



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM INTERPRETAÇÃO TEATRAL

A PRODUÇÃO VOCAL NO ESPAÇO CÊNICO:
UM EXERCÍCIO EM TITO ANDRÔNICO.

Andrea Macedo de Britto Pereira

Brasília – DF

2013

ANDREA MACEDO DE BRITTO PEREIRA

**A PRODUÇÃO VOCAL NO ESPAÇO CÊNICO: UM EXERCÍCIO EM TITO
ANDRÔNICO.**

Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

BRