minhas provocações e o “bom moço” desapareceu por algum tempo. O relatório pessoal das impressões de *M* nos mostra como ele foi se percebendo e se pensando durante os encontros:

Reconhecer os nossos corpos, nossas vozes, as suas relações entre si em uma busca por estímulos genuínos me fez questionar limites e repensar algumas teorias e pré-concepções sobre técnicas e, principalmente, a minha relação psicofísica com as mesmas. (...)

Em muitos casos, temos uma ideia cristalizada do certo e do errado, do bom e do ruim, do canto belo e do canto feio. Esse processo, experimentado com Letícia e o grupo, me despertou para repensar alguns conceitos e a minha apropriação com a técnica, considerando a necessidade de tê-la, mas tendo uma atenção em como também ela pode se voltar contra nós mesmos se não tivermos cuidado. (...)

A desconstrução de algumas barreiras para mim foram mais lentas. Em todos os exercícios que Letícia conduzia e indicava a pessoa para cantar, eu ficava nervoso esperando o momento em que ia ser indicado. Esse nervosismo mental afetava diretamente o físico e gerava travas no corpo e na voz. O pensar e o se preparar, em alguns momentos, eram sinônimos do “se armar”. (...)

Certamente, encarando a arte da representação como o nosso ofício e o canto como parte dele ou como recurso, buscaremos apuro técnico na execução de uma composição artística, mas há um crucial elemento que deve estar à frente disso: a verdade. (...)

O momento que eu mais acreditei no que fiz foi na última aula, na qual eu me propus em uma composição cênica apresentando uma música através de uma intenção diferente do meu diapasão. Eu cantei “Bom Conselho”, de Chico Buarque, apresentando diferentes sentimentos gerados por lembranças. A primeira vez que apresentei, eu cantei de uma maneira branda e sensível, o que me levava facilmente a uma região impostada e idealizada do “belo” citado anteriormente. Surpreendentemente, em um segundo momento, cantei a mesma música provocando sentimentos de raiva, rancor e mágoa, que me fez absorver e transmitir uma energia mais pesada e menos conhecida pelo meu corpo/voz. A emoção e essa energia juntas potencializaram a minha voz, ganhando espaço, dimensão e afinação. Acredito que foi apenas um despertar sobre uma atenção no meu canto, mas que foi muito importante para minha auto-percepção vocal. (trecho do relatório do ator *M*, dezembro de 2013).

Neste capítulo, foram narradas as experiências que tive ao conduzir o laboratório experimental realizado para investigações pertinentes a esta pesquisa. Este processo me

mostrou que era possível extrapolar os limites do que normalmente se entende por uma aula/oficina/curso de canto com atores, em direção a uma investigação psicofísica do sujeito, trazendo como consequência uma ampliação de suas possibilidades corporais/vocais.

A partir de um debruçar-se sobre o sentido da escuta – dos sons, do corpo e das relações – os atores também puderam ganhar confiança e se sentir seguros em aceitar um processo diferente do que conheciam, aceitando a condução de uma investigação sem resultados esperados e/ou garantidos.

O laboratório também me mostrou que a pesquisa que me propus a fazer tem seus objetivos definidos e possíveis de serem alcançados. Mostrou-me que eu ainda esbarro em limites pessoais como pesquisadora do campo das artes cênicas (ao lidar com as partituras de ações), mas que fica fortalecida a trajetória de trabalho e pesquisa no campo da voz e do canto, assim como o apoio bibliográfico em que me baseei.

Infelizmente, no último dia de nosso curso, caiu uma daquelas chuvas que impede que muitos cheguem a seus destinos e vieram pouquíssimas pessoas. Estávamos em meados do mês de dezembro, o que nos deixava sem margem para remarcar este último encontro para as semanas seguintes, pois muitos viajariam para ver suas famílias nas festas de fim de ano.

Ficou faltando uma avaliação final conjunta do grupo, mas solicitei que os que pudessem e quisessem me enviassem um relatório com suas impressões, vivências, críticas e o que mais quisessem dizer sobre este processo. Dos 20 participantes, 16 mandaram-me suas impressões por e-mail. Alguns tópicos já apareceram aqui e aparecerão no próximo capítulo, das Considerações Finais. E todos os relatórios estão, na íntegra, como apêndice da pesquisa.

4 – CONCLUSÕES OU INCONCLUSÕES: O TRABALHO DEVE CONTINUAR

Comecei esta pesquisa com a certeza de que havia alguma lacuna na relação dos atores com o ato de cantar e gostaria de investigar qual poderia ser uma via de aproximação dos atores com seu próprio canto que não se desse apenas pelo aprendizado tradicional, racional, dos conceitos musicais e das técnicas fisiológicas do canto.

Comecei a pesquisa e o laboratório experimental com uma grande admiração pelos escritos de Jerzy Grotowski e uma identificação com questões que ele apontava em seus escritos. Eu queria ajudar os atores a buscar um canto que fosse orgânico e, em meu planejamento inicial, me baseava em conceitos deste diretor, como a via negativa, as associações, o contato e as ações físicas. Alguns desses conceitos, como vimos, continuam presentes em meu trabalho.

Ao longo do percurso de investigação com os atores, percebi que no laboratório não caberiam todos os conceitos que eu esperava investigar: em parte por uma limitação minha que não tenho formação/vivência/atuação profissional como professora de teatro e, portanto, ainda estava, eu também, aprendendo esses conceitos. Em parte também porque foi o conceito de *contato* que se impôs nas vivências em sala de aula, mostrando que um alargamento dos sentidos, a percepção do espaço, dos outros colegas, da própria voz do cantante (que devia funcionar também como um parceiro com o qual o cantante estabeleceria contato) seriam ferramentas para liberar o canto. Foi a escuta – do ouvido, do corpo, do olhar, do coração – que serviu para ajudar esses atores. A indicação de aprofundar este conceito, o conceito da escuta, que recebi na minha qualificação de mestrado, me auxiliou na fase posterior de análise das minhas fichas preenchidas, dos relatórios deles e dos vídeos. Na verdade, a banca de qualificação percebeu que era mesmo sobre o conceito de contato/escuta que eu estava baseando meu trabalho. E, foi assim que, em vez de ficar com as questões de Grotowski, fui procurar outros autores que também pensaram sobre a escuta e sobre caminhos sutis de trabalho de voz e corpo. O conceito de contato, do diretor polonês, tão afeito ao conceito de escuta, permaneceu e se mostrou fundamental para que a voz pudesse ser uma abertura de si, para si e para o outro.

Creio que o mais difícil foi convencer os atores de que poderiam trabalhar o canto por uma via como essa, mais sutil, mais sensorial, mais subjetiva, numa sala sem piano ou outro instrumento, sem que eu corrigisse melodias ou tonalidades. Os atores precisaram de tempo

para escutar o que cantavam – a música que saía deles mesmos –, perceber seus corpos enquanto cantavam e enquanto ouviam, tempo para olhar o espaço e os colegas, e aceitar de coração aberto a reverberação de tudo isso no próprio corpo/voz.

Eu tinha a intenção, no início da pesquisa, de que chegássemos ao ponto de conseguir apurar a precisão musical das canções que trabalharíamos. Mas foi muito mais importante perceber que, através deste trabalho de ampliação dos sentidos a que nos propusemos, em especial da escuta – do ouvido e do corpo – muitas dessas questões, de melodia e ritmo, se resolvem por si só e houve uma grande melhora na precisão do que era cantado.

Penso que, num programa de curso de formação, o que vivenciamos em nosso laboratório poderia ser a primeira disciplina de canto para atores e, depois, então, entrariam as disciplinas com conceitos musicais e técnicas mais específicas para o que fosse solicitado trabalhar. Este aprendizado da *parte racional/conceitual ou fisiológica da música* seria um próximo passo, a continuidade desta pesquisa, a ser desenvolvido em breve: como trabalhar os conceitos musicais, de uma forma específica para atores, sem que este aprendizado racional sirva como estreitamento dos sentidos ou mecanização dos afetos? Como trazer, em fluxo, a escuta, o contato e também aprofundar um saber musical?

Como falamos algumas vezes ao longo do texto, antes de aprender as técnicas, devemos saber o que estamos procurando. Acredito que o que fizemos no laboratório foi um despertar para que cada um pudesse perceber suas possibilidades, dificuldades, facilidades, bloqueios, e caminhos de investigação, que são muitos e devem sempre estar abertos, para que a pesquisa pessoal, do canto individual, faça sentido para aquele sujeito, com sua história e suas vivências. E que possa ser coerente com a atuação onde este canto será cantado.

Percebi que o laboratório serviu para que os alunos/atores pudessem pensar o seu *estar no mundo com a voz*. Pois não era apenas o que trabalhavam nos nossos encontros o que ficava como aprendizado, mas também a observação de como se colocavam corporal e vocalmente nas relações, em suas vidas e em suas memórias. E também a percepção de outras pessoas, através de uma escuta que passava a ser mais sensível, de como as relações se fazem, por onde passam em seus corpos e vozes. Ou seja, em como este *contato*⁷⁰ que trabalhamos está presente o tempo todo em nossas vidas e, como consequência ou simplesmente como parte desta vida, no trabalho do ator.

Importante observar que o trabalho que desenvolvemos foi percebido de maneira

⁷⁰ termo usado aqui como o conceito de Grotowski explicitado no capítulo 2.

diferente pelos atores que frequentaram o curso ao longo de todos os encontros. Isso reforçou minha crença no *trabalho sobre si*, expressão criada por Stanislavski e bastante presente nas pesquisas de Grotowski e do *Workcenter*, como, talvez, a única via possível de trabalho genuíno para o desenvolvimento do sujeito/ator.

A fim de criar, devemos, cada vez, correr todos os riscos do fracasso. Isto significa que não podemos repetir um velho caminho familiar. Na primeira vez que empreendemos um caminho, há uma penetração para dentro do desconhecido, um processo solene de busca, estudo e confronto, que evoca uma “radiação” especial resultante da contradição. Esta contradição consiste num domínio do desconhecido – o que não é nada mais do que uma falta de autoconhecimento – e do encontro das técnicas para modelá-lo, estruturá-lo, reconhecê-lo. O processo para conseguir o autoconhecimento empresta força ao trabalho de cada um. (GROTOWSKI, em O Encontro Americano, p.186-187)

Não se trata de limites da nossa natureza, mas do nosso desconforto. São os limites que nos impomos que bloqueiam o processo criativo, porque a criatividade nunca é confortável. (idem, p.191)

Em harmonia com a ideia do *trabalho sobre si* para Grotowski, alguns relatórios que os alunos escreveram ao fim dos nossos encontros fizeram lembrar o texto de Jorge Larrosa Bondía, onde ele discorre sobre a palavra *experiência*, nos explicando que ela significa “o que nos acontece”, o que nos passa, o que nos toca e não o que se passa, o que acontece ou o que toca. “Todos os dias muitas coisas se passam sem que quase nada nos aconteça”, ele diz (BONDÍA, 2002, p.21). Percebo que alguns atores que passaram pelos encontros, fizeram às vezes muito bem o que lhes era solicitado, mas não conseguiram se deixar atravessar pela experiência, ou seja, não conseguiram, de fato, realizar um trabalho sobre si.

a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo. Tudo o que se passa passa demasiadamente depressa, cada vez mais depressa. E com isso se reduz o estímulo fugaz e instantâneo, imediatamente substituído por outro estímulo ou por outra excitação igualmente fugaz e efêmera. O acontecimento nos é dado na forma de choque, do estímulo, da sensação pura, na forma da vivência instantânea, pontual e fragmentada. A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência. (BONDÍA, 2002, p. 23).

Eu tinha a intenção e o desejo de que qualquer pessoa pudesse se valer do trabalho proposto, de que ele ajudaria a todos. Acreditava que quem se experimentasse nas situações que vivenciamos perceberia como a sensibilização dos espaços, do corpo, da escuta, abre os

caminhos para o canto e que adquiririam, a partir de então, confiança, por terem sido tocados, atravessados, modificados pelo que passaram. Mas isso não é verdade. Os atores que fizeram parte deste grupo têm formações diferentes, vivências diferentes, são pessoas diferentes, cada uma com suas particularidades. E, num processo que lida com o sensível, o impalpável, o desconhecido, há que se respeitar o tempo de cada um. Todos eles necessitaram de um tempo para primeiro perceber do que tratava nossa investigação. Outros ainda precisarão de mais tempo. Alguns, talvez, nunca cheguem a se valer dela. Os caminhos são individuais e únicos. Mesmo entre os que se valeram e acharam o processo valioso para suas descobertas, cada um teve seu próprio percurso, particular e íntimo. O ponto de chegada do trabalho de cada um é coerente com a maturidade, a disponibilidade e a entrega verdadeira em sua própria investigação.

Mario Biagini, em seu artigo *Desejo sem Objeto*⁷¹, fala sobre o atual trabalho desenvolvido no *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* e sua relação com o conceito de *trabalho sobre si*, que pode (ou não) ser buscado pelo atuante. Ele nos mostra como é um trabalho delicado e profundo, onde cada um tem seu tempo, sua coragem, sua disponibilidade, e também seu limite.

No *Workcenter*, a arte é o veículo de um trabalho sobre si mesmo: o itinerário é o de uma possível transformação pessoal. Transformação não no sentido teatral (como, por exemplo, a do ator que transforma seu comportamento no comportamento do personagem); antes, a transformação na qualidade de habitar de um ser humano no mundo, entre outros seres humanos. Ela ocorre dentro, mas está em relação direta com o que acontece do lado de fora. O trabalho sobre os cantos e sobre *Ações* criadas em torno dos cantos como instrumentos pode permitir ao atuante encontrar o espaço para uma mudança de qualidade em sua presença: na percepção do mundo e de si mesmo no mundo. Somente se compreendermos que a técnica não é meramente um procedimento mecânico poderemos considerar essa abordagem, essa assim chamada nova tradição, como sendo uma técnica complexa – um trabalho com instrumentos específicos, orientado para uma transformação concreta do atuante, por trás da qual está uma intenção bastante pessoal e íntima. Pode essa intenção, essa aspiração estar também presente em outras abordagens, em outras maneiras de lidar consigo mesmo? É evidente que a resposta só pode ser sim. Seria absurdo pensar que seres humanos pudessem esforçar-se para trilhar essa estrada exclusivamente em um único campo de atividade. Porque, fechando o círculo e trocando novamente de perspectiva, o veículo não é a arte, mas a vida mesma. (BIAGINI, 2013, P. 170)

Separei alguns trechos de relatórios finais que mostram que, para algumas pessoas, mesmo depois de nossas vivências em sala, há a necessidade de certezas concretas, elas precisam de regras absolutas, de técnicas infalíveis que, bem sabemos, não existem:

⁷¹ Revista brasileira de estudos da presença, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

(...) ao mesmo tempo em que eu penso que preciso me desvencilhar de conceitos que me prendem na razão no momento da criação, também me pergunto se não há limites físicos em meu aparelho vocal que me impeçam sem uma orientação de um especialista de conhecer as minhas possibilidades vocais. Sempre ouvi de professores de canto a frase “todas as pessoas podem cantar”. Entendo os limites lógicos dessa expressão, mas não consigo ainda eliminar a dúvida “será que posso mesmo cantar”? Quando uso o termo cantar, não me refiro a tornar-se um cantor muito bom e nem ao canto completamente desprezioso, mas a uma possibilidade de conseguir chegar a um nível de um ator com uma boa habilidade para o canto. Acredito que eu tenha uma boa afinação e um bom ouvido para o canto, mas sempre me questiono sobre a natureza do meu registro vocal. Há sons bonitos, que agradam aos nossos ouvidos e há sons que não recebemos tão bem. Da mesma forma, eu penso que pode ocorrer com o canto. Será que o som emitido da minha voz é “bonito”? (trecho de relatório do ator *M*, dezembro de 2013)

Depois de um tempo finalizada a oficina de canto, algumas dessas questões básicas voltaram quando me coloquei à prova para fazer um teste para um musical. Me senti de novo uma criança que nunca cantou nada, que não sabe nada, nem afinar, muito menos ser capaz de conseguir colocar na interpretação de uma música em uma cena com sua voz toda a sua potência conhecida mas inacessível a um momento de avaliação julgadora.

O que me leva a uma outra questão: cantar é uma atividade aeróbica, se não estiver praticando com regularidade, não se tem segurança e nessas horas limites nada sai. Tem que se praticar como um exercício, sempre. (trecho de relatório da atriz *H*, dezembro de 2013)

Esses dois trechos destacados mostram uma ideia de uma voz ainda cindida do corpo. Como se ter uma atenção aos cuidados e possibilidades da voz não fosse cuidar de todo corpo e também da mente, cuidar do seu estar no mundo, cuidar da forma de se relacionar com o que está à volta, ou seja, investir na direção de um real *trabalho sobre si*, e se deixar trabalhar no deslizamento entre arte e vida.

A partir do afeto, pela sutileza do contato, muitos dos atores puderam perceber as possibilidades de mudança, na vida, que a voz pode receber. E também cantando, e também em cena. Puderam perceber um corpo que pode ser afetado e deixar o impulso/reação reverberar em forma de som, de voz, de fala ou de canto. Alguns dos atores conseguiram chegar ao entendimento de que o bloqueio feito pelo pensamento de que uma nota ou maneira de cantar pode machucá-los é que pode, este sim, trazer o machucado.

Da mesma forma que procurei, nesta dissertação, uma escrita pessoal, onde as experiências de vida e de trabalho se unificaram para aproximar o leitor do contexto da investigação, trago para o texto também os ecos que ficaram depois dos encontros, nas palavras dos atores que participaram do trabalho e, generosamente, me deixaram relatos das experiências que vivenciaram. Na verdade, foi nos relatórios dos atores participantes do laboratório que pude ter noção da amplitude de transformação que nossas vivências alcançaram em cada um. Mesmo nas aulas, em muitos deles eu não consegui perceber nas

vozes este potencial de mudança e reverberação, que me relataram depois. Minha escrita desta conclusão ficou modificada após receber os relatos. O trabalho se fez, em grande parte, na leitura deles.

Durante todo o trabalho que desenvolvemos ao longo do semestre, o que ficou de mais valioso para mim, de modo geral, foi a percepção da voz cantada como um instrumento dramático que pode (e deve) ultrapassar as imposições estéticas do canto convencional (como a afinação, a imitação, o volume etc.) se tornando assim um instrumento libertador para a atuação. (trecho de relatório da atriz *G*, dezembro de 2013)

Em relação às cenas, foi incrível perceber as mudanças ao longo do processo. Quando as pessoas passaram a escutar seus próprios impulsos, o canto passou a ser afetado e a cena ganhou potência. Acredito que quando estamos ligados aos nossos impulsos, nos desligamos da voz. Você precisa ouvir os impulsos e não cantar. Não é à toa que nos nossos encontros, falamos muito mais desses tais impulsos do que do próprio canto. (trecho de relatório da atriz *E*, dezembro de 2013)

Esse enfrentamento de mim mesma foi a coisa mais importante desse laboratório, aprendi muito e creio ter avançado alguns passos, mas poderia ter ido além. Os textos propostos auxiliaram muito no meu trabalho, nas minhas investigações sobre canto, e no meu caminho como ser humano. Agradeço a oportunidade de participar desse laboratório, de poder vivenciar momentos de autodescoberta com pessoas tão talentosas e generosas, de poder experimentar, transformar e ser transformada. Irei espalhar essa semente da bela mensagem-título do artigo da Tatiana Motta Lima e que eu acho que resume bem o que foi esse laboratório: “Cantem, pode acontecer alguma coisa”. (trecho de relatório da atriz *N*, dezembro de 2013)

É surpreendente ver a mudança no canto de cada um. No último dia de oficina quando estávamos nos movimentando individualmente com base na canção que escolhemos, a Letícia deu um comando para cantarmos a canção para alguém que estivesse em sala ou não. Escolhi cantar para uma pessoa que não estava em sala. Comecei cantando timidamente e conforme eu cantava, a música tomava conta de mim e a imagem da pessoa se tornava mais verdadeira, até que por um momento eu soltei a minha voz e me surpreendi com a minha voz. Mesmo que por alguns segundos eu consegui sentir a minha voz livre e pensei "nossa, sou eu mesmo que estou cantando". Esse último dia vai ficar marcado porque com ele eu soube que eu quebrei um pouco do bloqueio que eu tenho quanto ao canto. (trecho de relatório da atriz *L*, dezembro de 2013)

Tive muitos momentos em que senti que não estava sendo afetada pelas minhas ações, mas também teve um dia, no exercício de cantar como se fosse a outra pessoa, que consegui me deixar afetar pelo que meu corpo estava fazendo, foi muito interessante quando consegui acessar o lugar exato em meu corpo que me conectou com a outra pessoa, a pessoa que cantava a canção que eu havia escolhido, percebi que até o timbre da minha voz havia modificado e talvez tenha sido meu melhor momento na oficina. Foi importante também pra mim, experimentar outra voz no canto, no último exercício, não imaginava que meu caminhar, o meu peso, minhas ações me ajudariam a encontrar uma voz tão diferente da minha habitual. (trecho de relatório da atriz *P*, dezembro de 2013)

Simplesmente aprendi que a música que eu quero cantar está dentro de mim, com olhos abertos. Muito obrigada por tudo, por me aceitar no grupo, por me tornar mais viva, por sacudir o canto e o teatro dentro de mim, por colocar um tão grudado no outro e os dois tão grudados em mim. (trecho de relatório da atriz *B*, dezembro de 2013)

O medo de errar me consumia a mente. Mas eu deveria arriscar. O que me deixou mais à vontade com todo o processo, foi que tudo era aceito, não existia errado. Pois bem: a partir deste momento comecei a entender o processo. Quando abri a boca para cantar sozinha a canção escolhida, veio de dentro de mim de um lugar

uma voz que eu não conhecia. Era apenas abrir a boca e deixar a voz sair, deixava que uma sensação entrasse no meu corpo, as palavras me traziam uma sensação que ligava a um sentimento que potencializava a voz. (trecho de relatório da atriz *F*, dezembro de 2013)

Entrei na oficina imaginando que seria mais uma aula de canto tradicional, com aquecimento vocal, exercícios de respiração e vocalizes de larga extensão, contudo foi surpreendente o que vivenciei ao longo dos meses.

A percepção da voz além do virtuosismo, da projeção e técnica vocal. Pude perceber que minha voz é muito mais que um instrumento capaz de alcançar notas e cantar melodias, minha voz é um corpo tão capaz de expressar emoção quanto meus braços e pernas. Fui treinado durante muito tempo a cantar de forma virtuosa, pondo de lado o Eu lírico da canção. Percebi também que seja por meio de vivências particulares ou alheias, uma mesma música tem inúmeras histórias para contar e serem cantadas.

No início do processo tive muita resistência em me entregar ao jogo, não por vaidade, mas por bloqueios que me forçavam a racionalizar o canto. Pensei em desistir da oficina, confesso, porém precisava passar por essa experiência e sabia o quanto poderia crescer, então permaneci. Sei que não progredi o tanto que gostaria e poderia, talvez com mais tempo de laboratório conseguisse, mas algo dentro de mim mudou nesses meses.

A experiência de conviver com pessoas vindas de diversos lugares e com histórias de vida tão distintas, me tocou profundamente, muito além do canto. E essa convivência me encorajou a continuar na oficina, me encorajou a seguir em frente, a lutar pelo que acredito e amo, me mostrou que o mundo pode ser um lugar muito melhor se todos parassem para ouvir o outro. Talvez tenha tocado de tal forma apenas em mim, não sei, mas tocou. Hoje vejo que todos cantam. (trecho de relatório do ator *R*, dezembro de 2013)

A disciplina me ajudou a apurar meu olhar, meus sentidos. Na maioria dos exercícios, foi como se meu corpo estacionasse no chão da sala e minha alma, meus sentidos e minha energia fossem por si só dar uma volta, saindo pela janela e buscando a primeira sensação que estivesse por vir, como se eu não estivesse ou passasse por aquele lugar. É uma experiência incrível, simples e pura, pois há uma beleza nisso tudo que acaba nos emocionando até sem sabermos o porquê. E é interessante justamente não saber. O caminho é o que nos enriquece e nos faz enxergar como um indivíduo no mundo, no melhor sentido da palavra. Além, é claro, de estimular a criatividade que surge como ondas que nos engole e nos transporta para um outro universo. E não é exagero dizer que ao término dos exercícios é como se déssemos nosso primeiro respirar. Uma espécie de nascimento consciente. (trecho de relatório do ator *Q*, dezembro de 2013)

Cada um desses atores aqui citados teve seu processo pessoal e, pelo que lemos em seus depoimentos, tiveram que lidar com questões por vezes desconhecidas deles mesmos. Quando *N* fala que o *enfrentamento de si mesma* foi a coisa mais importante desse laboratório e penso na diferença de seu comportamento no primeiro encontro – falando baixo, corpo curvado para a frente – e ao final do processo – mais desinibida, cantando podendo cruzar o olhar com os outros, peito aberto –, vejo que ela realmente encarou bloqueios e padrões e conseguiu passar por uma transformação.

Vivi dilemas com atrizes como *G* e *P*, muito hábeis em seus corpos/vozes, trazendo-me o desafio de driblar não a falta da técnica, mas o excesso dela. E por outro lado, a atriz *B*,

com uma facilidade natural tão grande, uma dedicação apaixonada e não treinada. Usei como aliada a citação de Grotowski quando ele aponta duas grandes armadilhas para o ator. Este trecho também foi apresentado no curso e reverberou bastante durante o processo, sendo lembrado muitas vezes pelos próprios alunos/atores, e por mim mesma:

No primeiro período de minha atividade como diretor autônomo, compreendi que o disfarce atrás do qual o ator se esconde para evitar a sinceridade concreta e tangível é o diletantismo. Não se faz nada, mas se tem a convicção de fazer alguma coisa. Não mudei de opinião a esse respeito. Só que a técnica também pode servir como disfarce. Podemos dominar com o treinamento vários sistemas de capacidades, vários expedientes, podemos ser grandes mestres e hábeis malabaristas neste campo para mostrar a técnica, mas não revelar a nós mesmos. Paradoxalmente, é preciso ultrapassar o diletantismo e a técnica. Diletantismo quer dizer falta de rigor. O rigor é o esforço para fugir da ilusão. Quando não somos sinceros, imaginando que estamos realizando o ato, fazemos apenas algo inarticulado e disforme. (GROTOWSKI, [1969], 2001, p. 8)

Neste processo de nosso laboratório tivemos a oportunidade e, portanto, o desafio, de lidar com este paradoxo de ultrapassar o diletantismo e a técnica em relação ao canto, que é encarado tanto como algo muito natural e espontâneo (como se alguns fossem presenteados com este dom e outros não) ou como algo que depende de uma técnica muito específica e rigorosa. Os que vivenciaram uma investigação séria de suas relações mais íntimas com este ato de cantar puderam perceber que tanto a naturalidade, a espontaneidade e o “rigor” do canto podem habitar, em fluxo, o corpo/voz/mente/coração/alma do atuante/cantante.

BIBLIOGRAFIA

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

ÅSTRÖM, EKSTRÖM, ENGWALL e outros, Music structure determines heart rate variability of singers, **Frontiers in Psychology Journal**, jul 2013. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542010000200005&lng=en&nrm=iso acessado em 30/03/2014.

BAÊ, Tutti; MARSOLA, Mônica. **Canto, uma expressão: princípios básicos de técnica vocal**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.

BANU, Georges (organizador). **De la parole aux chants**. France, Actes Sud, 1995.

BIAGINI, Mario. Desejo sem Objeto. **Revista brasileira de Estudos de Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 176-197, jan./abr. 2013. <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação** [online], 2002, n.19, p. 20-28. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/pdf/rbedu/n19/n19a03.pdf> acessado em 10/05/2014.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2001.

CALVENTE, Ana Lúcia de Alcantara. **(Re)Criando vozes. Um estudo sobre a composição vocal nos musicais biográficos**. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2010.

CAMPO, Giuliano. **Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**; tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.

CHENG, Stephen Chun-Tao. **O Tao da Voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental**. Tradução de Anna Christina Nyström. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CIAVATTA, Lucas. **O Passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos**. Rio de Janeiro, L. Ciavatta, 2003.

CINTRA, Fabio C. M. Voz e musicalidade na formação do ator. **Revista Sala Preta**, São Paulo, v.7, 2007, p. 47-50. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57318/60300>

COOPER, Malu; GOULART, Diana. **Por todo canto 2: método de técnica vocal para o canto popular**. São Paulo: Diana Goulart, 2013.

CORREIA, Aramis David. **Procedimentos de direção: a voz do ator na teatralização de Malone Morre de Samuel Beckett**. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2009.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e Palavra – Música e Ato. *In* **Palavra Cantada, ensaios sobre: Poesia, Música e Voz**. MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (orgs.). Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. Intorno agli spazi dell'azione vocale, In: L. Mello (Org), **Teatro Laboratorio Toscana diretto da Frederico Tiezzi**, Pisa, Titivillus, 2013, p. 69-72.

DINVILLE, Claire. **A Técnica da Voz Cantada**. 2a. ed. Tradução de Marjorie B. Couvoisier Hasson. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

FINARDI, Ângela. A voz e sua constituição corpórea. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Portal Abrace. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vireuniao/historia/8.%20FINARDI,%20Angela..pdf> acessado em 29/05/2014

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz: partitura da ação**. 2a. ed. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1971.

_____. *Resposta a Stanislavski*. [1969], trad. Ricardo Gomes, *Folhetim*, 2001.

_____. A voz. In FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). **O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Sesc-SP/Perspectiva, 2007. pp.137-162.

GUBERFAIN, Jane Celeste. **A voz e a poesia no espaço cênico: uma leitura do método espaço-direcional- Beutenmüller**. Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.

_____. (organizadora). **Voz em cena vol II**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

_____. **A expressão vocal na paixão da dor em Medéia, de Eurípedes**, Dissertação de mestrado, UNIRIO, 2003.

JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação**. Tradução de Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

LOPES, Clarisse Mendes. **O ensino da voz na formação do ator**. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 2009.

MALETTA, Ernani. Estratégias para a criação musical nos espetáculos do Grupo Galpão e suas relações com a formação do ator para uma atuação polifônica. **Revista Sala Preta**, USP, vol.9, 2009.

_____. **Estratégias pedagógicas polifônicas para a formação do ator**. Relatório de Pós-Doutorado. Itália, Università Di Bologna, 2011.

_____. Voz, música e cena teatral: o trabalho de Francesca Della Monica. Portal Abrace, 2010.

MERISIO, Paulo. Laboratórios Experimentais sobre a interpretação melodramática: metodologia e aspectos pedagógicos. **O Percevejo online**, vol. 1, fascículo 2, 2009.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski: 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. “Cantem, pode acontecer alguma coisa”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. **Revista Brasileira de Estudos de Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 220-240, jan./abr. 2013. <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

_____. Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo. **Revista Subtexto**. Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Ano VI, Dez 2009, N. 6, pp. 27-35.

_____. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de ‘estrutura’ e ‘espontaneidade’ em Grotowski. **Sala Preta**. ECA/USP, v.5, p.47-67, nov. 2005. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57264/60246> acessado em 03/10/2013.

_____. Experimentar a memória, ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski. **Sala Preta**. ECA/USP, v.9, p.159-170, 2009. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57399/60381> acessado em 05/06/2014.

NUNES, Lilia. **Manual de voz e dicção**. 2 ed. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.

OITICICA, Vanda. **O bê-a-ba da técnica vocal**. Brasília: Musimed, 1992.

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o Silêncio**. São José dos Campos, SP: Pulso, 2005.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do Silêncio. In: **Sala Preta**. ECA/USP, v.5, p.69-77, 2005. <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57265> acessado em 06/06/2014.

REIS, Luiz Felipe. Baiana apimentada: furacão Laila domina a cena. **O GLOBO**. Rio de Janeiro, 29 de outubro de 2013.

REVISTA VOX DA CENA. Salvador, Grupo Vilavox, ano I, no. 1, 2009.

RICHARDS, Thomas. **Heart of Practice: within the workcentre of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**. Londres: Routledge, 2008.

_____. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução de Patricia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SACKS, Oliver. **Alucinações Musicais**. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOBREIRA, Silvia Garcia. **Desafinação vocal**. 2a. ed. Rio de Janeiro: Musimed, 2003.

SCHAFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2a. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima, 21a. edição. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2005.

TELLES, Narciso (organizador). **Pesquisa em Artes Cênicas: textos e temas**. Rio de Janeiro; E-papers, 2012.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte e COLI, Juliana (organizadoras). **Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada**. São Paulo: Letra e voz, 2012.

Sites consultados:

<http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI341436-17770,00-CANTAR+FAZ+BEM+A+SAUDE.html> acessado em 28/03/2014.

<http://www.dicio.com.br/fluxo/> acessado em 29/05/2014.

<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=fluxo> acessado em 29/05/2014.

http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Cage acessado em 30/05/2014.

<http://www.lumeteatro.com.br/> acessado em 23/11/2013.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM ANGELA HERZ⁷²

1- Como você definiria as bases / os pilares de seu método e o que o diferencia da forma “tradicional” de ensinar/pensar o canto?

O Método Herz propõe um único desenvolvimento técnico vocal, tanto para a voz falada quanto para a voz cantada, a partir da identificação, exploração e do controle da presença da energia vital pessoal no processo de formação vocal.

Aqui estou chamando de “energia vital pessoal” a um padrão de vitalidade específica, percebido em cada corpo e que é capaz de transmitir informações da sua fonte individual.

Ao considerar a voz “a própria pessoa” e não, “parte dela”, esse trabalho acaba por remeter o aluno a uma busca, um aprofundamento de si mesmo, através da exploração gradual de sua produção vocal sobre diferentes “ocupações ressonantes”. Em consequência dessas múltiplas abordagens, “a voz/pessoa” poderá aprimorar sua escuta, sua sensibilidade, entrar em ressonância com memórias distantes, identificar subjetividades e significados intraduzíveis por palavras, mas nem por isso, imperceptíveis - é mergulhar num mundo “sutil”.

O trabalho com a voz pressupõe dois movimentos complementares: o de “doação” e o de “recepção” e nos reafirma como “entidades relacionais” – “somos nossas vozes”. Sendo assim, devemos estar atentos para o fato de que tudo que possa nos afetar física, emocional, energética ou espiritualmente, afetará igualmente a nossa voz.

Considerações Pedagógicas

A voz que antes vibrava em segurança, dentro dos subterrâneos corporais, em dado momento se expõe e faz contatos. Através dos diferentes ciclos do fluxo interativo/respiratório (doação-expiração/recepção-inspiração) passa a se perceber num espaço físico mais amplo, reverberando através de outros corpos ou através da vocalidade reativa do outro e se expõe numa troca, muitas vezes, ameaçadora para ele. Não estar atento a essa “ameaça potencial”, pode significar a prática de “uma forma insuspeitada de violência”, cujos resultados, por vezes, podem ser difíceis de se reverter. Por isso, costumo dizer que “ninguém mexe na voz impunemente”: toda evolução nesse sentido exigirá de nossa parte acolhimento, esclarecimento e delicadeza na condução do processo que se inicia. Deveremos oferecer a

⁷² Entrevista concedida por email em junho de 2014. As perguntas feitas pela entrevistadora estão numeradas. A divisão das respostas em sub-itens foi opção da entrevistada.

essa voz/pessoa referências consistentes, tal qual fazemos com uma criança, conduzindo-a através dos espaços que dominamos e sobre os quais podemos caminhar com segurança. Mas será ela quem sinalizará a sua disponibilidade e o seu consentimento. Forçar essa permissão ou exigi-la com o imediatismo de um “truque” pode ser desastroso.

A busca atenta e cuidadosa pela manutenção desses princípios nos processos individuais gerou, naturalmente, uma pedagogia própria, capaz de abarcar os objetivos metodológicos, os interesses e as condições particulares daqueles que pretendem um trabalho vocal não-convencional.

Diferenças do Método Herz com relação à forma “tradicional” de ensinar/ pensar o canto

Destacarei algumas considerações sobre a prática com esse método, lembrando que não detenho maiores conhecimentos sobre outros métodos de técnica vocal direcionados para o canto popular e a voz falada. Minhas últimas referências de trabalho com a voz apontam, diretamente, para o canto lírico e se relacionam com o tempo em que eu ainda exercia a profissão de cantora.

As características relacionadas abaixo têm sido praticadas e pesquisadas por mim, ao longo de 36 anos de trabalho sobre cerca de mais de 800 alunos, individualmente, em sala de aula. Essa experiência também tem sido partilhada com elencos, grupos vocais, em trabalhos com empresas e em oficinas temáticas que envolvem a questão da identidade e expressividade vocais e da integração de linguagens.

Características mais peculiares

- Prioriza a percepção e a conscientização da presença do fluxo e da energia vital pessoal sobre os aspectos fisiológicos da fonação.

Chamo de **energia vocal** à soma resultante da **energia vital pessoal** aplicada, intencionalmente ou não, nos processos da **produção vocal**.

- Investe no auto-contato corporal a fim de que sejam identificados desconfortos e tensões que necessitam ser superados, para que o trabalho respiratório e a presença do fluxo possam ser adequadamente alcançados.

- Isenta-se de propor um tipo específico de respiração, acreditando que cada corpo “sem impedimentos” sabe como deve respirar. Essa respiração será sempre confortável e na medida perfeita para cada necessidade. No caso desse padrão natural não mais se manifestar, um trabalho específico investirá no seu resgate e/ou reconstrução.

- Pratica a busca dos aspectos técnico-vocais sempre através de formatos diferentes, a fim de não facilitar automatismos durante a prática vocal.
- Investe na distinção entre “conscientização” e “controle”.
- Prioriza a necessidade de “abandonar o controle” que alguns alunos tendem a exercer sobre os seus processos individuais e a evolução das aulas, usando de estimulações que os coloque, frequentemente, diante do “inesperado”.
- Estimula o diálogo franco tanto envolvendo a inteligência quanto a sensibilidade, procurando diminuir a distância entre ambas. Quanto mais claros forem os pensamentos, sentimentos e emoções, maior será a nitidez da expressão vocal.
- Enfatiza o aprimoramento da escuta vocal através da conscientização das possibilidades tímbricas individuais e dos seus significados mais subjetivos.
- Trabalha cada voz, individualmente, mesmo quando num projeto de grupo.
- Isenta-se de propor estéticas como fim em si mesmas, entendendo que o natural caminho de amadurecimento sobre a linguagem musical e o auto-conhecimento vocal propostos pelo método, se encarregarão dessa descoberta mais espontânea e consistentemente.
- Investe na busca da “voz integral”, desconsiderando a classificação das vozes em segmentos de interesse performático (as vozes femininas divididas em soprano, mezzo-soprano e contralto e as masculinas em tenor, barítono e baixo).
- Nas experiências com grupos vocais e nos coros populares, serve-se da flexibilidade tímbrica de cada voz para compensar as diferentes características acústicas relacionadas às classificações já citadas acima.
- Propõe e estimula processos criativos envolvendo outras linguagens além do canto, a fim de ampliar a manifestação do fluxo expressivo.
- Propõe um encaminhamento particularizado para cada aluno, procurando atender às demandas pessoais e pedagógicas, fazendo registros escritos sobre os itens avaliados em cada aula. Esse material é revisto sistematicamente e relacionado com a percepção do processo e seus resultados, tanto por parte do aluno como do professor.

2- Como você definiria/exemplificaria as energias a que se refere?

Estou chamando de **energia** ou **energia vital pessoal** a um padrão de matéria sutil, inerente ao ser humano, individualizado e capaz de ser identificado pela sensibilidade. Essas energias têm a potencialidade de transmitir informações da sua fonte emissora, sejam elas de ordem física, emocional, sentimental e/ou mental.

Comumente esses **padrões energéticos** são identificados e traduzidos através de expressões tais como “carisma”, “força”, “axé”, “élan”, “brilho” ou “luz própria”.

A energia vital pessoal pode ser entendida como veículo de uma tradução, não-verbal, de um estado pessoal particularizado. Essa energia que é capaz de se expressar “espontaneamente”, também pode ser orientada “intencionalmente”, através de um foco específico, como o que usamos para mobilizá-la na produção vocal.

O estímulo ao reconhecimento da presença desse tipo de energia em nossas vidas constitui um ponto fundamental para o meu trabalho.

3- O que você define como fluxo? Nesta pesquisa, trabalhamos com a ideia de que a voz e o canto têm direção, intenção, estão sempre em contato com um outro – o espaço, os colegas e o próprio indivíduo que produz esta voz/canto. Você considera este “outro” em seu método?

Eu traduzo “fluxo” como a identificação de um movimento contínuo e livre e que, mesmo sendo de natureza sutil, é sempre percebido de alguma forma. O fluxo é um condutor natural, que pode nos conduzir tanto para fora quanto para dentro dos nossos limites corporais (físicos, emocionais e/ou mentais) e nos dois sentidos, dependerá sempre de uma autorização íntima de entrega e disponibilidade.

Uma vez esse fluxo livre manifestado, poderemos perceber naturalmente as nossas energias sendo veiculadas, revelando seus padrões e legitimando as intenções evocadas pelos textos cantados ou falados.

A partir das considerações feitas aqui sobre as diferentes formas de manifestação da energia vital pessoal, podemos entender a importância do fluxo para qualquer trabalho apoiado na expressão. No caso específico da produção vocal, o fluxo será percebido com muita facilidade, pois na sua ausência, nada soará tão natural ou consistente. O ator e/ou cantor que reter o fluxo, mesmo não se apoiando numa compreensão vocal como esta, identificará que “algo não aconteceu ou não foi bem”. É aquele caso: se “quem canta seus males espanta” e isso encerra uma verdade potencial, porque então, tanta gente teria problemas vocais devido à prática com o canto e com o trabalho no teatro? Com certeza, nesses casos, algo fundamental se perdeu e isso se estende, naturalmente, à vida de cada um.

No contexto dos cantos de trabalho, nos folguedos do folclore, assim como nas brincadeiras infantis, não é comum ouvirmos essas mesmas queixas e nem identificarmos os seus resultados. Na total entrega a cada uma dessas funções, cada um disponibiliza o seu fluxo

expressivo sem censuras e ele, simplesmente, faz com que tudo aconteça de modo perfeito e natural.

Diferencial

Certamente reconhecemos bons cantores que se ressentem da falta desse fluxo, buscando aprimoramentos técnicos infindáveis e que, nem sempre, os conduzem para onde desejam. Mas existem outros, de igual competência técnica e que se apropriaram desse fluxo expressivo. Quando isso ocorre, é comum ouvirmos comentários do tipo: “os dois cantores são excelentes, mas fulano tem alguma coisa intraduzível, uma personalidade, uma força, sei lá: é diferente!”. E é mesmo.

A voz do cantor, ator ou ator/cantor quando apoiada sobre um fluxo expressivo será capaz de legitimar o que quer que o indivíduo traduza cantando ou falando. Esse fluxo é entendido aqui como resultado de uma autorização individual para que se disponibilize parte de um universo íntimo, num movimento de idas e vindas, entre os espaços interno e externo. Quando isso ocorre na atuação, a energia liberada tende a “alcançar o público em cheio” e provocar nele as suas próprias ressonâncias: nesse momento, são produzidas verdadeiras ondas de energia fazendo com que um estado de arrebatamento e êxtase dominem tanto o palco como a plateia. Mas essa excelência não depende de uma decisão racional: será preciso um trabalho profundo sobre a escuta para explorar o autocontato, promover o autoconhecimento e assumir a auto-aceitação. Trata-se da busca de um movimento interno que seja capaz de gerar uma nova postura, diante de si mesmo e dos demais. Em busca do fluxo livre, necessitamos de uma atitude que não nos oferece meias-medidas: ou ela existe, ou não existe. Se ela existir, poderemos veicular qualquer padrão energético (entenda-se, qualquer expressão) e a disponibilidade do fluxo será a mesma, tanto para um pianíssimo quanto pra um fortíssimo, para um grito de pavor ou para uma gargalhada, para um olhar ou para um salto. A qualidade e a quantidade de energia que o fluxo receberá numa determinada ação é que varia. Não devemos confundir o fluxo com o que ele manifesta.

A voz e o outro

Concebendo tanto a voz quanto o corpo como “entidades relacionais”, o Método Herz considera fundamental “a presença do outro” no desenvolvimento da construção vocal.

Muitas vezes, brinco com os alunos, dizendo: “se não fosse pelo outro, talvez não necessitássemos falar ou cantar – bastaria pensar ou sentir!”. Mas é só um estímulo para a reflexão... Como supor tal coisa, se já nascemos de um outro?

O homem nasce voz, nasceu de outras vozes, se expande para outras vozes e assim reverberará, incessantemente, até alcançar a sua transcendência máxima.

É impossível desconsiderar esse fato: mesmo quando não houver um interlocutor presente, devemos lembrar que a voz nasce da busca desse encontro.

4- Você poderia dar uma ideia da esquematização das principais ressonâncias que você considera em seu trabalho?

Introdução ao assunto

Para pensarmos num trabalho de exploração das ressonâncias foram necessárias referências, ainda que virtuais, a fim de que pudéssemos nos orientar dentro e fora da estrutura física corporal. Assim, propus a construção de vários planos que, através de suas intersecções, delimitam os espaços acústicos através de todo o corpo do vocalista.

Dessa forma, conseguimos nos orientar melhor quanto à capacidade de concentrarmos a energia sonora, focadamente, sobre cada um desses pontos ou espaços ressonantes, relacionando-os com o seu resultado acústico e possibilitando a sua revisitação. Por outro lado, através dessa exploração espaço-acústica intensificamos o contato com as múltiplas possibilidades de uma escuta sensória e energética-vocal.

Ponderação

No entanto, já que essa é uma abordagem nova, não me parece fazer muito sentido apresentá-la somente através de uma esquematização, pois acho que ela perderia muito de sua potencialidade e sentido. Para começar, haveria uma natural distância entre o que as indicações e classificações podem sugerir e o que de fato, seremos capazes de produzir em nome delas.

Mesmo no trabalho em classe, cada ressonância, ao ser experimentada vocalmente, necessita de ajustes, que vão desde a necessidade de aprimoramento da escuta até a discriminação das diferenças em função das variáveis observadas entre a estrutura física do cantor e a do professor que o orienta. O trabalho sobre ressonâncias necessita de exemplos e acompanhamento criterioso.

Por isso, o esquema só faz sentido quando, depois de diversas vivências, a pessoa consegue não apenas mapear e acessar diferentes sonoridades, mas voltar a elas, a partir de uma simples sugestão nominal. A pesquisa avança a partir do trabalho inicial sobre uma única estrutura

verbal e sobre uma mesma afinação. Depois evolui sobre toda a extensão vocal, observando e relacionando eventuais mudanças de padrão acústico e energético sobre a movimentação tonal através daquela única ressonância.

Para documentar isso tudo precisaríamos não apenas de um documento gravado através de tecnologia que marcasse muito bem as variações entre as frequências de cada uma dessas ocupações ressonantes identificadas. Seria necessário que registrássemos, de alguma forma, além da sonoridade, a presença, a qualidade e a concentração da energia vocal associada a cada um desses padrões acústicos.

Por ora, acredito que só a sensibilidade seja capaz de discriminar tudo isso. E nem expusemos aqui sobre os fenômenos de “auto-ressonância emocional” estabelecidas com algumas ressonâncias exercitadas, e que descortinam ecos de memórias perdidas num tempo qualquer.

Plano Frontal

Nesse método, a construção de um plano constitui o desafio de se imaginar e “plasmar” referências, tanto verticais quanto horizontais e que servirão para orientar a produção ressonante. No caso específico do plano frontal, ele estará bem à frente e perpendicular ao chão, próximo aos limites mais externos do nosso corpo.

A produção vocal, apoiada no fluxo e na mobilização das energias, deverá ser conduzida através do plano frontal, que estando mais exteriorizado, possibilitará mais rápida e eficazmente o contato das energias com “o lado de fora”, seja no palco ou fora dele.

Como observaremos em todos os outros planos, as ressonâncias mais graves ocuparão sempre os espaços mais baixos em relação ao alinhamento corporal e as mais agudas evoluirão para os espaços mais altos dessa mesma referência.

Trabalho Ressonante e Autoconhecimento

Esse mapeamento das múltiplas ressonâncias dentro do método é fruto de uma pesquisa que relacionou o comportamento do fluxo, a concentração e a qualidade da energia vital pessoal dentro dos espaços acústicos corporais e as sonoridades ouvidas e sentidas a partir dessas combinações.

Conduzidos através de uma pesquisa orientada, podemos mapear acusticamente o nosso corpo, expandindo muito mais as nossas percepções. A elas reagiremos de diversas maneiras, desde a rejeição inicial a um contato sonoro específico, até o deslumbramento com uma escuta insuspeitada. E dialogaremos com muitas sensações, evocação de ideias, resgate de memórias, liberando emoções e identificando motivações inesperadas. A cada prática

exploratória nos expomos a mais descobertas. Uma sonoridade nova é como se ouvíssemos, pela primeira vez, uma palavra num idioma cuja pronúncia fosse muito diferente da que estávamos habituados a ouvir. É instigante, de difícil entendimento, desafiador. Mas às vezes ocorre que, mesmo sem entender conscientemente a tal palavra, ficamos com a sensação de que entendemos muito bem o que ela quer dizer – som ou informação – pois provoca em nós um eco que reverbera em algum espaço-tempo, onde tudo faz sentido. As sensações e percepções através da escuta corporal/vocal/verbal/musical ainda se tornam bem mais complexas quando nos deixamos levar por uma condução tonal (através de entonação ou melodia), que sobe ou que desce em diferentes formas de sustentação e combinações rítmicas, através de diferentes intensidades (do volume muito fraco ao muito forte) e nos conduzindo a uma verdadeira “imersão vibracional”. Tudo que serve à voz, reverbera e provoca ressonâncias.

Tempos depois desse mergulho acústico vocal, quando vivenciamos uma emoção e ativamos a nossa escuta mais íntima, não apenas ouvimos essa/nossa voz, mas identificamos também de onde a estamos ouvindo e através de que viezes a alcançamos e reconhecemos. É uma referência a mais que conquistamos, o ganho de uma auto-escuta mais ampliada, rica e legitimizada.

Suporte

Na vida de um ator ou de um cantor, essa experiência fica ainda mais ressaltada. Todos sabemos que, muitas vezes, nas condições de um laboratório/ensaio ou mesmo em certas atuações já com público, acessamos uma excelência expressiva que não conseguimos mais resgatar em outros momentos. O resultado dessa impossibilidade é extremamente frustrante, porque o reconhecimento da falta de alguma coisa durante o espetáculo se torna flagrante pra nós e às vezes, também para os outros. Uma das justificativas mais comuns na tentativa de compreensão desses decréscimos entre as performances, vem da constatação de que nenhum espetáculo é igual ao outro – isso é fato. Mas será que precisávamos, por conta dessa diferença natural entre as atuações, quase perder a viagem? Em geral, as respostas mais refletidas apontam para uma desconexão interna, uma dispersão da energia (perda de foco), um afrouxamento da interatividade. É bem provável que essas avaliações estejam corretas. Mas o que fazer, quando nos damos conta de que parece que assistimos à perda dessa inteireza se agigantando à nossa frente, sem conseguir reverter a situação? O que eu, cantora/or ou atriz/or poderia fazer?

A experiência vocal através dos contatos ressonantais tem mostrado que, assim como o corpo tem memória, as posturas vocais também as possuem. Isso sugere que, se eu for capaz de relacionar um padrão emocional com a sua expressividade vocal, identificando a sua base de ressonância, eu também serei capaz de resgatar, pelo menos em parte, essa mesma emoção, ao conduzir o meu fluxo até os mesmos espaços anteriormente identificados.

Trata-se então de um trabalho técnico de autoconhecimento através da emoção e da voz a serviço do fluxo expressivo, reanimando-o, redefinindo-o, de forma que se re-estabeleça o vínculo e a troca com os demais. E tudo fluirá novamente.

Nunca é demais lembrar que como toda abordagem técnica, essa sistematização é e sempre será apenas um meio e nunca um fim.

Desafios e Prática

Dia após dia, variáveis de toda ordem continuarão a permear a performance, combinando-se de formas muito diferentes e enriquecendo a experiência imprevisível e pulsante da atuação, seja através do canto, do teatro ou do canto no teatro. E reafirmaremos o nosso comprometimento de “abrir-mão do controle”. Então tudo irá bem até que, em dado momento, uma incapacidade momentânea de exercitar o “não-controle”, se reverte em desesperada sensação de “perda do controle”. Embora possam parecer equivalentes, essas duas expressões apontam para coisas bem diferentes: a primeira reconhece a existência de algo, mas se propõe a não adotá-lo. A segunda também reconhece a existência de algo, mas o perde de vista. A primeira tem opção, a segunda não sabe se a terá. Interpreto a proposta do “não-controle” como um convite vitalício de manutenção do fluxo livre. A ideia é: deixe fluir, se relacione, se entregue, não censure. Já o “descontrole” revela uma suscetibilidade muito grande: o que será de mim se eu não puder me controlar ou controlar “esta cena”? E, nessa condição, acaba por se desorientar, tanto pela impossibilidade de exercer o “controle” quanto o “não-controle”.

Num exame geral de auto-crítica, cada ator/cantor poderia entender que só ele foi o responsável por determinada fragilidade de determinado espetáculo/show. Mas isso seria quase impossível, porque tudo faz ressonância com tudo. Assim como os ganhos, o prejuízo no palco também é partilhado. Talvez o grupo estivesse menos disponível para “o jogo”, indisponibilizando igualmente, fluxo e energias. Mas, numa avaliação mais aprofundada, haveremos de concordar que o medo e a insegurança passaram por ali. Mas por que? Esta sim, deve ser uma resposta refletida individualmente – por que?

No estado de “descontrole”, nossos movimentos tenderão a nos guiar para um auto-encarceramento, restringindo nossa espontaneidade, nossos espaços e gerando a sensação de um “achatoamento expressivo”. Seremos reféns de nós mesmos e sem mais, assumiremos todo “o controle”, fechando nossas portas e janelas: estaremos enfim, seguros num auto-exílio. Mas até quando? Até o espetáculo de amanhã? Como reverter essa situação em cena? Isso seria possível?

Claro que sim, mas não será por mágica: vamos ter que construir um caminho! Precisaremos experienciar que, mesmo tolhidos “do lado de dentro”, ainda poderemos reacessar as ocupações acústicas anteriormente identificadas pelas nossas memórias emocional e vocal. Através delas teremos acesso imediato às emoções e sentimentos já acessados durante os espetáculos ou mesmo na construção dele, chamando para si o nosso fluxo expressivo e que nos conduzirá, enfim para “o lado de fora”. E na presença do fluxo livre, tudo seguirá seu curso.

O caminho do ator e/ou cantor

Diferentemente do truque – que anda às soltas do lado de fora – “esse caminho técnico, desde que bem trilhado, nos devolverá a nós mesmos”, nos fortalecendo, nos preparando para a exposição e nos aproximando novamente da cena e do nosso personagem. Será sempre a partir do que “nos” identifica, que mapearemos o que “o” identifica – diferenças e semelhanças vão surgir através daquele lugar tão íntimo e escuro. O autocontato reconhecerá espaços, sensações físicas e não físicas, lembranças. E, aos poucos, a respiração irá se acalmando, organizando as energias. A presença do fluxo abrirá portas e janelas e se derramará sobre o palco e a plateia, num vai e vem contínuo. Enfim, a unidade se reestabelecerá em ressonância acolhedora.

E os só cantores?

Reafirmo que a interatividade real da cena é insubstituível, tanto para o cantor quanto para o ator. Porém, nem sempre os atores e cantores terão a oportunidade de exercitarem-se a partir da troca com outros. Sem dúvida, essa é uma grande perda para o amadurecimento expressivo do artista.

Os cantores, por exemplo, trabalham muito sozinhos antes de realizarem suas performances. Em geral, seu maior investimento é sobre o estudo da técnica vocal. Esse estudo representa um fascínio de tal ordem, que muitos estudantes de canto, raramente cantam, de fato, deixando em mim a sensação de que a “performance” que buscam é a aula – pelo menos aí,

existe uma interlocução, uma troca. Mas a troca também pode ser dele cantor, com a própria voz – e esse pode ser um grande fascínio...

Na maior parte do tempo, por diversas razões, os cantores não têm muita oportunidade de troca com músicos. Se pretende fazer uma apresentação, geralmente trabalha sozinho ou ensaia com um único músico. É bem comum que, num show em que será acompanhado por um trio, por exemplo, o cantor se exponha, a partir de um único ensaio com a banda, e às vezes, nem isso: a estreia será o seu único ensaio. São questões fundamentais, de risco, e que se misturam com aspectos da produção de um espetáculo que, muitas vezes, tiram do nosso cantor a possibilidade da troca e do amadurecimento de sua linguagem expressiva.

Peculiaridades e Generalidades

Diferentemente de um ator, o cantor não se apoiará num texto corrido ou separado por cenas ou atos, mas terá um roteiro e várias músicas pra estudar e cantar.

Mas a canção também é um texto, é um micro-musical. E em cada canção um desabafo, um protesto, uma afirmação, uma tristeza, uma alegria e cada uma delas, chamando para si, uma atitude corporal, energética, emocional e vocal específicas.

Apesar das diferenças entre as atuações de atores e cantores, algumas queixas se repetem: num dia o show foi maravilhoso, no outro, quase desastroso. Que porção coube à cantora ou cantor nessa análise? Foi espontânea(o)? Liberou o seu fluxo? Suas energias estavam bem definidas com relação ao que eu tinha pra dizer? Fez contato com o público? Trocou com ele? Mas se no entanto, ela(e) souber onde foi mapeado no seu universo corporal o que experimentou no dia em que o show fluiu bem, então será capaz de se re-encontrar com a memória daquela condição favorável. E a essa alturas, só estamos reafirmando o que já foi exposto com outras palavras: que o que está dentro está fora e o que está fora, está dentro. E é melhor que seja assim, pra sempre!

5- A “diferença” do canto no teatro em relação ao canto dos cantores em shows, se ela existe, estaria na formação do ator e do cantor?

Do ponto de vista da formação de técnica vocal, tal como eu a pratico, eu diria que não. Mas no que diz respeito à construção das identidades vocais – não só a do cantor ou ator – mas dos personagens, aí sim, temos algumas diferenças e reflexões a fazer:

- Na construção de um cantor popular, por exemplo, ele buscará a questão do fortalecimento da sua identidade vocal, a formação de um repertório personalizado, aprimoramento das suas tendências estilísticas e de seus vieses interpretativos. Enfim, o cantor fará um investimento sobre a tradução do seu universo musical pessoal. Ele é o “centro expressivo”.

Mas, se no processo de construção desse cantor ele se deixar seduzir por um caminho que, em vez de surgir de dentro para fora, surge pronto, através de uma sugestão mercadológica, por exemplo, ele estará assumindo um “personagem”, ainda que não se dê conta disso. Nessa condição, ele estará cantando ou representando que canta em seu próprio nome?

O cantor, geralmente, não pensa em personagem, nem em texto, mas seria muito proveitoso se vivesse cada sílaba, como cada nota. Muitos cantores se identificam como instrumentos musicais e acabam por priorizar, a meu ver, o som vocal, seu timbre e a afinação, ficando muitas vezes o texto, tão fundamental para a questão interpretativa, encoberto pela melodia.

-Já o ator deverá buscar, através de um trabalho consistente de criação, o desaparecimento dos seus traços mais pessoais, possibilitando o surgimento de uma nova identidade energética, corporal e vocal, próprias para seu personagem, de tal forma que este possa estar integralmente presente, falando ou cantando.

Mas, se na hora desse ator atuar cantando, ele se pensar “um cantor em cena” ou “um ator que não canta tão bem”, correrá o risco de desconstruir total ou parcialmente aquele personagem, deixando-se escapar pessoalmente, com essa auto-crítica, para um espaço que não lhe pertence. Tenho ouvido muitas vezes, dos atores, a seguinte justificativa: “sou um ator que canta e não um cantor”. Mas os atores, em geral, são muito estimulados a experimentar, a mergulhar em si mesmos, a ousar novos caminhos e a entender o que chamamos de processo de criação ou de construção. Eles também estão sempre envolvidos com “o outro”, seja contracenando com outros atores ou dirigindo-se ao público. O ator sabe que o público está lá, deseja esse contato e se relaciona.

-Por outro lado, os cantores, tendem a não ir tão fundo nesse mergulho de autocontato e muitas vezes, parecem buscar resultados apoiados prioritariamente, na técnica vocal. Não é raro que, sem nenhum tipo de busca, adotem, com alguma facilidade, estéticas definidas por outras vozes. Os cantores parecem relacionar-se mais facilmente com um modelo idealizado de si mesmos, que com o público.

No entanto, quando um cantor dotado de boa técnica, consegue transcender a essas preocupações e simultaneamente fazer uso do seu fluxo expressivo tocando de verdade a plateia, gera para si mesmo um status privilegiadíssimo, que se traduz mais ou menos no seguinte comentário: “além de bom cantor, ele é também, bom intérprete”. Isso sempre me

causou estranheza, porque as duas coisas deveriam estar intimamente interligadas e jamais consideradas separadamente.

O fato é que muitos cantores tem pânico de público. Essa condição tende a distanciá-los ainda mais de si mesmos, e procurando por si, esquecem-se dos músicos e da plateia. De vez em quando, para minha tristeza, confirmo que alguns cantores se relacionam mais com o microfone, com a mesa de som e com as caixas de retorno do que com qualquer outra presença no palco ou fora dele. E repito coisas que já ouviram de mim uma infinidade de vezes: “Joga a rede!”, “traz o público pra você!” ou “A voz chega onde o olhar alcança...pega tudo pra você!”

Faço aqui mais uma breve reflexão sobre essas duas competências falsamente distintas e conflitantes – a do canto e a do teatro. Em algum momento elas parecem ter deixado de considerar que o ator e/ou cantor são, muitas vezes, uma só pessoa, um indivíduo que não pode ser traduzido numa classificação dicotômica, como aquele que fala e aquele que canta, aquele que vive e aquele que encena. Entre todos esses “fazeres”, encontra-se a pessoa/ator, cantor, bailarino, aluno, nosso alvo de maior interesse. Trata-se de uma preciosidade, já que potencialmente, é um exemplar único e naturalmente pleno de expressividade – seu potencial é tamanho, que em geral só nos exige um desafio: a tarefa de ajudá-lo a se sentir, reconhecer e se manter “uno”.

É curioso: em relação às colocações que remetem à ideia de que a voz é um instrumento, eu muitas vezes comento com os alunos que, no nosso corpo, instrumento e instrumentista são a mesma coisa. Na minha compreensão, a voz é expressão sonora de uma identidade e que deverá ser mantida tanto ao falar quanto ao cantar. Quando essa identidade, a do ator, construir um personagem, por exemplo, ele irá se servir de outros referenciais. A partir de uma nova construção energética, mental, emocional, serão formadas naturalmente novas atitudes corporais e coerentemente, surgirá uma nova voz. Instrumento ou instrumentista? Eu só identifico “unidade”, salvo quando a coerência entre esses referenciais se perdem. Assim é que considero a busca por um resultado interpretativo pré-concebido e/ou a relação com um trabalho técnico vocal valorizado por si mesmo (fora do contexto vivo de um personagem em ação), grandes responsáveis pela perda da percepção e da força dessa unidade expressiva.

-Acredito que muito ainda podemos melhorar sobre esses dois aspectos da atuação profissional com a voz. Penso que as duas linguagens, tanto a teatral como a musical são complementares e que faltam traços de formação de uma sobre a outra.

Também identifico a necessidade de mais reflexão, discussão e práticas de criação e improviso entre elas.

A abordagem que o presente trabalho oferece é riquíssima e deveria ser objeto de uma investigação permanente e cuidadosa, por parte de profissionais e estudantes, tanto da área da voz (falada e cantada) quanto do teatro. Isso não apenas estimularia o nosso crescimento individual e profissional, mas nos daria uma dimensão mais exata do nosso papel enquanto professores, artistas e formadores culturais.

6- Como você lida com o trabalho de preparação vocal de espetáculos de teatro e os limites que o professor de voz/canto encontra ao exercer esta função?

Considerando as condições já expostas, sempre que sou convidada para realizar um trabalho de preparação vocal no teatro, preciso buscar um equilíbrio muito delicado.

Muitas vezes, observo atores atuando em peças numa condição, a meu ver, prematura. Eles ainda não conseguem fluir, porque certamente ainda existem barreiras a vencer – mas querem muito esse resultado. E por ele buscam insistentemente. Às vezes, é possível até identificar a prática de uma “auto-violência” ou um “auto-estupro”, não raro, estimulado a partir de palavras dóceis e que resultam num movimento, no mínimo, desastroso para aquela pessoa. Isso porque o objetivo que se pretende alcançar em cena, parece soar mais forte do que “o seu pedido mais íntimo de pausa”. Muitos atores/cantores esquivam-se dessa percepção, mas todos nós temos limites e seria muito bom que eles fossem mais respeitados. Tudo necessita de um tempo e cada um tem o seu. Por outro lado, como fica a questão da encenação, da estreia, do resultado que precisa aparecer a tempo e a hora?

Acredito que tanto o professor de canto, na condição de preparador vocal, quanto o diretor do espetáculo, devem estar bem atentos aos encaminhamentos em função do fluxo que se apresenta. E para que esses encaminhamentos sejam mais coerentes, devemos ter muita clareza do que queremos e até onde poderemos chegar. É uma questão de opção: trabalhamos no sentido do processo em si, respeitando os tempos individuais ou nos comprometemos com a pré-concepção de um determinado resultado? Existiria alguma abertura para algo entre essas suas possibilidades?

Na primeira opção, assim como na sala de aula, é o processo que importa, apresentando um ganho natural sobre o crescimento gradual de cada um (isso é mais observado na experiência com grupos ou companhias teatrais, pela possibilidade de um acompanhamento mais duradouro junto ao elenco).

Na segunda opção, é o espetáculo que já pressupõe um comprometimento estético final e que impõe, pelo menos em boa parte, sua construção a partir de uma seletividade e

nivelamento mais rigorosos. Nesses casos, os testes, as indicações e/ou convites para determinados papéis podem significar uma finalização “mágica” no processo de levantamento de um espetáculo.

Ocorre que, algumas vezes, tenho observado o deslocamento de um dos objetivos citados acima para o processo do outro. Como consequência desses equívocos, constatamos muito desgaste e frustração.

Na condição de preparadora vocal de um espetáculo teatral sempre procuro atender às demandas da direção, buscando afinizar nossas linguagens e interesses. Quando isso ocorre de fato, o fluxo criativo circulando livremente entre as funções do espetáculo, é comum vermos surgir transformações sobre algumas expectativas iniciais, disponibilizando-nos para reconstruir certas condições e fazer de um traço frágil, muitas vezes, expressões de resultado surpreendente. Mas para isso, é necessário abrir-se a ponto de um quase abandono, disponibilizando-se como numa experiência mística. Pra nós, também vale a questão do “não-controle”.

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM SUELLEN SERRAT – POR LETÍCIA CARVALHO E LUCIANO MATRICARDI⁷³

(Realizada em 17 de Setembro de 2013 por ocasião da vinda de Suellen Serrat ao Brasil para ministrar a oficina “Corpo que Canta/ Voz que Dança” e a palestra “Uma vivência no Open Program do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, ambos realizados na semana de 17 a 20 de Setembro de 2013 no Departamento de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - Unirio).

Suellen Serrat iniciou sua formação teatral em 2003 na sua cidade natal, Volta Redonda, como integrante do Núcleo de Atores. Em 2010, ingressou no curso superior de Artes Cênicas da Unirio na habilitação de Interpretação Teatral. Em 2012, foi selecionada a integrar uma das equipes do *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, na Itália, a partir de uma seletiva realizada no Brasil na cidade de Belo Horizonte. Desde então, ela integra o *Open Program*, equipe liderada por **Mario Biagini** – diretor associado deste centro de pesquisas localizado na cidade de Pontedera.

Leticia: Suellen, meu interesse está especificamente no aprendizado das canções que vocês usam no trabalho do Workcenter. De que forma os atores aprendem os cantos de tradição utilizados como ferramenta de trabalho?

Suellen: Desde a seleção, como funcionou? A gente adentrava o espaço de trabalho e eles indicavam: “A gente vai apresentar trechos dos espetáculos e se vocês se sentirem à vontade de entrar, de participar, por favor. Podem tentar cantar, se quiserem. Se houver momentos que vocês quiserem sair, também é possível”. Então era assim, a gente adentrava. Na seleção eu nem tentava cantar porque tinha a questão do inglês. Eu não entendia. Eu não cantava também, aí ficava com essa “neurose”: “Ah, eu não canto, eu não vou cantar”. Mas o Mario [Biagini] vinha e puxava. Às vezes ele parava, explicava, via a questão do tom, explicava o tom e tal. Mas daí à chegada no *Workcenter*: a gente trabalha com as *Singing Sessions*, que são as sessões de canto, onde a gente faz uma sequência de canções. Às vezes esta sequência é definida antes, às vezes a gente faz uma lista: vão ser estas canções. Às vezes não, às vezes um ator está trabalhando com a gente, muitas vezes o Mario não trabalha diretamente com a gente, às vezes um dos atores que são mais velhos no grupo vem e trabalha com a gente.

⁷³Leticia Carvalho e Luciano Matricardi são mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO) e desenvolvem, respectivamente, pesquisas sobre “Um canto que é escuta: uma investigação da unidade corpo/voz no ator que canta” e “O trabalho do Performer em Grotowski”, tendo ambos a orientação da Prof^a Dra. Tatiana Motta Lima.

Então eles vão trabalhar ali na hora e vão decidir o fluxo das canções ali na hora. Mas, no começo, como eu não sabia as canções, eles tinham esse fluxo de canções e eu apenas entrava ali. Então eu fui tentando aprender enquanto eles cantavam. Às vezes eles não interrompiam, deixando que algo além do cantar acontecesse. E às vezes paravam: *“olha, agora vamos trabalhar tecnicamente, vamos ensinar nota por nota”*.

Leticia: Em algum momento tem esse rigor de aprender direitinho?

Suellen: Quando estão todos trabalhando às vezes um ator vai parar e dizer: “vamos trabalhar a questão do tom”. Ou às vezes vai trabalhar individualmente com você. Por exemplo, se quero aprender uma canção – a gente trabalha com as *Southern Songs*, canções do sul dos Estados Unidos -, a gente tem alguns áudios [gravações] destas canções, ou pesquisamos via internet. Então eu escuto algum destes áudios. *“Ah, me interessei por esta canção, quero aprender”*. Aí eu peço para um dos atores escrever a letra para mim, porque às vezes não entendo o inglês, aí ele escreve para mim a letra. Aí eu peço para outro ator trabalhar comigo. Vamos ver a questão do tom, qual a melodia. E aí trabalhamos só eu e este ator, por exemplo, antes de entrar com esta canção no fluxo, sendo que eu não sei nada da canção ainda, nunca trabalhei. Então tem esse momento: a parte que eu peço para alguém trabalhar comigo e aí depois é possível inserir nas Singing Sessions. Normalmente não trabalhamos uma canção tecnicamente ou meramente tecnicamente, ela não merece isso. Mesmo que estejamos a forrar a mesa antes do jantar, este momento anterior à refeição já faz parte do jantar, já é um encontro, um primeiro encontro. Então, mesmo que trabalhando nesse “tecnicamente” tentamos deixar que esta esfera de “encontro com a canção” seja possível desde a sua gestação. Claro que existe toda a importância inerente ao fato de que a melodia esteja captada, o ritmo esteja claro, o casamento entre as vozes e outras esferas. Sim, isso existe, mas não podemos deixar que esse primeiro momento de encontro com a canção seja um momento frio, de ao invés de ir com as mãos, irmos com uma pinça. E quando digo que não sei nada da canção tenho que salientar que na verdade nunca vou saber. O processo que segue entre o ator e a canção é um processo de questionamento constante. Se chego a um momento onde acho que sei alguma coisa, alguma coisa já se perdeu. E existem algumas outras maneiras de contato com as canções, estas possibilidades que citei não são as únicas. E claro, isso foi na minha experiência, com outros atores (os mais jovens e os mais velhos) é/foi diferente.

Leticia: Mas esse rigor de pegar e te ensinar a melodia, não existe uma ordem: primeiro vamos aprender as canções, as melodias certinhas e depois vamos para as sessões?

Suellen: Não, nunca tem uma ordem, é sempre algo que vai acontecendo. E quando o Mario entra isso muda completamente, porque às vezes ele vai trabalhar com você “tecnicamente”, às vezes ele vai esquecer o lado técnico e vai trabalhar com outras coisas que vão acontecendo, então nunca dá para saber.

Leticia: E você, quando chegou lá e disse que tinha esse medo por não saber cantar, o que você acha que foi te ajudando? O Mario te deu indicações de trabalhar com associações, com a sua memória ou com as ações? Como foi que de repente você se viu cantando?

Suellen: Muitas coisas. Eu colocava na minha cabeça: eu não sei cantar, eu não canto. Então, quando eu cantava, eu já ia com esse pensamento pré estabelecido: “*Ai! Eu não sei cantar, o que eu estou fazendo?*”. E nada mais acontecia, porque parava aí. Então os atores vinham a mim e falavam: “*Você está fora do tom, mas tudo bem, este não é o problema maior. O problema maior é o que você faz. O que é esse canto para você? O tom é uma outra coisa, a gente vai trabalhar a parte ou não, porque é muito importante também*”. Foi inclusive com essa canção que a gente trabalhou [na oficina do Rio de Janeiro], chamada *Read'm John*. Foi uma das primeiras canções que eu escolhi para cantar. Então havia momentos que eu estava totalmente fora do tom e eu não tinha nem noção que estava, eu não escutava. Noção nenhuma. Porque eu nunca cantei. Quando estava extremamente fora do tom aí eles falavam: “*Agora a gente tem que trabalhar, porque tem uma certa precisão, tem um rigor nisso*”. Então vamos trabalhar isso. Mas ao mesmo tempo que eu cantava nas performances, tinha um processo acontecendo ali comigo, que era lento e funcionava às vezes. Eles não podiam falar que aqui é mais agudo, que esse tom é mais grave, porque eu não entendia. Eu tinha que cantar com alguém, escutando alguém, para mim era o que funcionava. Alguém cantando e eu tentando entrar, fazendo com que a minha voz casasse com a voz desse alguém. E nisso você vai começando a ter esse “entendimento” da escuta, quando você percebe: “*Ah, é possível, agora eu entendo! Ah, essa nota! Isso que eu estava fazendo antes e que não estava certo!*”. Agora nem creio que é uma questão de certo e errado, mas de escuta, de atenção, de questionamento atento.

Leticia: Quando eles lhe falavam: “*Calma, esse não é o maior problema. O que essa canção diz pra você?*”. Como é trabalhar por esse outro lado? Como ela diz algo a você? Por associações suas? Ou é pelo entendimento da letra?

Suellen: Com as minhas associações.

Leticia: Mas através da letra? Ou era o canto em si?

Suellen: Como num texto. Você pode trabalhar um texto e procurar pensar em associações referentes ao texto. Mas às vezes a sua associação não tem a ver diretamente com o texto. E as

canções, quando eu cantava no começo, quando eu escolhia uma canção para trabalhar ou cantando com eles, quando eles lideravam uma canção, eu não sabia do que eles estavam falando, eu não entendia a tradução de muitas canções. Mas eu imaginava, tinha as minhas associações, através da melodia, do ritmo... Há vários aspectos que você pode começar a trabalhar: eu não sei a letra, mas isso não é o mais importante, posso ir pelo ritmo, posso seguir o ritmo e o contato com outra pessoa. O que eu estou fazendo, o que essa canção quer dizer, mesmo que não esteja dizendo o que a letra diz, mas o que você imagina que ela diga. Então faça ações, ele [Biagini] sempre falava: “*Faça alguma coisa*”. Porque às vezes eu bloqueava e não fazia nada. Ele dizia: “*Faça sem medo. O que essa canção diz? De repente quem é você cantando?*”. Durante as *Singing Sessions*, no *Summer Intensive*, a gente tinha um fluxo de canções, aí as pessoas que estavam vindo para fazer o workshop encontravam algumas vezes este fluxo. Às vezes o Mario [Biagini] chamava alguém para entrar, para cantar, outras vezes ele dizia: “*Não, sente. Agora não é hora*”. Às vezes isso não acontecia, era só a gente cantando e as pessoas tentando adentrar, tentando aprender a canção. E tinham alguns momentos separados onde a gente saía daquele fluxo, saía daquele clima e ia trabalhar de outra forma: “*Que canção você quer aprender?*”. Escolhia um participante, depois de ele ter escutado várias canções, e lhe perguntava: “*Que canção você quer aprender/cantar?*”, “*Eu quero aprender essa*”, “*Então cante*”. E aí começava a trabalhar com a pessoa. Havia uma menina que cantava no tom, ela sabia cantar. Então quando ela estava começando a cantar ficava muito preocupada com o tom, às vezes parava e falava: “*Não, não é isso*”. E ele [Biagini] intervinha: “*Não, isso não é o mais importante, a canção não quer ser cantada perfeitamente no tom, ela quer ser falada, não interessa se é no tom, é pro agora!*”. Isso ficou muito forte pra mim. Outra coisa também importante é que aqui na oficina [no Rio de Janeiro], trabalhando as canções com vocês, existe uma certa liberdade da melodia e uma liberdade do tom (esta falsa liberdade significa que estamos distorcendo a canção, acabamos transformando-a em outra coisa, a canção acaba por se perder, já não é mais a mesma), pois eu não trabalho isso com vocês, até porque eu nem tenho como. Vou ficar limitada, então não vou trabalhar. Nem daria tempo. Então vamos trabalhar esse outro lugar. Vamos passar por cima disso. A melodia está distorcida em alguns momentos, o tom... Eu não estou trabalhando com isso. Mas entenda que no trabalho do *Workcenter*, isso é muito rigoroso.

Leticia: Se fosse lá no *Workcenter* ia chegar o momento de fazer esses ajustes mais finos?

Suellen: Sim, você não vai para o palco fazendo aquilo.

Leticia: Mas o que a gente está fazendo aqui é possível lá, como exercício? Nas *Singing Sessions*?

Suellen: Sim, pra poder trabalhar essa outra coisa: o que é esse cantar? Trabalhando um momento que não é técnico. Mas que, de certa forma, também é. Trabalhando com o Mario [Biagini], por exemplo, temos dois espetáculos o *Electric Party Songs* e o *Concerto [Not History's Bones – A Poetry Concert]*, com as canções do Allen Ginsberg, que são as canções mais longas, a partir dos poemas. E aí a gente tentava aprender e, logo de cara, o Mario já colocava a gente pra cantar nos espetáculos. E eu falava: “*Mario, está fora de tom, eu não canto*”. E ele: “*Não, vá*”. Então mesmo que estivesse fora do tom ele deixava a gente ir. Claro que, sabendo que algo não estava claro para mim, tentava cantar mais baixo, por exemplo.

Leticia: Só para que eu entenda mais especificamente; quando entra esse ajuste de melodia, de tom e etc., como funciona esse momento? Todos se sentam e pegam um piano para passar as notas?

Suellen: Eu particularmente trabalho com o piano e , às vezes, alguém trabalha comigo. Tento abrir meu ouvido a escuta. Para que isso vá se tornando mais familiar. Ultimamente quando trabalho com uma canção, escuto várias vezes o áudio tentando apreender a melodia.

Leticia: Mas isso é seu trabalho individual?

Suellen: Sim, ou individual ou alguém trabalha comigo.

Leticia: Entendi. Mas durante a sessão o Mario vai parar e todo mundo do grupo vai sentar? Ele usa o piano para fazer os ajustes de melodia?

Suellen: Às vezes. Mas com o piano não aconteceu. Aconteceu uma vez, por exemplo, em que eu estava trabalhando com o piano sozinha numa sala, aí ele [Biagini] entrou. Eu nem vi que ele havia entrado. Ele só ficou escutando... Se ele vê que você está trabalhando ele se interessa em trabalhar com você. Então ele falou: “*Você não está fazendo nada!*”. Aí ele começou a trabalhar. Eu estava tocando uma nota e cantarolava esta nota [demonstrando com uma voz fraquinha]. Ele disse: “*Não é isso, você tem que cantar, comece suave e vai (posso tentar conectar com uma imagem de uma bexiga: você começa a encher esta bexiga, ela ainda está vazia, mas chega um momento onde ela está inteiramente cheia de ar!)*”. Aí você pode começar a “sentir” isso que se chama vibração. Quando vejo/escuto um determinado ator cantando, por exemplo, vejo que ele usa muito a vibração aqui, você sente o canto saindo aqui, no nariz. E aí eu senti isso trabalhando ali com ele. Mas isso não é algo que você faz uma vez e está feito, não mesmo, você tem de sempre procurar por isso.

Leticia: Então existe também uma escolha da vibração? Por exemplo, você, Suellen, quando canta, vai pra uma voz que não é aquela que a gente imagina que você vai cantar. Você

falando aqui comigo está usando uma voz, quando você vai puxar um canto é uma outra voz que aparece.

Suellen: Mas eu não penso nisso.

Leticia: Você sabe que voz é essa, de onde vem? Se você está imitando alguém que fez isso?

Suellen: Não, eu estou simplesmente tentando cantar no tom. E aí a vibração vem por ela mesma. Quando você está no tom é como se, de certa forma, você estivesse pressionando aquela tecla ali no âmago dela. Isso é como se tocasse em algum lugar do teu corpo. E isso inconscientemente. Porque se eu resolvo trabalhar isso consciente, vai ser eu manipulando a minha voz. Então havia uma cena, por exemplo, em que uma das atrizes, em determinado momento tinha uma mudança na vibração da voz. Mas não porque ela estava manipulando a voz, mas porque a ação que ela fazia a levava a isso.

Leticia: Mas você acha que essa voz que você usa tem então a ver com a ação que você faz?

Suellen: Sim, porque eu particularmente tive um processo muito lento com o canto, tive muita dificuldade, tenho muito o que aprender ainda, sempre. Então ainda não sei falar absolutamente nada sobre a questão da vibração. Mas eu já vi um dos atores trabalhando com outra atriz, ele estava trabalhando nota por nota de uma canção e de certa forma começou a “surgir” esse trabalho com a vibração. Mas isso foi separado, trabalho técnico, digamos. E até quando ela foi trabalhar na *Singing Session* essa mesma canção, a vibração não apareceu, porque não é uma coisa que ela pode controlar: “Ah! Agora eu sei, vou colocar aqui, quero usar essa vibração”. Não é assim. Está sempre relacionado com o que você faz. Então sempre essa pergunta, o que eu faço, o que eu fiz quando aquilo aconteceu, como eu estava, o que estava fazendo, foi assim? Questões sempre questões.

Luciano - Eu vou pegar um gancho a partir do que a Leticia lhe perguntou. Você falou que é possível consultar uma música no acervo que o *Workcenter* possui, depois você verifica com um dos atores se compreendeu bem as palavras [que estão em inglês], ou vai até outra atriz pra que ela lhe ajude a alcançar determinado tom do canto. Não sei como é hoje, mas antigamente, na formação do *Workcenter*, havia colaboradores mais ligados a determinadas tradições, conhecedores de cantos e danças que o *Workcenter* utiliza [como Maud Robart, Tiga...]. Você citou hoje alguns atores mais antigos no grupo como pessoas que lhe auxiliam no processo. Mas existe alguém responsável pela pesquisa, pela descoberta desses cantos? Alguém que você consulta porque é a pessoa que tem mais propriedade sobre as características do canto?

Suellen – É um grupo formado há cinco anos, então em todos que estão lá desde o início você sente uma confiança no trabalho, porque eles já estão ali há algum tempo. Claro que cada um

tem um processo diferente, então tem aquele que talvez seja... Bem, se eu for trabalhar uma canção eu gosto de trabalhar com determinada atriz. Tem dois atores que geralmente lideram algum trabalho quando o Mario não está presente. Por exemplo, na época de Grotowski, ele puxava alguém - como puxou o Thomas e puxou o Mario. Eles [todos, talvez] são preparados não só como atores, mas também no trabalho com a gente, então quando eles trabalham com a gente estão exercitando esse outro lugar. Geralmente são essas duas pessoas. Mas, por exemplo, se o Mario não vai vir, então um desses dois vai liderar a *Singing Session*, geralmente. Mas há trabalhos diferentes, o trabalho com ritmos é com um outro ator, que é muito bom. Eu trabalhava ritmos com ele. Mas de vez em quando eu também trabalhava canções com ele. Trabalhei muito as canções com outras atrizes, trabalhava propostas de cena com ela. Mas respondendo a sua pergunta: não, não existe um colaborador externo. Existem vários pesquisadores que podem passar pelo *Workcenter* acompanhando o trabalho, ou que encontramos pelo caminho, que podem lhe dar um retorno sobre o que fazemos, mas neste sentido de trabalhar com a gente em algum aspecto, eu não vivenciei.

Luciano – Mas nenhum deles, ou o Mario, já possuía um conhecimento anterior? De pesquisa sobre esses cantos? Ou foi um processo que vocês foram construindo juntos? Descobrimos esses cantos, trazendo-os para o trabalho, se debruçando sobre eles...

Suellen – Eu não sei como era antes. Mas hoje, eles têm essas canções, têm esses áudios [num acervo], eles escutam e cantam. Às vezes constroem melodias diferentes... Se existe alguma pesquisa antes, isso é parte do trabalho individual de cada um. Quando trabalhamos com as canções, quando cantamos estas canções, não recebemos informações a respeito de onde vieram ou coisas do tipo. Por exemplo, o trabalho com as *Southern Songs* começou porque um dos atores começou a trabalhar com algumas canções, a propor algumas destas canções em suas propostas de cena e chegou a um ponto onde o trabalho com as *Southern Songs* é um dos focos de nossa “pesquisa” no Open Program.

Luciano – Mudando um pouco o rumo das perguntas, o Mario Biagini fala no artigo “Desejo sem Objeto”, que “*No Workcenter, a arte é o veículo de um trabalho sobre si mesmo: o itinerário é o de uma possível transformação pessoal. Transformação não no sentido teatral (como, por exemplo, a do ator que transforma seu comportamento no comportamento do personagem); antes, a transformação na qualidade de habitar de um ser humano no mundo, entre outros seres humanos. Ela ocorre dentro, mas está em relação direta com o que acontece do lado de fora. O trabalho sobre os cantos e sobre Ações criadas em torno dos cantos como instrumentos pode permitir ao atuante encontrar o espaço para uma mudança de qualidade em sua presença: na percepção do mundo e de si mesmo no mundo*”. Então,

lendo isso e outras referências sobre o trabalho do *Workcenter*, o que me chama muito a atenção é que para além de um desenvolvimento do trabalho do ator, há uma grande transformação de si mesmo, de âmbito pessoal. Imagino que o trabalho deva tocar em questões suas, particulares. Ir para o *Workcenter* deve ter mudado você não apenas enquanto atriz, mas enquanto pessoa... Falo isso também, porque enquanto eu participava do workshop em São Paulo⁷⁴, coloquei-me em constante questionamento sobre mim mesmo. Foi uma experiência intensa. Outro tema é a questão dos sonhos, no seu *workshop* aqui na UNIRIO você disse que sonhou sobre a cena que eu apresentei. Lá em São Paulo eu também havia tido um sonho muito intenso a partir do que eu vi do trabalho de uma das atrizes do grupo. Ou seja, parece que o trabalho vai nos tocando para além do nível racional, vai tocando em aspectos do inconsciente e você fica algumas horas depois ainda refletindo sobre a experiência que foi vivida ali dentro da sala de trabalho. Como você sente isso? Como foi pra você ter entrado nesse tipo de trabalho? E como você se vê agora, depois de ter passado por essa experiência? Refletindo sobre você mesma enquanto atriz e enquanto pessoa, se é que se pode separar as duas.

Suellen – O trabalho que é feito no *Workcenter* é muito delicado. E há esse cuidado, há um cuidado de todos que estão ali em volta daquele trabalho. E a gente se sente numa família. Porque a gente lida com um “material”, com “coisas”, que são às vezes difíceis pra nós mesmos, mas a gente não sabe. Então você está levando “isso” para um outro grupo de pessoas, então, de certa forma, há um outro lado, há de haver um certo cuidado acerca disso (e não que esse “cuidado” seja mencionado, cada um pode sentir diferente, isso é como eu vejo e sinto, e este cuidado não significa que as pessoas são sempre só legais com você, por exemplo). Não pode ser aquilo que eu costumava viver aqui, que era o ator em cena tentando puxar o tapete do outro. Não! Existe uma certa cumplicidade e solidariedade, essa coisa de que “isso é algo especial”. Com certeza eu me modifiquei muito. Uma coisa muito importante que ficou martelando na minha cabeça desde que eu entrei lá foi a ideia de que nós somos de um país onde as pessoas são de tudo quanto é lugar... Tem negro, tem branco, tem índio, tem amarelo, e simplesmente eu não sei qual é a minha origem. Então isso me bateu muito. Uma das atrizes do grupo, por exemplo, em determinadas canções tem um jeito específico de se comportar, um jeito de dançar. Um dia, quando fomos ver um vídeo das *Southern Songs*, com os escravos americanos dançando e cantando, ela dizia: “*Gente! Eu não conheço essas*

⁷⁴ Denominado “Comportamento Orgânico e Contato”, realizado entre os dias 29/04 e 02/05 no SESC Consolação em São Paulo, por ocasião da “Ocupação *Workcenter* de Jerzy Grotowski e Thomas Richards”.

peessoas, não sei de onde elas são e simplesmente o jeito, a maneira como eles se movimentam, é como eu me movimento!”. Que lugar é esse que a gente nem sabe, mas que de certa forma vem pra gente, chega a nós? Então parece que é um lugar que é muito profundo, que a gente não tem ideia. É uma coisa que você falou - não sei se você leu ou se comentou -, de um lugar onde a gente não conhece, que a gente não tem noção. Nós trabalhamos com isso. Então isso ficou muito forte, ficaram muito forte todas essas relações. Então quando eu voltei, a minha relação com os meus pais foi outra, se modificou. Antes eu tinha um afastamento muito grande com eles, por exemplo. Eu não queria saber da história deles, eu não me interessava. Hoje em dia eu quero sentar, quero conversar. Eu, querendo ou não, estou aqui e sou fruto de alguma coisa. E aí me bateu essa curiosidade. De onde que é? De onde que vem isso? É até interessante pensar no caso de um participante de um *workshop* que não voltou no dia seguinte, pois pensava que o trabalho se baseava numa macumba. Como é isso? A pessoa não conhece. Mas mesmo assim, como vocês sabem, o *Workcenter* trabalha com cânticos de rituais. Então a gente trabalha com esse material. Mas isso não significa que a gente seja adepto de qualquer tipo de religião. Mas a gente trabalha com isso. Claro que, depois de passar por essa experiência, eu tenho curiosidade de vir aqui e de saber o que é o Candomblé, de saber o que é a Umbanda, mas eu nunca fui num terreiro, nunca fui em nada. Então como esse participante pode ter visto o nosso trabalho e ter identificado uma coisa que eu nem sei? É interessante pensar nisso.

Luciano – Você comentou comigo nos últimos dias, que no *Summer Intensive* pôde observar que atores de outros países às vezes têm problemas que, anteriormente, lhe pareciam ser só problemas de atores brasileiros. Mas então você se sentiu mais confortável porque viu que há outros atores [de outros países] com os mesmos problemas que nós...

Suellen – Bem, isso também se deu por conta do meu mundinho pequeno, porque eu vivia aqui e achava que não existia nada além do aqui. Então quando você vê pessoas de outros lugares, a princípio você acha que são completamente diferentes [no modo de trabalhar], mas não, são como a gente. Só muda a língua. Mas não tratemos estas questões como problemas, é uma palavra muito forte. Se digo a alguém: “*Você tem problemas!*”. Essa pessoa pode começar a achar que tem. E quando você diz também sobre sentir-me confortável com isso, não lembro se disse isso, se disse foi de uma imbecilidade tamanha da minha parte, por que sentir-se confortável com os “problemas” dos outros, em saber que “Ah eles também fazem isso, eles também tem problemas”, não, retiro o que disse, se disse.

Letícia – Que tipo de problemas?

Suellen – Coisas que você vai observar na cena. Coisas que não são exclusivas daqui, pois os vários atores vão passar por essas mesmas questões. A questão do *slow motion*, por exemplo, que o Mario fala muito. Particularmente nós, brasileiros, temos muito isso [de trabalhar em câmera lenta]. Nos dois *workshops* que eu vi aqui [no Brasil], eu via muito o Mario batendo nessa mesma tecla. No *Summer Intensive* não houve tanto isso, mas nós aqui temos muito essa característica do *slow motion*. E é uma questão que vai aparecendo... Há também a questão do controle. São questões que vão aparecendo pra todo mundo. Ou de olhar para a plateia, por exemplo. Todo mundo que vai mostrar cena tem essa característica de jogar com a plateia. Mas também como lidar com esse tipo de coisa não friamente? Porque uma coisa é a gente que fica escutando o Mario o tempo todo falando sobre as cenas. Mas como na hora que eu vejo a tua cena eu posso tentar te ajudar de uma forma que eu não simplesmente reproduza o que ele diz? Que eu só chegue e fale “não pode olhar pra plateia”. Por quê? Eu preciso entender porque você quer olhar pra plateia. É complicado eu chegar e começar a reproduzir o que ele diz, nisso eu fico me questionando muito. Às vezes, também, você assiste trabalhos e não sabe o que falar. E é normal. O Mario às vezes assistia às cenas e não falava nada, passava para a próxima. Ou então falava: “*Não entendi nada do que você fez*”. Mas você vê que ele é muito inteligente. Quando começa a falar é uma aula. Você fica impressionado. Ele vai contando histórias... Mas ele é humano também, não vai entender de tudo. Mas como cada um é diferente, como olhar para cada um e não simplesmente falar “*você tem que fazer ação física*”. Mas tentar entender o que a pessoa está querendo fazer, em que lugar que ela está querendo trabalhar.

Luciano – Mas você sentiu que há algum aspecto diferente? “Eu como brasileira dentro de um grupo formado por pessoas de vários países”. O trabalho de um grupo teatral no exterior é muito diferente daquilo que você havia aprendido aqui? Há uma cultura de formação teatral distinta do Brasil?

Suellen – O trabalho do *Workcenter* é que é completamente diferente. Mas vendo outros trabalhos na Itália, vendo os grupos se apresentarem, eu percebo que é mais ou menos o mesmo tipo de trabalho que eu fazia aqui. O *Workcenter* é uma outra coisa. Mas não porque é formado por pessoas de diferentes lugares. Se eu fosse, por exemplo, trabalhar com o Roberto Bacci no Teatro Era, eu poderia encontrar uma ligação com o trabalho que eu fazia aqui antes, creio eu. Hoje pensando no fato de sermos um grupo formado por pessoas de diferentes mundos, percebo uma riqueza muito grande enquanto trabalhamos. De certa forma, existem hábitos diferentes, diferentes maneiras de se mover, de se vestir etc etc etc. Em cena, vendo

cada um, trazendo todo seu mundo, e quando todos estão juntos, creio existir uma força muito grande.

Luciano – Voltando à questão dos materiais, você falou que há um acervo de canções que vocês escutam e depois tentam cantar, trabalham sobre esse acervo. Mas e no caso da pesquisa e criação a partir dos textos do Allen Ginsberg, como é esse processo? Vocês musicam? Há a participação de todos nesse processo de construção? Ou alguém específico é responsável por isso?

Suellen – Nós estamos o tempo todo criando. Então você pode criar cenas sem o canto, ou com o canto. Que é o que a maioria das pessoas fazem. Eu nunca criei nenhum canto com os textos do Ginsberg, eu venho trabalhando em propostas de cena. Nós temos o livro com todos os poemas, então você escolhe um poema e começa a trabalhar sobre ele, começa a criar propostas. Isso não significa que essas cenas vão entrar para determinado espetáculo. É mais uma coisa para nós estarmos sempre nos trabalhando, sempre em criação. Então às vezes ele [Biagini] vai ver, vai dar recomendações e você continua trabalhando. Às vezes você vai ter que parar, deixar de lado. Quando eu cheguei lá os espetáculos já estavam prontos, então havia muito material. Muito material que eu tive que aprender, pois já estava criado. Eles criaram. Eles criaram as canções. Às vezes duas pessoas juntas, às vezes uma pessoa só, às vezes o grupo todo. Ou então uma pessoa cria a canção e joga para todo o grupo cantar, ou uma pessoa cria e quer cantar sozinha...

Luciano – Você acha que esse processo é semelhante ao de cantar os cantos de tradição? Você acha que a construção dessas canções, a partir da poesia do Ginsberg, segue um processo mais ou menos paralelo...?

Suellen – É, num certo sentido sim, porque se está criando uma melodia. Mas o lidar com o canto [de tradição] é diferente. Se você observa a estrutura do espetáculo, quando a gente canta as canções do Ginsberg ficamos mais num formato de “palco”, mas na parte das *Southern Songs* não, pois há mais um encontro com o público... não, não necessariamente um encontro, mas é mais dentro. Nas canções do Ginsberg geralmente a gente se coloca em palco, com microfone, então é diferente. A gente trabalha com as mesmas preocupações, a questão da ‘ação física’, por exemplo. Mas muda, a gente está no palco, é uma outra circunstância.

Letícia – O canto de tradição traz a questão do ritual?

Suellen - O canto de tradição te dá um impulso, uma força que você não sabe o que é.

Letícia – Mas ele remete ao ritual.

Suellen – Como assim remete?

Letícia – O contato, o cantar mais entre vocês, diferente de uma performance ‘aberta’, feita para ser mostrada...

Suellen – Diferente do que acontece talvez com as canções do Ginsberg.

Letícia – Mas não é dito a vocês “os cantos de tradição serão cantados como num ritual”?

Suellen – Não, ele [Biagini] nunca explica as coisas dessa forma. A gente começou a trabalhar agora os textos do Evangelho e ele simplesmente trouxe os textos. Não explica se o texto veio de tal lugar. A gente não tem trabalho teórico nenhum. O que a gente quiser saber de Grotowski, temos que pegar e ler. Claro que lá estão os textos, os filmes. Se a gente quiser podemos consultar. Mas não há nenhuma preocupação deles em te inserir nisso. É um trabalho prático. Se você quiser esse outro trabalho de pesquisa, de entendimento, você procura por fora. Claro que você pode perguntar a eles, mas é por fora.

Letícia – Você sente falta desse processo mais teórico?

Suellen – Não. Porque na verdade você vai lendo e as coisas vão se respondendo na prática. Se você quiser fazer algum tipo de pergunta, você pode perguntar a ele [Biagini] também.

Luciano – Você vai conseguindo fazer relações entre a prática e os textos? Imagino que devam surgir mais inquietações também. Às vezes coisas que você experiencia e depois encontra relação nos textos, ou às vezes não, você experiencia coisas que naquele momento ainda não encontra referência nos textos... E isso te gera mais questionamentos. Essas questões vão te provocando tanto no trabalho prático, quando no seu estudo teórico, no seu interesse em se aprofundar em determinado conceito, noção...

Suellen – Sim. Acontece muito de você estar vivendo um determinado momento e aí você lê um texto... Nossa! O texto do Thomas, por exemplo, [“Trabalhar com Grotowski sobre as Ações Físicas”] é muito bom. Ele fala de um jeito muito próximo a você. Parece que ele vai lhe contando uma história. É divertido. Assim que eu entrei havia uma coisa que era o movimentar-se, que o Mario trabalhava muito comigo. Essa coisa da dança, seguir um ritmo. Por um tempo ele foi me dando liberdade. Até que chegou um dia, quando ensaiávamos para o *I Am América*, ele [Biagini] falou que eu estava me movimento muito em *staccato*. E eu pensei, caramba ele me fala isso agora e eu já estou fazendo isso há muito tempo, e agora? Como descobrir que lugar é esse? E por que não? E então fui ler um texto do Grotowski que ele fala justamente dessa questão do *staccato*, eu não lembro exatamente do que ele falava, mas tinha toda uma relação. E o Mario também aprende muito com a gente, ele vai te conhecendo, entendendo como lidar com cada um, com cada ator. É complicado. Por exemplo, quando trabalhava o canto comigo e via as pessoas tentando me ensinar com um palavreado técnico, ele interrompia: “Não, com a Suellen assim não dá certo. Você tem que

perceber o que funciona pra ela. Pra cada um é de um jeito". Então ele percebeu um dia que tinha um jeito de trabalhar comigo: "*Você vai cantar e eu vou te dar umas tarefas. Assim que você começar a cantar já tem que ir fazer determinada coisa, não deve esperar, já deve começar num fluxo. Sua única preocupação será a questão do tom. Só pense no tom, o resto você deixa*". Então ele também vai, de certa forma, aprendendo com cada um. Ele não tem uma verdade pronta.

Letícia – Vocês têm uma rotina de trabalho? Todos os dias, com horário definido...?

Suellen – De segunda a sexta geralmente, de dez às seis. E aí essa rotina vai mudar se houver alguma viagem. Se a gente vai, por exemplo, para a ocupação em São Paulo, então vamos fazer *I Am América* lá? Alguém do elenco não vai, então a gente tem que fazer o *I Am América* sem algum ator (ou atriz). Então o foco será trabalhar nisso. Agora, se não houver nada disso em vista, aí nós temos uma rotina diferente. Então faremos o *Training, Motions*, um trabalho mais "corporal"... Teremos mais tempo para trabalhar individualmente, com as criações. Faremos as *Singing Sessions* todos os dias...

Letícia – E essa rotatividade dos atores?

Suellen – Isso aconteceu agora, porque na verdade eles [*Open Program*] já estão há cinco anos. No ano passado saíram duas pessoas e antes disso saíram outras três, não havia entrado ninguém. Então entramos eu, outra atriz brasileira e mais dois atores franceses. Quatro atores. E com a equipe do Thomas aconteceu a mesma coisa, o grupo era de cinco anos, saíram pessoas e abriu-se uma seleção.

Letícia – Mas então a pessoa sai porque quer? Ninguém é tirado?

Suellen – Porque ela quer. Porque não é um trabalho fácil, você está vivendo longe da sua família. É um trabalho muito puxado porque além dessa rotina, de dez às seis, você volta pra casa e ainda tem que fazer um monte de trabalhos outros. Mas há uma rotatividade nesse trabalho que é de anos, se você olhar nos vídeos vai perceber que sempre está passando muita gente, mas não sei dizer o que aconteceu com todas essas pessoas. Mas em ambas as equipes, tanto do Thomas [*Focused Research*] quanto a do Mario [*Open Program*], todas essas pessoas que eu citei saíram por vontade própria, creio eu.

APÊNDICE C – RELATÓRIOS DOS PARTICIPANTES DO LABORATÓRIO EXPERIMENTAL:

Atriz A:

Quando começou o processo seletivo me encheu de alegria e esperança pois sempre sentira vontade de participar de uma oficina na área de artes, música etc.

No dia 11 de setembro foi de total expectativa pois estava vivendo ali o início de momentos únicos.

A Letícia em especial, dona de uma memória impressionante no primeiro dia decorou os nomes de praticamente todos que ali estavam se mostrando atenciosa de um modo geral.

Foi super interessante a primeira aula, que desenrolou com um bate-papo, para que nos apresentássemos, o objetivo e nossas experiências.

No decorrer da tarde nos divertimos também, pois eu particularmente estava amando toda aquela linguagem e logo a seguir a ouvi cantar para que repetíssemos ...PAPAIA PRA QUÊ?SE É CAQUI QUE O PATO QUER?... Nunca ouvira essa música e adorei!!

A tarde, por ser agradável, passou muito rápido e assim encerrou o dia 11 de setembro.

Na aula seguinte, dia 18/09, ainda permanecia a mesma música e já nos envolvemos com os movimentos, fluxos e ações.

A Letícia sempre teve o domínio do saber informar pois este trabalho de pesquisa exigia dela sem sombra de dúvida uma atenção maior para acompanhar a evolução dos efeitos das emoções em nossas vozes. Os aspectos de sua observação em nosso processo criativo da ação vocal com a ação física e de um modo geral a nossa percepção de espaço, natureza de voz e corpo.

As dinâmicas se intensificaram e com as mesmas as emoções também. Acho que foi sensacional porque no nosso dia-a-dia não temos tempo para evidenciá-las, sendo que na oficina estávamos todos com o mesmo objetivo e assim tivemos a liberdade e oportunidade para nos expressarmos verdadeiramente. O nosso canto expunha nossa sensibilidade.

Pudemos também conhecer trechos do livro (A VOZ) de Grotowski pois quando a Letícia lia, nos informava ali como é intensa esta pesquisa e as manifestações diversas em sintonia com a criação.

Ficou muito claro que o objetivo da Letícia seria nos fazer compreender de forma qualitativa o quanto poderíamos ir além de nossos movimentos.

Saindo da zona confortável e explorando posições diferenciadas, pude também trabalhar melhor e mais longamente a minha respiração descobrindo no decorrer quão

longamente poderia me expressar.

De um modo geral, foi sensacional. Apenas me entristeci porque no dia de nosso último encontro, que seria para apresentar o trabalho com a música escolhida, houve um grande temporal que impossibilitou a minha ida até a Uni-Rio.

Talvez prefiro achar assim que os Deuses resolveram naquele dia também pronunciar-se com uma melodia intensa...O SOM DA CHUVA!!

Atriz B:

Foi com muito pesar que não consegui concluir o processo, fiquei realmente muito triste, mas nem sempre tudo sai como planejamos.

Logo que vi o anúncio no facebook sobre suas aulas, fiquei muito interessada e preparei, da melhor forma que pude, uma carta de intenções para que você realmente acreditasse que eu estava apta a fazer parte do seu grupo.

Estar em sala com vocês era sempre um prazer incrível, primeiro porque envolvia música, algo sem o qual não sei viver e porque envolvia a minha verdadeira e maior paixão no ramo das artes, o canto. Misturar isso tudo com o teatro (que é o meu *hobby* especial, onde consigo ter minha vidinha paralela, meu momento especial, uma coisa só minha) era encantador demais.

Todo o trabalho foi maravilhoso e me faz uma falta enorme até hoje e acho que para sempre... Descobrir a relação do canto com a interpretação, buscar a verdade dentro daquele canto, "tentar" colocar pra fora o que aquelas palavras realmente querem dizer, fazer sentir a música dentro de mim, entender o que é que ela mexe dentro de mim e o que eu estou querendo dizer com aquela canção ou com aquela ação, me fez ver tudo de uma forma muito diferente, muito mais intensa, muito mais de verdade, muito mais viva....

Depois do advento "aulas da Letícia" em minha vida, nem cantar, nem atuar foram mais como eram antes... Agora é uma coisa mais pensada, mais elaborada, o personagem tem mais vida, tem mais verdade, e eu trabalho muito mais pra conseguir essa verdade.

Sou muito grata a tudo o que você nos passou, tenho certeza de que ainda não aprendi tudo sobre "o fluxo"... mas ele já flui... e eu preciso trabalhá-lo mais ainda.

Sinto muita falta das suas "avaliações" sobre meu canto, minhas intenções de interpretação, da sua calma em conduzir aquela "patota" toda...

E continuo querendo fazer suas aulas de canto.

Simplesmente aprendi que a música que eu quero cantar está dentro de mim, com olhos abertos...

Muito obrigada por tudo, por me aceitar no grupo, por me tornar mais viva, por sacudir o canto e o teatro dentro de mim, por colocar um tão grudado no outro e os dois tão grudados em mim... Desculpe por minha ausência no finalzinho.

Atriz E:

Logo no primeiro encontro já consegui perceber: seria algo diferente e especial. A oficina não só me ajudou a perceber o canto de outra maneira, como me deu vontade de cantar. A despreocupação com as notas e os tons me deixou mais à vontade. Só era preciso cantar: alto, baixo, grosso ou fino, tanto faz. Era preciso apenas cantar. Cantar e não se preocupar com a qualidade do canto! Nossa! Isso era difícil! Como nós, que vivemos numa sociedade onde tudo é motivo de preocupação – inclusive a arte –, vamos fazer para não se preocupar com as notas cantadas e com a estética que nossas cenas vão ter? Esse foi o grande desafio!

Mesmo com o suporte teórico que sempre nos era dado no início dos encontros, foi difícil fazer o nosso corpo entender isso. Era difícil deixar as emoções fluírem e seu canto permear as emoções. Era difícil deixar nossos impulsos nos levarem.

Começarei falando do nosso aquecimento – uma das partes mais divertidas da aula para mim. Acho que pra mim é divertido e produtivo porque, na medida em que eu vou prestando atenção nos movimentos, eu tenho mais coragem pra soltar a minha voz. Não existe outra palavra: eu vou ganhando coragem, pois cada vez mais me despreocupo com o canto, já que estou atenta ao corpo. No começo, sai bem baixinho, só pra mim. Depois vai crescendo, crescendo e crescendo até que me dá vontade – e isso aconteceu na maioria das vezes – de cantar para a sala inteira e quem sabe para o prédio também.

No nosso último encontro, em particular, eu percebi uma potência maior no aquecimento, pois senti que consegui sair realmente dos meus padrões e consegui seguir mais os meus impulsos. Percebi, assim, que minha voz estava totalmente ligada ao meu corpo, sendo afetada por ele e, por isso talvez, eu tenha ganhado coragem e cantado de uma forma mais interessante, ao meu ver.

Foi no último encontro também que eu percebi o quão foi interessante pra mim, ter trabalhado a mesma música durante tantas vezes no processo. Na medida em que eu ia me aprofundando no trabalho corporal, ela foi ganhando mais força e foi ficando até mais afinada. Isso foi estranho de perceber pois eu não tinha escutado mais essa música fora das aulas para me aprimorar na melodia ou nas notas. NÃO! NÃO ERA ESTRANHO! ERA O EFEITO DE TODO AQUELE TRABALHO!

E o efeito não estava somente no meu canto, mas sim na minha carreira como atriz. Eu, particularmente, não pretendo fazer musicais nem trabalhar com canto, mas tive uma das experiências mais incríveis da minha vida, pois o trabalho na oficina me deu coragem para enfrentar outros bloqueios que surgiam em outros processos. Tive mais coragem, por exemplo, para trabalhar a matéria de expressão corporal e fazer exercícios que antes não me julgava capaz.

Em relação às cenas, foi incrível perceber as mudanças ao longo do processo. Quando as pessoas passaram a escutar seus próprios impulsos, o canto passou a ser afetado e a cena ganhou potência. Acredito que quando estamos ligados aos nossos impulsos, nos desligamos da voz. Você precisa ouvir os impulsos e não cantar. Não é à toa que nos nossos encontros, falamos muito mais desses tais impulsos do que o próprio canto.

Hoje, depois de toda essa experiência, posso dizer que vejo o cantar de outra forma: para mim, cantar é jogar no mundo toda a sua emoção. É sentir, é viver.

Atriz F:

No início desse curso posso dizer que tive uma enorme dificuldade de me encontrar, de encontrar a voz e o meu corpo.

Durante muitas aulas tinha medo de errar a proposta e as letras das canções nos exercícios. E por essa barreira, não conseguia trazer minha voz e um corpo, para cada situação.

Houve então o dia em que a proposta era que levássemos uma música que já conhecíamos para a aula. Escolher a música foi uma tarefa muito difícil e mais ainda me arriscar a cantá-la .

O medo de errar me consumia a mente. Mas eu deveria arriscar, o que me deixou mais à vontade com todo o processo, foi que tudo era aceito, não existia errado. Pois bem, a partir deste momento comecei a entender o processo.

Quando abri a boca para cantar sozinha a canção escolhida, veio dentro de mim, de um lugar, uma voz que eu não conhecia. Era apenas abrir a boca e deixar a voz sair, deixava que uma sensação entrasse no meu corpo, as palavras me traziam uma sensação que ligava a um sentimento que potencializava a voz.

A partir desta aula comecei a questionar se poderia fazer isso ocorrer com qualquer música. Eu poderia representar qualquer sentimento, seja dor, alegria, amor, saudade, com uma música. Sem falsear ou mimetizar?

Foi quando surgiu a proposta de trazermos a canção de alguém que cantava para nós, nessa tarefa teríamos de ser outra pessoa, ou a pessoa que cantava ou uma pessoa cujas emoções de ouvir essa música te levava a ser. Durante essa experiência me sentia muito confusa, pois eu era considerada por mim e pelas pessoas a nossa volta muito parecida com a pessoa que cantava essa música. Então como encontrar uma pessoa que era quase igual a mim? Eu seguia o que ela fazia, seus gestos. Mas seus gestos já eram muito misturados com os meus. Então decidi sair da posição que ocupava na minha lembrança de ouvinte para cantor e dessa forma o corpo e voz vieram. Essa experiência me agradou bastante.

Outro momento que me fez compreender melhor o corpo, foi quando a proposta era “copiar” o corpo dos colegas em aula. Experimentar outras formas além das nossas convencionais. E deste modo comecei a conhecer como funcionava meu corpo, e descobrir minhas limitações. A tentativa de fazer formas desconhecidas pelo meu corpo, me fazia fugir por uma tangente que se compatibilizasse com a proposta do colega. E descobrir assim como meu corpo e minha voz se relacionam.

Posso dizer que amadureci muito com esse trabalho de voz e corpo, comecei a aprender a trabalhar minhas emoções e me deixar envolver com a energia dos outros. Muitas vezes era mais interessante assistir e deixar a energia deles, e envolver em algo diferente. Mesmo quando eu apenas assisti à aula, sem participar dos exercícios, os alunos me fizeram questionar a mim mesma e minhas próprias dúvidas, e responderam com sabedoria em suas dúvidas às minhas.

Essa troca com certeza é o mais importante do processo, é importante ter a influência de fora, para nos trabalhar por dentro. E aprender a descobrir até onde podemos e se torna interessante deixar fluir e a partir de onde não fluir.

Sim, pois deixar fluir demais também nos atrapalha, nos faz perder o rumo, perdemos o caminho do processo. É importante aprender a saber o que será útil para o nosso processo, e só descobrimos isso praticando em grupo.

O trabalho individual existe. Não se trata de fazer em grupo todo o tempo, nem sozinho numa bolha. Trata-se de criar um projeto, podemos colocar como um personagem. E a partir daí, descobrir quais as que sensações vamos precisar para representar esse personagem, e que pulso será preciso para cantar. Digo que o processo em grupo seria o pontapé inicial, o alongamento dos inícios de aula nos permitia trabalhar o nosso corpo em função nossa e a lidar com a interferência externa. E isso se torna cada vez mais importante, porque desta forma o personagem não se perde, e a interpretação, seja musical ou não, não se fragiliza. Não vira algo que apenas demonstra, se sente. Não imita, se vive.

Atriz G:

Sempre tive a impressão de que a voz cantada é uma expressão misteriosa e potente, muito pouco explorada como ferramenta para o treinamento do ator, ou como recurso cênico para as suas (nossas) performances. Participar da “oficina de canto para atores” foi para mim uma oportunidade preciosa de experimentar esse universo, através de vivências muito intensas.

Logo no início da oficina trabalhamos com toda a turma uma canção simples, buscando sentir no corpo a pulsação rítmica e orgânica que a música sugeria. Para conseguirmos produzir um mesmo tempo (ritmo) juntos, buscamos escutar os movimentos espontâneos dos nossos corpos, sem nos preocuparmos demais em “acertar”, o que deu muito certo: em pouco tempo estávamos cantando e marcando o tempo juntos, em uma mesma tonalidade e em um mesmo ritmo, com raras exceções.

Em um outro exercício, tínhamos que trabalhar algumas variações dentro da dinâmica da canção, por exemplo: cantar individualmente a mesma música em um tempo diferente do restante do grupo, produzindo assim uma poliritmia, ou cantar individualmente a mesma música em uma tonalidade diferente do restante do grupo, produzindo assim uma dissonância. Nesta hora pude perceber o quanto é difícil e antinatural estar “fora-do-tempo” ou “fora-do-tom”. Essa experiência me fez pensar sobre a origem das nossas dificuldades musicais: pode ser que sejam frutos do nosso próprio “medo de errar”, que por sua vez tem uma relação com o excesso de cobrança a que normalmente estamos submetidos na tentativa de chegar aos padrões estéticos “engessados” existentes, que fazem com que o canto esteja tão separado de nós, atores.

Aos poucos fomos integrando cada vez mais o trabalho vocal que vínhamos desenvolvendo, com um trabalho “energético-corporal”. Neste trabalho, em um primeiro momento, buscamos gestos para compor uma cena junto com a voz: enquanto cantávamos estávamos sempre realizando uma ação, e quando a nossa atenção se voltou para as ações da cena, eu pude perceber que conseguimos nos preocupar menos com o canto, tornando as duas coisas (as ações e o canto) mais verdadeiras. Em um segundo momento construímos, através da exploração das ações e de gestos/movimentos, um estado “energético” ou “emocional” e então, a partir desse estado, ou seja, envolvidos por ele, simplesmente “cantamos”.

Os exercícios propostos fizeram muito sentido para o meu entendimento sobre os possíveis caminhos para um processo criativo integrado (corpo-voz-energia). E foi muito bom trabalhar a voz a partir de um “estado” corporal verdadeiro, aproximando a voz cantada do

momento presente da cena, sem ilustrar a situação ou parar de atuar para poder cantar, como se fossem coisas diferentes.

Particularmente me surpreendi bastante com os caminhos (muito diferentes) que minha voz percorreu, ganhando uma dimensão e uma força cênica que até então eu desconhecia. É difícil explicar que caminhos foram esses, mas algumas palavras me ocorrem, como: desprendimento, liberdade, “quebra de padrões”, “quebra de expectativas”, enfim, eu pude sentir uma integração do meu canto com o meu corpo, e com o estado em que eu me encontrava em cena sem criar expectativas de cantar com uma voz “limpa”, “afinada” e “bonita”; até porque algumas situações cênicas pedem uma voz gritada, pequena ou suja.

Outra coisa muito interessante que eu percebi durante as aulas, foi que muitos bloqueios que adquirimos ao longo da vida se transparecem na nossa voz falada e ainda mais na nossa voz cantada: as nossas escolhas, posturas e personalidade. Nos exercícios propostos na oficina, nós buscamos liberar esses bloqueios, experimentando padrões corporais diferentes dos nossos. Por exemplo, trabalhamos através da nossa memória, uma canção que escutávamos na infância, cantada por alguém que nos é ou foi familiar, experimentando viver esses corpos e vozes. O resultado foi que nos emocionamos diversas vezes com as canções apresentadas nas cenas/exercícios das aulas, principalmente com trabalhos que não se enquadram de maneira nenhuma aos padrões estéticos de que estamos acostumados, mas que de alguma forma estavam inteiramente integrados, e afetados pelo corpo e estado dos atores em questão.

Durante todo o trabalho que desenvolvemos ao longo do semestre, o que ficou de mais valioso para mim de modo geral, foi a percepção da voz cantada como um instrumento dramático que pode (e deve) ultrapassar as imposições estéticas do canto convencional (como a afinação, a impostação, o volume etc.) se tornando assim um instrumento libertador para a atuação.

Atriz H:

Pra mim é um pouco difícil escrever sem ter alguma estrutura na qual me fixar, ou pontos a desenvolver. Colocada a dificuldade, vou tentar então refazer dentro do limite alcançado pela memória um cronograma subjetivo dos encontros que tivemos nesse segundo semestre de 2013.

Dividiria o semestre em 3 módulos correspondentes às 3 canções eleitas por nós mesmos e cantadas. E vamos ver como a memória subjetivamente vai trazendo as coisas, vou tentar me lembrar ao máximo de tudo que foi importante para o processo.

Tentarei também abordar por um ponto de vista próprio, individual, único e bastante interno que acho que é o que faz a diferença a particularidade como cada um vê, sente e passa pelo seu processo individual mesmo a proposta sendo transmitida igualmente para todos.

Módulo Introdutório

A apresentação da proposta dessa pesquisa já despertou me mim uma enorme identificação pois vai de encontro com o que me interessa, com o que acredito em termos de linguagem para arte e com o que tenho desejo de pesquisar particularmente em minha trajetória artística e pessoal.

Trazer para o corpo – organicidade pelo esforço físico: esse para mim é um caminho e foi o que tomei inicialmente. Já tenho uma trajetória bastante ligada ao teatro físico e unir essa experiência com a pesquisa do canto me parece apontar um caminho de grandes descobertas e quando se trata de canto, nesse primeiro momento um lugar de desmistificação.

Improvisação – Eu vou pra maracangalha

Canção 1: Muito romântico de Caetano Veloso

A primeira canção que escolhemos para cantar sozinhos.

A escolha em si já acho uma etapa super importante e reveladora. Acho que para todos porque, pelo que me lembro, lembro das explicações de cada um para suas escolhas quase como justificativas e a maioria explanava sobre a dificuldade de escolher uma entre tantas.... Por que essa? O que ela tem de mais especial que se sobrepõe as outras? Questões. Pra mim uma questão de vida, a primeira dificuldade recorrente das escolhas como artista: “O que fazer com tanta liberdade?”

Exercício de apresentar pela primeira vez a música com uma partitura de ações previamente elaborada como dever de casa:

Só ter uma atividade física previamente selecionada já ajuda na hora de cantar, pelo menos em relação àquele “não sei o que fazer”.

Primeira etapa a superar: esquecer que os outros estão ali. O público. Vergonha. Timidez. O que boicota nossa potência. O outro que nos inibe.

Referência: cantor de chuveiro em “Para Roma com Amor” de Woody Allen.

Segunda repetição, ao ser estimulada a arriscar mais, ir mais longe, me soltar mais e a voz junto. Para mim, o "ligar o dane-se" está diretamente conectado com a ideia de poder desafinar. Mais do que isso, não se importar em desafinar. Eu estava usando a expressão ligar o dane-se até entendendo que você estava propondo como exercício desafinar mesmo. E paradoxalmente, você disse que a última foi a vez que eu mais afinei!

A questão da afinação acaba sendo esse grande monstro na hora do cantar, um fantasma que só cresce mas que com esse processo foi ficando cada vez menor e menos poderoso.

Quanto indagada sobre o lugar que senti mais potente ou revelador durante o exercício de repetição da partitura, sem dúvida foi o centro, o abdomen que me deu impulso para lançar mais a voz e mesmo me desvencilhar do medo de errar.

Canção 2: Olhos Castanhos

Tinha a sensação concreta de que precisava me libertar mas me libertar de quê? Me libertar do meu próprio aprisionamento.

No meu caso, a autocrítica acaba por ser o maior inimigo nesse processo de libertação. A entrada do sotaque marcou como um momento de transformação. Como se fosse a proteção criada para se soltar das próprias amarras como personagem que nos protege. O sotaque no caso era a minha partitura corporal, que “distraía” minha mente da ação de simplesmente me expor ao cantar.

Como composição corporal peguei como referência o corpo da minha avó. Fui tentando entender onde ficavam os pontos de tensão e é sempre uma atividade e tanto estar atento a todos os pontos. Algumas vezes uns afrouxam, algumas vezes, outros. Sempre se tem um foco de atenção a se concentrar ou rever. Mais uma vez um foco que tira a atenção só da avaliação da própria performance, auto-julgadora de só cantar.

Além de, claro, essa memória me trazer um alimento afetivo na necessidade de expressão do conteúdo da minha avó pro mundo.

Canção 3: Gota d'água

Outra fase, já incorporada a primeira etapa da escolha da canção e da criação de uma partitura simples previamente pensada na criação da cena.

Desafio: união do texto falado ao texto cantado. E a interpretação no meio disso tudo. Os espaços abertos e disponíveis para exposição em cena.

Claro que foi uma etapa de mais requinte e por isso mesmo, mais difícil. Mas agora, olhando pra trás, as questões já estavam tão avançadas que parecem um grande ganho as questões básicas, como medo de exposição para o público, afinação e impulso físico já estarem fluindo tão melhor.

Conclusão

Depois de um tempo finalizada a oficina de canto, algumas dessas questões básicas voltaram quando me coloquei à prova para fazer um teste para um musical. Me senti de novo uma criança que nunca cantou nada, que não sabe nada, nem afinar, muito menos ser capaz de

conseguir colocar na interpretação de uma música em uma cena com sua voz toda a sua potência conhecida mas inacessível a um momento de avaliação julgadora.

O que me leva uma outra questão: cantar é uma atividade aeróbica, se não estiver praticando com regularidade, não se tem segurança e nessas horas limites nada sai. Tem que se praticar como um exercício sempre.

Outras Questões: “Como dar o dane-se?” / “Se preocupar em afinar ou não? Eis a questão” / Partitura física como ocupação da mente e desvio de foco de atenção ou vislumbrando outra etapa, a organicidade.

Criação de uma partitura não só ocupa a cabeça (maior aparelho de boicote humano) mas principalmente nos conecta com uma força orgânica que parte do impulso do nosso próprio corpo e se transforma em potência, unindo a potência interna armazenada e a energia que está sendo criada no próprio momento de execução e ação.

Considerações finais

Eu poderia escrever outro relatório completamente diferente desse, me atendo a todos os pontos em que não me detive, que são igualmente importantes, e me esquecendo destes que levantei. Existem mil possibilidades de relatórios para se escrever a partir desse período de vivências da pesquisa.

Atriz J:

Este relato será escrito por meio de reminiscências. Será uma tentativa de reencontrar o que ficou, o que marcou, o que foi acionado e estimulado, o que foi engano, o que foi descoberta, o que veio como insight, o que se tornou imagem, o que se transformou em pensamento e reflexão, o que é voz no corpo e corpo na voz.

É impossível não registrar aqui a generosidade, o afeto e o cuidado com que Letícia tratou seus alunos no encaminhamento de suas aulas/experimentações. Me parece que ela leu muito da obra do educador Paulo Freire, pois não somente seu discurso, assim como sua ação de indicadora de possíveis caminhos estiveram a todo momento plenos de amor e alegria pelo ofício.

Lembro-me das primeiras aulas, lotadas, sala de aula pequena demais para tanta gente. Ao longo das semanas, rotatividade. Pessoas chegando para conhecer, pessoas indo para talvez voltar ou não voltar mais, pessoas chegando para ficar. Vida fluindo, como um rio com correntezas em direções variadas. Nas últimas aulas poucos se mantiveram nadando nesse vasto rio, que nem sempre foi doce.

Sobre a metodologia das aulas considero que houve um planejamento bastante refletido. Cada aula foi pensada buscando trabalhar o que se pode entender como o básico que se precisa saber sobre musicalidade. Lembro-me da aula sobre pulso interno/pulso interior; no que isso suscitou em mim. Cada um de nós tem um pulso, que tem a ver com nosso eu, com nossa individualidade. Quando esse pulso se encontra ou se adapta a outro pulso se faz música. Lindo demais.

Lembro-me de palavras que me fazem cada vez mais crer que menos é mais. Letícia sempre mencionava esse pensamento. Sou uma atriz que sempre optou por excessos (dos mais diversos) e hoje, depois de especialmente nesse ano, ter passado por algumas experiências artísticas e também pessoais, vejo o quanto a simplicidade é importante de ser buscada e burilada. Porque simplicidade não é facilidade, é um caminho a se descobrir dia-a-dia. Acredito que também seja um caminho de libertação.

Os momentos de alongamento/aquecimento foram importantes para o encaminhamento das aulas. Mexer o corpo num fluxo, buscando sons ou músicas internas que pudessem estar em harmonia com o movimento corporal. Percebo que mais atualmente, quando estou envolvida em aquecimento para algum ensaio ou cena ou até mesmo em um breve alongamento matinal busco sons ou alguma melodia inventada ou preexistente. É o corpo todo em trabalho. Foi também importante estar junto com outros alunos nesse processo de alongamento/aquecimento; podíamos olhar para o outro, se inspirar nele, ver o que ele faz de diferente, de interessante ou não. Confesso que em muitos momentos quando a música do outro penetrava mais forte no espaço eu me perdia da minha. Mas, lembrando-me da querida professora Tatiana Motta Lima e também de Letícia, permitia o atravessamento, mas buscava também não me esquecer de mim.

Ao longo do curso fiz algumas anotações que me foram importantes para refletir os momentos de experimentação e meu próprio pensar/fazer cênicos. Destaco alguns trechos de textos lidos em sala de aula ou frases citadas por Letícia (não há uma precisão nessa escritura, pois foram anotados no fluxo das conversas em roda):

- Sobre um texto de Grotowski e ponderações sobre o texto (aula de 09 de outubro):
 - “Os atores têm problemas, as pessoas comuns não”.
 - “Um problema para a voz é prestar muita atenção nela. O ar conduz a voz”.
 - “A respiração é um processo orgânico”.
 - “Como se dá o fluxo do canto? Como cantar sem bloqueios? O que do canto reverbera e como?”

- “A escuta do canto nos ouvidos e nos corpos”.
- “É necessário sair da região de conforto e encontrar conforto em outras regiões”. (Um desafio e tanto, mas um bom desafio!)
- “Investigação como um caminho aberto”.
- “Tentar (re)inventar o olhar, não partindo da técnica”.
- “A técnica é diferente do ofício. O ofício abarca a técnica”.
- “A técnica não é meramente um instrumento mecânico”.
- “Caminhar para a autonomia é a cada dia descobrir o inimigo e o aliado”.
- “Não existe arte na segurança!” (Causa um incômodo, mas há que se viver com esse dado!)
- “Fazer significa arriscar, arriscar a vitória e a derrota”.(Pensamento pra vida inteira!)
- “Com o canto convoca-se a própria vida!” (Frase para se carregar no coração!)

- Trechos de reflexões anotadas na aula de 30 de outubro:

- “É necessário fazer as perguntas certas”.
- “O canto vem da ação, ele é justificado na ação”.
- “O canto tem um corpo”.
- “Em que circunstâncias o corpo está quando se canta?”
- “O caminho para o canto são as ações”.
- “Há que se achar uma ponte entre a ação e o canto”.
- “Os impulsos são portas para caminhos”.

- Na última aula, dia 11 de dezembro:

- “A técnica só se usa quando se sabe o que se está procurando”.
- “É necessário se desbloquear, sair de padrões, se provocar”. (‘O trabalho de si mesmo’ do qual não quero me esquecer).

Além dessas observações textuais pontuais destacadas como sendo importantes para pensar sobre o que se está fazendo, gostaria de registrar algo que comentei na última aula. Nos meus últimos trabalhos de criação de cenas, seja para a universidade ou para trabalhos fora dela, a investigação do corpo e dos caminhos para a construção de personagens tem passado muito pela voz. Invento sons, ruídos ou melodias que acabam sendo incorporados nos processos. Posso dizer que meus últimos trabalhos passaram por esse caminho. Quero salientar que isso antes não acontecia. E se acontecia era como uma obrigação, ou seja, eu

achava que determinado som deveria estar em cena. Agora isso se dá mais naturalmente, organicamente.

Em um dos últimos encontros trabalhamos com partituras e músicas. Para esta cena escolhi uma música bastante popular, *Suite dos pescadores (Minha jangada vai sair por mar)*, de Dorival Caymmi. O tema melancólico me impulsionou investigar um universo de tristeza, de despedida. Mas a música era grandiosa demais e minha cena pouco verdadeira para o assunto que pretendi abordar. Ao apresentar a cena e com as colocações de Letícia ficou claro para mim a necessidade da verdade do corpo na voz e da voz no corpo. Um apontamento que foi ressaltado e que se fez bastante revelador: nessa situação tão extremada sua voz rasga ou silencia? E a pergunta ficou reverberando.

Um dos momentos do curso que achei dos mais preciosos foi a lembrança afetiva de uma música que alguém do convívio individual de cada aluno-ator cantava em determinada situação. Essa lembrança me causou forte emoção. Lembrei do meu pai (que já tem alta idade), de sua figura forte, de sua voz grave e belamente melódica. Sempre que ele cantava – quando eu ainda era criança – a música *Casinha pequenina*, de Silvio Caldas, me parecia que ele também estava se lembrando de algo, que para mim sempre foi um enigma. Nunca o perguntei sobre essa música e porque ele a cantava tanto. Talvez eu quisesse mesmo manter o mistério.

No último dia de aula, em que não criei partituras ou cena, mas improvisei com objetos que tinha em minha bolsa, a música *Casinha Pequenina* retornou forte em mim. A improvisação da cena com a música me veio como um momento de celebração. O imprevisível e o afetivo como lugar de invenção.

Atriz K:

Passei por um processo rico de descobertas e autoconhecimento durante o curso, sentia superação a cada aula.

Durante o início do processo, onde fazíamos exercícios de canto em grupo, me sentia bem confortável camuflada em meio à turma e tudo era “divertido”, até que chegou a aula em que teríamos que trazer uma canção de livre escolha... Passou de tudo pela minha cabeça, e a autocensura não parava de me gritar:

“Veja lá o que você vai escolher!”; “Com essa você vai desafinar...”; “Você não vai conseguir cantar essa música!”

Foi um momento difícil, mas decidi que tinha que superar isso antes que começasse a sofrer com o processo. Escolhi uma música que me era muito querida e fui pra aula. Nesse dia

começamos nos aquecendo e em dado momento a professora começou a indicar quem cantaria, a proposta era cantar dando continuidade ao aquecimento. Quando chegou a minha vez tentei me “jogar”, mas senti dificuldade em me movimentar e cantar ao mesmo tempo, sentia como se fosse falar e correr, apesar de não estar me movimentando com tanta intensidade. Analisando hoje, acho que posso ter criado certa tensão por ter sido indicada a cantar, ao receber a indicação não conseguia superar a sensação de me sentir o centro das atenções, mesmo que os colegas estivessem concentrados em seus aquecimentos e que lutasse contra isso. Em um segundo momento, quando havíamos finalizado o trabalho de aquecimento, nos foi instruído que cada um cantaria quando tivesse vontade, foi um momento de grande surpresa para mim, pois senti essa vontade de cantar, e a música veio impulsionada de uma sensação interna, sem censura, e fluiu de tal forma que mal reconhecia minha própria voz. Foi uma sensação de liberdade imensa, e todas as conversas que havíamos tido sobre o “canto dos camponeses” começaram a fazer sentido e se tornarem concretas de certa forma para mim.

Outro momento muito marcante foi uma aula em que cheguei um pouco atrasada e me sentei para assistir. Pude notar a enorme evolução da turma, quando cantavam relacionando a música com uma memória afetiva pessoal. Era impressionante a despreensão e a qualidade de cada trabalho. Foi realmente emocionante, e pude sentir em cada um a superação que sentia em mim mesma.

Na última fase do processo, quando tínhamos que levar uma cena em que cantássemos, quis aproveitar que estávamos em aula e que me sentia confortável para experimentar, para levar o máximo de elementos que pudesse: texto, música, movimentação... Infelizmente só experimentei uma vez, e não tive a oportunidade de aproveitar as indicações feitas pela professora em relação ao meu trabalho, mas tenho certeza que superaria minhas expectativas em relação ao que eu achava antes que eram limitações.

Saio desse processo com uma imensa sensação de realização e muita gratidão pelo ambiente de generosidade e crescimento coletivo, proporcionados pela professora e pelos colegas.

Atriz L:

Tive um pouco de medo em começar a disciplina pois tenho alguns bloqueios quanto ao canto. E quando eu comecei a fazer a aula eu fiquei muito nervosa em começar a cantar, porém me animei com o método utilizado como se fosse uma desconstrução da técnica. Faltei a duas aulas e foi como se eu voltasse a estaca zero. É preciso sempre estar exercitando para

cada vez ir quebrando os bloqueios de cada um e ter um aprofundamento da técnica proposta por Grotowski. Foi muito boa a experiência no período da oficina, que eu esperava ter por mais tempo, pois é surpreendente ver a mudança no canto de cada um. No último dia de oficina quando estávamos nos movimentando individualmente com base na canção que escolhemos, a Letícia deu um comando para cantarmos a canção para alguém que estivesse em sala ou não. Escolhi cantar para uma pessoa que não estava em sala. Comecei cantando timidamente e conforme eu cantava, a música tomava conta de mim e a imagem da pessoa se tornava mais verdadeira, até que por um momento eu soltei a minha voz e me surpreendi com a minha voz. Mesmo que por alguns segundos eu consegui sentir a minha voz livre e pensei "nossa, sou eu mesmo que estou cantando". Esse último dia vai ficar marcado porque com ele eu soube que eu quebrei um pouco do bloqueio que eu tenho quanto ao canto. É uma pena que tenha acabado pois fiquei ansiosa pelo próximo encontro para ver como eu me sairia depois da experiência que descrevi aqui.

Ator M:

O trabalho de investigação laboratorial realizado pelo grupo de pesquisa de Canto para Atores orientado por Letícia Carvalho me conduziu e me provocou profundas reflexões a partir da percepção do meu corpo e da minha voz assim como da observação do processo individual de cada colega integrante. Reconhecer os nossos corpos, nossas vozes, as suas relações entre si em uma busca por estímulos genuínos me fez questionar limites e repensar algumas teorias e pré-concepções sobre técnicas e, principalmente a minha relação psicofísica com as mesmas. Apesar de conseguir ter um registro vocal para composições de personagens variados, eu sempre tive uma relação conflituosa com o meu aparelho vocal, seja no canto ou no uso como fala projetada no teatro. Em linhas gerais, no canto a minha dificuldade principal era a impostação da voz (dificuldade em tirar a voz da garganta e utilizar outros espaços de ressonância) e a “transição das oitavas”, passar de um grave para o agudo e reconhecer a minha voz. Quando eu uso o termo “reconhecer a voz”, me aproprio do verbo para um sentido mais figurativo, pois acho que uma das questões que preciso resolver é perceber a minha voz e usá-la da forma que ela pode ser mais bem laborada. Às vezes, tentamos ser outras vozes e perdemos o brilho e os limites da sinceridade da nossa própria voz sem descobrir o seu mais forte potencial. Em muitos casos, temos uma ideia cristalizada do certo e do errado, do bom e do ruim, do canto belo e o canto feio. Esse processo, experimentado com Letícia e o grupo, me despertou para repensar alguns conceitos e a minha apropriação com a técnica, considerando a necessidade de tê-la, mas tendo uma atenção em como também ela pode se

voltar contra nós mesmos se não tivermos cuidado. Em geral, no trabalho do ator, os conceitos e a técnica precisam ser laboradas, mas na composição criativa e na apresentação, elas precisam “desaparecer”, se tornarem presentes de maneira orgânica para que um recurso/elemento positivo não seja o que engesse o próprio artista.

No decorrer dos encontros, o grupo de trabalho foi ganhando uma intimidade no processo de pesquisa e aos poucos, ficamos mais à vontade um com o outro, conseqüentemente, com menos barreiras para um processo de criação e experimentação. Mas, a desconstrução de algumas barreiras para mim foram mais lentas. Em todos os exercícios que Letícia conduzia e indicava a pessoa para cantar, eu ficava nervoso esperando o momento que ia ser indicado. Esse nervosismo mental afetava diretamente o físico e gerava travas no corpo e na voz. O pensar e o se preparar, em alguns momentos eram sinônimos do “se armar”. Em muitas situações, quando mandamos uma pessoa cantar, automaticamente, ela se arma para cantar. O pensamento “vou cantar” sem um cuidado e tranqüilidade, já é o suficiente para nos engessarmos.

Letícia propunha exercícios para que a gente conectasse o corpo e a voz, a ação física e o canto e para isso eu buscava percorrer um caminho pessoal que respeitasse o tempo do meu corpo, primeiramente espreguiçando (assumindo o estado presente do corpo), alongando e me provocando em movimentos corporais de peso e contra-peso. Esse caminho, que eu buscava que tivesse camadas de sensibilidade e intuição para que surgissem movimentos genuínos, preparava o meu corpo para a disposição do trabalho e me estimulava a realizar movimentos que geravam por si só significados. Esses movimentos imbuídos de significados não racionais somados ao canto ou à atmosfera da música, produziam impulsos internos e forças motrizes que tornavam o canto mais orgânico, mais sincero, mais genuíno também. Os caminhos de cada artista nos exercícios tinham um caráter e um tempo diferente e algumas conquistas ficavam mais evidentes de maneira mais rápida em algumas pessoas. A atriz A, uma das integrantes do grupo, é um exemplo de uma pessoa que não tem uma voz que de imediato avistamos um potencial de cantora, como ocorre com outros participantes, mas a fé que possui e a sinceridade que impõe no canto fazem com que a sua emoção seja transmitida para quem ouve com muita força. A sua voz rouca e trêmula se revelou numa beleza indescritível. Nesse momento, me questionei sobre a ideia do belo para mim, do belo na vida e do belo no palco. Certamente, encarando a arte da representação como o nosso ofício e o canto como parte dele ou como recurso, buscaremos apuro técnico na execução de uma composição artística, mas há um crucial elemento que deve estar à frente disso: a verdade. Os movimentos em diversos exercícios conduzidos por Letícia e as discussões/provocações nos

fizeram encontrar composições que revelavam uma leitura sobre o que era cantado (falado), compondo e sugerindo significados. Esse significado gerado não apenas ajudava o intérprete para o canto orgânico, como também presenteava quem ouvia com infinitas possibilidades de interpretações.

Ainda me restam dúvidas sobre esses questionamentos porque ao mesmo tempo em que eu penso que preciso me desvencilhar de conceitos que me prendem na razão no momento da criação, também me pergunto se não há limites físicos em meu aparelho vocal que me impeçam sem uma orientação especialista de conhecer as minhas possibilidades vocais. Sempre ouvi de professores de canto a frase “todas as pessoas podem cantar”. Entendo os limites lógicos dessa expressão, mas não consigo ainda eliminar a dúvida “será que posso mesmo cantar”? Quando uso o termo cantar, não me refiro no tornar-se um cantor muito bom e nem ao canto completamente desprezioso, mas a uma possibilidade de conseguir chegar a um nível de um ator com uma boa habilidade para o canto. Acredito que eu tenha uma boa afinação e um bom ouvido para o canto, mas sempre me questiono sobre a natureza do meu registro vocal. Há sons bonitos, que agradam aos nossos ouvidos e há sons que não recebemos tão bem. Da mesma forma, eu penso que pode ocorrer com o canto. Será que o som emitido da minha voz é “bonito”?

Pergunto-me como esses questionamentos estão sendo absorvidos pelo meu corpo/voz, pois muitas vezes o entendimento de cada um tem um tempo diferente. Sempre reconheci a dúvida como um bloqueio e a vaidade (equilibrada) como algo que me fortalece e que me provoca segurança. Quando eu duvido de mim mesmo, corro o risco de me boicotar e quando deixo que a vaidade tome um pouco o espaço eu corro o risco de colocar a voz em um lugar impostado e usá-la artificialmente. Por me ver muitas vezes nesse conflito tortuoso, comecei a acreditar e a investigar os estímulos genuínos que me faziam imprimir uma voz mais limpa e orgânica, priorizando pela primeira vez a despreensão pelo certo e errado.

O momento que eu mais acreditei no que fiz foi na última aula, na qual eu me propus uma composição cênica apresentando uma música através de uma intenção diferente do meu diapasão. Eu cantei “Bom Conselho”, de Chico Buarque, apresentando diferentes sentimentos gerados por lembranças. A primeira vez que apresentei, eu cantei de uma maneira branda e sensível, o que me levava facilmente a uma região impostada e idealizada do “belo” citado anteriormente. Surpreendentemente, em um segundo momento, cantei a mesma música provocando sentimentos de raiva, rancor e mágoa, que me fez absorver e transmitir uma energia mais pesada e menos conhecida pelo meu corpo/voz. A emoção e essa energia juntas potencializaram a minha voz, ganhando espaço, dimensão e afinação. Acredito que foi apenas

um despertar sobre uma atenção no meu canto, mas que foi muito importante para minha auto-percepção vocal.

Entendo perfeitamente o porquê que Letícia queria me tirar do meu estado de conforto, pois no “desequilíbrio” e descontrole, descobrimos possibilidades através de impulsos que não têm tempo de passar pela racionalização. Não conquistei totalmente esse estado no período da experiência com o grupo, mas todo o rico processo foi extremamente necessário para que eu pudesse me provocar e arriscar outros caminhos que avistam esse amadurecimento. Um outro momento importante foi quando Letícia me chamou a atenção para um som que eu estava fazendo em um alongamento corporal. Eu esticava o meu corpo e emitia um som que travava a minha voz e depois disso fiquei atento aos momentos do meu canto percebendo a mesma trava em um grau diferente e de maneira mais camuflada. As travas e os bloqueios que nos impedem de encontrar um som mais primitivo e limpo estão diretamente ligadas ao psicológico de cada um e por isso a voz pode ser refletida nos sentimentos e estados presentes de cada um.

Houve duas pessoas que me chamaram a atenção na apresentação da composição cênica com o canto: as atrizes *G* e *H*. A primeira por ter arriscado diferentes formas de cantar, tendo em seu processo momentos mais bonitos de entrega do que outros. A sua ousadia e coragem para não ter pretensão no ato de cantar a fez descobrir novos limites e se investigar sem bloqueios. Em uma de suas apresentações, ela tinha um grito cantado que na primeira vez fez muito bem, de maneira limpa e afinada e na segunda vez, não havia a mesma limpeza no som, mas tinha uma verdade visceral que me convencia muito mais. Foi uma descoberta para ela como intérprete e para mim como ouvinte. O meu segundo exemplo, com *H*, foi quando ela compôs um corpo e uma voz diferente da sua para o canto, que para a minha surpresa não ficou impostada, mas fortaleceu o seu canto e a levou um estado de potência interessante. Os dois exemplos foram de pessoas que eu considero já ter uma voz preparada para o canto e isso me faz voltar a questionar o pontos do início desse texto e a levantar uma pergunta: nascemos com uma predisposição ao canto com uma emissão de som que agrada aos ouvidos e aprimoramos ou, de fato, podemos construir e trabalhar uma voz para o canto independente do talento nato? A princípio, esse questionamento parece ingênuo, pois eu já questiono os conceitos de beleza e se todos têm vozes, todos podem “cantar”, mas há algo que é difícil de explicar em palavras que diferencia uma pessoa que ao ouvirmos, nos convence ou não.

É importante ter cuidado para que os questionamentos e a busca de justificativas e significados também não engessem um trabalho criativo, não deixando que um pensamento possa podar uma inspiração. Mas, a auto-crítica e o bom senso, por exemplo, são essenciais

na carreira de um artista, desde que essa qualidade não o trave em um trabalho, uma improvisação ou uma criação.

Percebo, nos trabalhos laboratoriais, que experimento a riqueza presente nos impulsos e movimentos genuínos, numa possibilidade de descobrirmos resultados práticos inesperáveis em nosso corpo e em nossa voz, assim como qualidades expressivas que esses trazem, provenientes de uma percepção espacial e corporal, de um equilíbrio entre a razão e a emoção e de um “deixar levar” pelos impulsos do corpo e da mente, sem tentar controlar e polir ideias e imaginações. A “pré-expressividade”, por exemplo, apesar de ser conceituada por uma denominação que eu não acredito, pois sempre existirão significados de uma ação para no mínimo uma pessoa que veja de fora um movimento de um ator aleatório, defende a negação da ação. Eugênio Barba, defensor dessa tese afirma que

O ator, o diretor, o pesquisador perguntam-se frequentemente “O que significa o que eu faço?”. Mas essa pergunta não é fértil no momento da negação da ação, ou da “pré-condição” criativa. Nesse momento, ainda não é essencial o significado do que faz, mas sim a precisão de uma ação que prepara o vazio no qual um sentido imprevisto poderá ser capturado”.

O que eu percebi em meu percurso nestes encontros foi algo que possivelmente existe no universo de outros atores de maneira mais grave, que ao criarem uma ação, agregam para ela um fetichismo de significados, dada a necessidade de concordar desde o princípio sobre os resultados que pretendem alcançar. Não acredito que seja esse o meu caso porque já percebi improvisações minhas, assim como outras pessoas observadoras perceberam, que eu não me obrigava a dar significados. Mas, se isso esteve presente em alguns momentos em meus pensamentos, acredito que deve ser, portanto, um cuidado que devo ter. Existem momentos que é necessário a significação, mas a desvalorização imediata dela, pode fazer surgir criações artísticas incríveis para um ator ou um cantor.

Atriz N:

Decidi participar do laboratório de pesquisa de canto para atores com foco no trabalho do Grotowski com o intuito de ampliar os horizontes quanto ao meu trabalho de orientar cantores no campo da interpretação. O que encontrei foi algo muito maior do que eu imaginava, porque partia da ausência das técnicas mais comuns de canto: vocalizes, pesquisa de ressonadores, fisiologia da voz, técnicas de respiração e sustentação. Essa ausência pressupunha liberdade, porém, por consequência, falta de estabilidade. Por que caminho seguir? Essa liberdade por vezes era agradável, quando conseguia sentir a simplicidade do que

é tentar cantar num processo que aposta em organicidade, sem as preocupações de técnicas de canto, e, por momentos, era assustador quando a cabeça começava a pensar em afinação, em diafragma, em ressonância, e no que os outros vão pensar, e que os outros cantam muito melhor que eu, e que não vou conseguir, não posso, não devo e outras bobagens castradoras.

Lembro de, numa das primeiras aulas, ter feito uma cena com mais dois colegas na qual fizemos um jogo entre nós. Um conduzia o movimento dos outros dois, cantando muito grave ou muito agudo. Quanto mais grave, os colegas que estavam sendo conduzidos tinham que se aproximar cada vez mais do chão; quanto mais agudo, tinham que se aproximar cada vez mais do teto. Foi um momento em que não me preocupei com a letra da música ou se ela ia soar bem, me concentrei no jogo, no brincar. Foi uma experiência interessante, aparentemente boba, mas muito rica, leve, natural.

As experiências vividas no laboratório também foram, e continuam sendo, importantes para o autoconhecimento. Sair da posição confortável de diretora para intérprete, da observação para a atuação, me fez sentir na pele os obstáculos que muitos cantores têm ao atuar: o medo, a insegurança, a dificuldade de aliar canto e ações físicas de forma orgânica, o apoio na forma e não no conteúdo, uso das pseudoemoções (fingir fazer x fazer). Nos exercícios que eram feitos antes de apresentar as cenas, tinha muita dificuldade em me concentrar, em manter a canção na cabeça, combinar movimentos, estar presente e perceber os colegas em volta. Parecia muita informação, ficava muito ansiosa e, quando era proposto para cantar, estava sem fôlego e tinha “brancos”. Houve raros momentos nos quais me senti em sintonia (movimento – canção – estar presente). Não sei se por falta de prática ou por falta de identificação com o aquecimento. Tenho a impressão de que seria mais fácil simplesmente levantar e fazer a cena, sem pensar em nada, sem preparação prévia, e talvez buscar uma transformação (evolução?) na repetição da cena. Fiz uso de alguns dos exercícios propostos em aula com cantores da companhia na qual trabalho e funcionou muito bem para mostrar que o movimento corporal não é algo separado do canto, mas aliado dele, de como é possível criar gestos fluidos enquanto se canta. Foi eficiente também ao fazer com que abandonassem as preocupações com respiração, projeção, a precisão musical, para se focar nas intenções e motivações. O resultado foi muito positivo.

Pensando sobre técnicas, as mecânicas e as criativas, e transformação pessoal, me identifico com os trechos abaixo do artigo “Desejo sem Objeto”, de Mario Biagini, nas p. 179 e 180: “A arte é o veículo de um trabalho sobre si mesmo: o itinerário é o de uma possível transformação pessoal. (...) O trabalho sobre os cantos e sobre Ações criadas em torno dos cantos como instrumentos pode permitir ao atuante encontrar o espaço para uma mudança de

qualidade em sua presença: na percepção do mundo e de si mesmo no mundo. (...)Somente se compreendermos que a técnica não é meramente um procedimento mecânico, poderemos considerar essa abordagem, essa assim chamada nova tradição, como sendo uma técnica complexa – um trabalho com instrumentos específicos, orientado para uma transformação concreta do atuante”.

Ainda sobre autoconhecimento, lembro que para o encontro de 9/10, foi pedido que cada um decorasse uma canção que adorava. Como foi difícil encontrar uma canção! E, depois que encontrei, mesmo sozinha em casa, como foi difícil cantarolar. Uso muito pouco a minha voz, sou uma pessoa introvertida, falo baixo e falo pouco. Mesmo dirigindo, sou econômica e pontual no discurso. Tossi várias vezes na tentativa de cantar. Fiquei pensando em todas as coisas que minha professora de canto na época falava, da caixa de ressonância ao diafragma, até que senti a garganta doer e a voz falhar algumas vezes. Decidi experimentar algo que li em “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski”, p. 160, e que me pareceu estar aliado à pesquisa da Leticia: “Em casa, quando vocês estiverem fazendo alguma coisa, cantem! Cantem enquanto arrumam a casa, quando jogam, quando se divertem, quando o seu corpo está ocupado. Cantem, assim podem agir melhor com o corpo.”. A música escolhida era “A morte de um vaqueiro”, do Luiz Gonzaga. Gosto dos temas sertão e seca, e músicas tocadas com acordeon. Houve momentos em que a canção fluía, sem dificuldades, com naturalidade, e não havia mais incômodo na garganta. Depois, pensando nas associações às quais Grotowski se refere nas p. 156, 157 e 158 da mesma obra citada acima, criei uma partitura de ações e uma sequência de imagens para me concentrar nelas e não na forma como estava cantando. Fui bem detalhista quanto à ambientação, desde a temperatura do ambiente, a terra seca, o céu sem nuvens, o cheiro, o vento, o gado magro, quem era esse vaqueiro, a cova aberta, o cachorro ao lado, quem eu era, para quem contava a história etc. E às minhas reações às imagens. Foi um trabalho artesanal, que parecia estar “pronto” para apresentar em aula. O interessante foi o que aconteceu no dia de mostrar o trabalho. Chorei copiosamente do início ao fim. Pensei muito no ocorrido, mas não cheguei a uma conclusão. Não sei se foi por finalmente “soltar a voz” – a colega *P* lembrou bem de quando o bebê nasce e do primeiro choro –, ou se por uma descarga/descontrole das emoções premeditadas, ou pelo envolvimento com o tema da música, ou se tudo junto. Um dia antes, lembro de ter conversado com minha mãe sobre o laboratório, e ela tem um vozeirão maravilhoso, canta bem, de forma desprendida e natural, ela também tocava acordeon e cantava em festas quando era criança, mas nunca teve aulas de canto. Perguntei como ela fazia pra cantar tão bem e ela respondeu: “Não sei, não penso nisso. Eu só canto. Você não deveria pensar nisso. O seu

problema é que você pensa demais. Vá na aula e cante. Chega lá e canta. Canta. Só isso. Não tem mistério”.

Na aula do dia 4/11, quando foi pedido que apresentasse uma canção com ações físicas, apresentei uma cena com a música *Palavra de Mulher*, do Chico Buarque. Eu tinha faltado um mês de aulas por conta de trabalho. Estava insegura e com vários grilos na cabeça. Novamente no aquecimento, tive “brancos” e dificuldade de “deixar fluir”. Segundos antes de apresentar, pensei apenas na cena, na casa de onde estava saindo e no homem que estava temporariamente abandonando. E cantei. Não lembro como a voz saiu ou se respirei “certo” ou o ressonador usado, mas lembro da casa e do homem, e do que sentia a respeito dele, acho que era o objetivo e me sinto feliz de ter tentado. Acho engraçado como o fazer, simplesmente fazer, atuar com honestidade, sem fingimentos ou bloqueios, ir lá e fazer, como dizia a minha mãe, pode ser tão difícil. Mesmo tendo preparado a cena e decorado a letra da música, ou seja, supostamente andando em terra firme. Outro dia, passando uma cena com os cantores da companhia, e vendo todos de corpos travados, parecendo robôs, falei: “Não tornem difícil uma coisa que é muito simples. Atuar não é difícil. Não precisa fingir que estão se divertindo, rindo e bebendo. Divirtam-se, riam, bebam. Façam, apenas façam, não pensem em nada, não pensem na minha aprovação ou na do Cláudio (diretor musical)”. Impressionante a naturalidade conquistada logo depois, o brilho nos olhos, a vivacidade. Isso me remete a um trecho do artigo de Biagini, p. 179: “O que acredito que seja o verdadeiro núcleo dinâmico do que aqui foi chamado de nova tradição não é tanto o domínio dos aspectos técnicos, mas(...) resgatar o simples.”.

Esse enfrentamento de mim mesma foi a coisa mais importante desse laboratório, aprendi muito e creio ter avançado alguns passos, mas poderia ter ido além. Os textos propostos auxiliaram muito no meu trabalho, nas minhas investigações sobre canto, e no meu caminho como ser humano. Agradeço a oportunidade de participar desse laboratório, de poder vivenciar momentos de autodescoberta com pessoas tão talentosas e generosas, de poder experimentar, transformar e ser transformada. Irei espalhar essa semente da bela mensagem-título do artigo da Tatiana Motta Lima e que eu acho que resume bem o que foi esse laboratório: “Cantem, pode acontecer alguma coisa”.

Atriz P:

Foi uma prática muito interessante e proveitosa, ficou para mim que o trabalho com as ações é um dos caminhos para livrar-se de tensões e bloqueios, mas também ainda penso que para cantar bem mesmo deva ser necessário embasamento técnico. Talvez seja o que você

disse, que esse era o primeiro passo e depois viriam as orientações e técnicas para aperfeiçoar o canto. Senti falta disso na oficina, mas acho que não tínhamos esse tempo.

Você foi muito generosa com todos e isso também permitiu a liberdade de criação de desenvoltura dos envolvidos.

Eu, porém, confesso que ainda me sinto um pouco “travada” com relação ao canto (falo com relação à técnica), embora tenha me colocado em lugares que antes não havia experimentado. Sensações e lugares da voz diferentes, isso quando realmente estava envolvida na ação.

Uma coisa que me chamou atenção e achei extremamente importante e difícil do ator aceitar a priori é o fato de que esse trabalho não preza pela busca da voz perfeita, pelo corpo ideal, mas sim o como esse corpo em ação é afetado e como a voz se deixa afetar por ele enquanto executa a ação.

Eu, enquanto atriz, já havia experimentado muito esse tipo de trabalho na relação com a voz falada, e atualmente desenvolvo um trabalho parecido com meus alunos e realmente é difícil, mas quando se tem envolvimento no que está fazendo fica nítido que o trabalho ganha mais vida e fluidez, sendo capaz de afetar mais a voz e conseqüentemente o espectador.

Já com relação à voz cantada, que embora seja a mesma voz, eu ainda não havia trabalhado e mexeu muito comigo.

Foi interessante também e ao mesmo tempo intrigante não ser dado enfoque na respiração, uma das coisas que desenvolvo em meu trabalho como fonoaudióloga de atores. Eu até entendo que não se deva trabalhar a respiração quando não se tem nenhum problema evidente. Porém, ainda acredito que a respiração possa ser aperfeiçoada e que o ator pode aumentar seu suporte respiratório, mesmo que esse trabalho seja relacionado com as ações.

A forma como fizemos o aquecimento também me apontou novos caminhos para meu trabalho como fono e atriz. Perceber o corpo, sentir a respiração, os espaços internos e externos, se arriscar, experimentar lugares que não são visitados normalmente, faz com que nossa atenção se volte para o momento presente, e faz com que não fiquemos tão no plano racional e técnico. Isso eu achei bem importante.

Tive muitos momentos em que senti que não estava sendo afetada pelas minhas ações, mas também teve um dia, no exercício de cantar como se fosse a outra pessoa, que consegui deixar me afetar pelo que meu corpo estava fazendo, foi muito interessante quando consegui acessar o lugar exato em meu corpo que me conectou com a outra pessoa, a pessoa que cantava a canção que eu havia escolhido, percebi que até o timbre da minha voz havia modificado e talvez tenha sido meu melhor momento na oficina.

Foi importante também pra mim, experimentar outra voz no canto, no último exercício, não imaginava que meu caminhar, o meu peso, minhas ações me ajudariam a encontrar uma voz tão diferente da minha habitual.

Investigar-se, arriscar-se, perceber nossas tensões e bloqueios é algo que deva acontecer no processo de pesquisa e nunca na hora da atuação.

Outra questão que me intrigou foi o lance de trabalhar com as memórias. É possível lidar com algo que eu nunca vivenciei? Pude perceber que é necessário saber relacionar com as nossas memórias e despertar os impulsos que tenha relação com as ações propostas e assim liberar e ajudar a encontrar novos lugares e espaços da voz.

Fica o desejo de continuação e investigação dessa proposta, de desenvolver algo que possa ser tratado como resultado dessa pesquisa. A busca pelo fluxo da ação vocal não é tarefa fácil.

Só tenho a agradecer a oportunidade, dizer que acrescentou muito em meu trabalho e que me despertou mais ainda o desejo de desenvolver esse tipo de pesquisa com meus alunos, não digo em relação a voz cantada ainda, mas principalmente no que se refere à libertação dos impulsos e a percepção da voz no presente, sendo afetada e transformada pelas ações.

Ator Q:

Antes de tudo queria parabenizá-la pela iniciativa de pôr em prática e ministrar aulas tão importantes e fundamentais para um ator, tanto para análise e tanto para de fato embarcar no conceito.

Dito isso, nas aulas percebi a busca pela simplicidade e pela capacidade de transmitir algo verdadeiro através da música e interpretação, onde saísse do interior do ator e encontrasse o público, e o trouxesse para o mesmo ambiente e clima proposto no instante que o ator começa a canção.

Embora a ideia de busca do simples, há uma grande dificuldade em abandonar o mundo fora da sala e esquecer técnicas e vícios de canto. Difícil ainda mais porque somos reprimidos com o que sentimos desde criança: “Não chore”, “para de rir”, “fale baixo”, “não grite!”, “fala que ama a titia”, “tire a mão daí!”.

A disciplina me ajudou a apurar meu olhar, meus sentidos. Na maioria dos exercícios, foi como se meu corpo estacionasse no chão da sala e minha alma, meus sentidos e minha energia fossem por si só dar uma volta, saindo pela janela e buscando a primeira sensação que estivesse por vir, como se eu não estivesse ou passasse por aquele lugar. É uma experiência incrível, simples e pura, pois há uma beleza nisso tudo que acaba nos emocionando até sem

sabermos o porquê. E é interessante justamente não saber. O caminho é o que nos enriquece e nos faz enxergar como um indivíduo no mundo, no melhor sentido da palavra. Além, é claro, de estimular a criatividade que surge como ondas que nos engolem e nos transportam para um outro universo. E não é exagero dizer que ao término dos exercícios é como se déssemos nosso primeiro respirar. Uma espécie de nascimento consciente.

Pra terminar, estou lhe enviando esse texto que publiquei em meu blog, onde nossos encontros contribuíram para tal:

“A sensação de acordar com o despertador adiantado de propósito é oposta a do dinheiro não achado em si para pagar à alguém que espera.

Assim como o susto no pequeno escorrego ao pisar na merda, e o alívio em saber que era só uma folha.

Ser ator é ser aquele gosto, aquela energia que se cria.

O que existe de mais magnífico no homem não são seus ideais e nada concreto. A grande beleza está em ser capaz de hospedar e ter o privilégio de poder sentir esses micro momentos... De poder engolir com os olhos, ouvir com o nariz, cheirar com a pele, falar com o queixo, enxergar com os ouvidos e lambe com os dentes, e tantas outras combinações de sentidos criados nesse instante. É como se realmente vivêssemos nesse segundo de falta de oxigênio.

Sabe a expressão “perder o ar”?... Não perdemos o ar. Passamos a ser o ar.

É como se voltássemos ao primeiro choro quando somos apresentados a Terra.

Isso que não se tem nome é a surpresa da pele ao encostar no mármore gelado da janela com as luzes apagadas;

É o levantar da sobrancelha alegre na inesperada notícia absurdamente fantástica;

É reprimir o riso que não pode ser solto;

É a angústia de querer mexer as pernas e não conseguir;

É o desejo do choro que não sai;

É o papel em branco recebido de um panfletista na rua;

É o respirar ao perceber o perfume da pessoa apaixonada que se aproxima;

É o arrepio de sentir o vento ao andar de bicicleta meia-noite sem destino;

É a coragem libertada de mirar seu dedo do meio para seu ídolo e não sentir dúvida e arrependimento diante da mão estendida;

É ter a graça de ver seus olhos em outra pessoa;

É a essência da mão em um tapa na cara dado com palavras;

É a adrenalina de gritar bem alto o que se quer, só porque teve vontade;

A inquietação do homem está em não ter o controle desses ápices... Dessa então, vida.

Disso tudo é que é feito o comprimido procurado pela força do artista.

Força, no sentido de admirável, universal e poético.

É o embrulhar dessas páginas, junto com o pisar de seus sapatos e com suas cuspidas das palavras que aqui faltaram.

É o nada sendo encarado de costas.

Contudo, mais nada.”

Ator R:

Sou estudante da UNIRIO, curso Bacharel em Interpretação e como complemento a minha formação de ator estudo canto lírico. Entrei na oficina imaginando que seria mais uma aula de canto tradicional, com aquecimento vocal, exercícios de respiração e vocalizes de larga extensão, contudo foi surpreendente o que vivenciei ao longo dos meses.

A percepção da voz além do virtuosismo, da projeção e técnica vocal. Pude perceber que minha voz é muito mais que um instrumento capaz de alcançar notas e cantar melodias, minha voz é um corpo tão capaz de expressar emoção quanto meus braços e pernas. Fui treinado durante muito tempo a cantar de forma virtuosa, pondo de lado o Eu lírico da canção. Percebi também que seja por meio de vivências particulares ou alheias, uma mesma música tem inúmeras histórias para contar e serem cantadas.

No início do processo tive muita resistência em me entregar ao jogo, não por vaidade, mas por bloqueios que me forçavam a racionalizar o canto. Pensei em desistir da oficina, confesso, porém precisava passar por essa experiência e sabia o quanto poderia crescer, então permaneci. Sei que não progredi o tanto que gostaria e poderia, talvez com mais tempo de laboratório conseguisse, mas algo dentro de mim mudou nesses meses.

A experiência de conviver com pessoas vindas de diversos lugares e com histórias de vida tão distintas, me tocou profundamente, muito além do canto. E essa convivência me encorajou a continuar na oficina, me encorajou a seguir em frente, a lutar pelo que acredito e amo, me mostrou que o mundo pode ser um lugar muito melhor se todos parassem para ouvir ao outro. Talvez tenha tocado de tal forma apenas em mim, não sei, mas tocou. Hoje vejo que todos cantam, e quando querem encantam também.

Pretendo continuar esse caminho que me foi apontado, seja no canto, na interpretação ou no próprio convívio com as pessoas que passam pela minha vida. Hoje estou ainda mais

sensível às histórias que as pessoas têm para contar, todas devem ser ouvidas com atenção. Nenhum gesto feito espontaneamente é em vão, estes são uma reação a alguma inquietação interior de quem o faz, seja este gesto musical ou não.

Nota:

Gostaria de agradecer a professora Leticia Carvalho pelos momentos incríveis que me proporcionou. Sou extremamente grato a todos que conviveram comigo nesse período de oficina. Desejo que possa levar seu trabalho para todo o mundo, ultrapassando fronteiras. Por vezes pareço um pouco frio, mas só Deus sabe o quanto você foi importante para mim. Sou péssimo em despedidas, já molhei o teclado inteiro e vou ser expulso da biblioteca. Mais uma vez obrigado, lhe desejo tudo de melhor que Deus possa te dar. Forte abraço...

Atriz S:

Segue abaixo meu relato pessoal a partir da experiência das aulas. Agradeço muito pelo trabalho desenvolvido durante o semestre, que foi extremamente rico e desafiador!

Minha relação com as aulas do laboratório se iniciou uma semana antes de eu passar a frequentar as aulas. Lembro que meus colegas, *E*, *L*, *R*, *Q* e *T* chegaram atrasados para a aula de ECO, bastante eufóricos e emocionados com a ótima aula que tinham tido no horário precedente.

Eu estava fazendo a matéria Estética Clássica, no horário do laboratório e o professor estava faltando bastante. Na semana seguinte, com uma nova falta do professor, resolvi ir à aula do laboratório, incentivada por meus amigos.

Confesso que cheguei de pára-quadras na proposta e demorei a entender de que se tratava o laboratório. A princípio, achei que estávamos falando de uma pesquisa primordialmente corporal, de forma a buscar cantar em movimento e desafiar o canto a partir dos movimentos corporais.

Conforme as aulas foram seguindo e fomos vendo exemplos bastante emocionantes, como os vários momentos em que a atriz *A* nos tocou profundamente, fui vendo que a proposta do curso estava mais relacionada ao árduo trabalho do ator (e isso, é claro, inclui seu corpo) e como aplicá-lo ao canto. As aulas em que tivemos de trabalhar com a rememoração de uma canção e de uma pessoa do passado foram bastante interessantes para mim. Foram os dias em que acredito ter realizado um trabalho mais intenso, mergulhado mais a fundo numa pesquisa corporal, emocional, de rememoração e de criação.

Pessoalmente, sinto que tenho algumas travas quanto a usar o canto em cena. Faço

aulas há bastante tempo e tenho envolvimento com projetos musicais em que a técnica do canto deve ser bem empregada. Acredito que a experiência no laboratório tem me ajudado a tornar mais orgânico o próprio uso da técnica vocal: ao jogar mais atenção sobre outros fatores, como que mensagens meu corpo está transmitindo, acredito que posso deixar o canto surgir de forma mais fluida, menos preocupada em errar ou acertar – embora o errar ou acertar, neste caso, faça toda a diferença. Talvez porque acredito que este trabalho ajude, também, a acertar mais na própria técnica, ainda que não seja este o seu foco.

Gostei muito de elaborar meu trabalho final com o amigo *T*. Acredito que pudemos nos divertir em cena, enquanto cantávamos, e que conseguimos fazer com que o canto fosse parte da brincadeira.

De forma geral, o balanço do laboratório foi bastante positivo para mim, acho que pude explorar formas de cantar e de me expressar cenicamente que nunca tinha buscado antes. Certamente me lembrarei desta experiência mais para frente, especialmente em caso de precisar realizar alguma cena em que tenha que cantar.

Ator *T*:

É difícil ordenar cronologicamente (ou em qualquer outra ordem) as imagens, sensações e descobertas provocadas por esta vivência. Por isso vou propor pequenos “flashes” das lembranças mais marcantes que sintetizam de algum modo o que foi a experiência para mim.

Prólogo:

Como todos os que nunca empunharam a bandeira de “CANTOR” ou nada do tipo, minhas reservas quanto a minha voz seguiam o mesmo roteiro de sempre: excessiva autoconsciência no ato de cantar, tensão que leva ao desafinar que leva a mais autoconsciência ainda que leva de volta à tensão etc. Não fui aos encontros buscando uma aula de técnica, pois já pressenti pela descrição da pesquisa que não era algo voltado a este enfoque. Fui buscando algo além que eu não saberia ainda explicar.

Primeiros encontros:

Pura magia. A opinião geral dos meus colegas de graduação ao fim do primeiro encontro foi de total surpresa e maravilhamento. Uma outra relação com a musicalidade mais essencial que guardamos dentro de nós estava sendo proposta. A consciência da unidade indissociável entre corpo/voz/emoção (ou “intenção”, “estado” ou o quer que chamemos o último elemento) estava sendo explorada e concretizada.

Roda de conversa e depois movimentos livres pelo espaço. Abertura de espaços internos se deixando guiar pelo o que seu corpo está pedindo naquele momento. Aliar isto a uma pequena canção a ser “cantarolada” em silêncio, dentro de cada um. Estar consciente do espaço em que você se movimenta. Dos outros corpos passando pelo mesmo processo no espaço. Muitos corpos + sala consideravelmente pequena= energia circulante.

Fim desta primeira etapa, todos sentam. Cantar a canção, no momento que cada um estiver pronto e ao mesmo tempo fazer uma pequena partitura. Impressionante ver como imensos abismos e verdades essenciais de cada um surgem a partir de um ato tão pequeno. A mim particularmente chocou como, tomando consciência desta “tri-unidade” que mencionei acima e trabalhando ela durante um tempo médio no espaço (aproximadamente uma hora para o período de aquecimento), era absolutamente nítido o resultado imediato. Quando alguém se levantava com todo o seu ser numa união entre a música escolhida (a letra, os sons) e a sua musicalidade, o resultado era literalmente arrepiante.

É claro que não foi tudo imediatamente excepcional neste primeiro momento. Porém a energia criativa e acima de tudo coletiva que surgiu nesta primeira “rodada” foi algo muito especial. A medida que as canções foram sendo apresentadas com todas as suas alegrias e angústias, as oscilações de energias eram captadas por todos que ao cantar a sua logo a seguir, reiteravam ou respondiam ou mudavam o clima proposto pelo último. Tudo isto feito de uma maneira orgânica e não estruturada de antemão.

Lembro de estar tomado internamente, preenchido pelo estado da minha canção porém sem algo, sem um impulso que me motivasse a cantar. Ao ser atravessado por um afeto provocado por uma colega que havia acabado de cantar, intuitivamente me levantei e meu canto teve o “empurrão” que estava esperando. Este jogo do muito interno com o externo (os impulsos exteriores) de certo modo me traz a uma essência da expressão teatral muito concreta.

Outros Encontros:

Outro aspecto marcante foi o da construção de uma identidade cênica ou de um personagem ou qualquer outro tipo de construção baseada na memória. No exercício proposto de buscar uma lembrança no qual a música foi um fator fundamental (música de ninar por exemplo) e depois “reconstruir” o corpo que cantou esta música e a partir disto explorar o espaço, valiosas percepções foram sendo trazidas a tona.

Vou ilustrar com o meu exemplo: Escolhi como matéria de trabalho uma lembrança de uma amiga, durante a primeira experiência de cantar diante da turma, durante um curso de teatro. Recordei o espaço, o modo como a voz dela me afetou, seu rosto, a maneira que ficava em pé e seus olhares e tudo o mais que consegui reunir. Logo a seguir comecei a imitar o mais

“fielmente” possível esta lembrança. Após mais ou menos uma hora de trabalho, eu havia chegado a uma síntese muito pessoal e muito própria minha e que ia muito além de uma tentativa de “realismo” ao tentar imitar a pessoa tal como ela era. Percebi que isto foi construído a partir da matéria bruta das lembranças, obviamente filtrada pela minha subjetividade (ou seja, em como eu recebi aquela canção naquele dia e naquele momento em que estava me sentindo de tal forma etc.) traduzida para um dado muito real que é meu corpo neste momento presente e trabalhando em um estado de escuta muito presente, recebendo os estímulos do espaço e das outras pessoas presentes e tendo um olho para identificar o que posso sublinhar e criar em cima ou descartar o que não me interessa. Foi o “método” de construção mais orgânico pelo qual passei.

Bases do edifício:

À medida que os encontros iam acontecendo, as questões que me incomodavam na minha voz e no meu canto foram sendo revistas. Isto é: qual é o seu impulso principal para cantar? o que é que você usa como base de apoio? E mais importante de tudo: Qual é a SUA verdade no canto cênico? Isto foi uma grande revolução para mim. Embora não sinto que tenha tecnicamente evoluído, foi uma oportunidade de fortalecer os fundamentos do “edifício” que eu irei construir com tudo o que vier a seguir, com todas as aulas puramente técnicas que eu possa vir a ter e experiências que virei a adquirir. Os encontros me mostraram que isto é o que há de mais essencial.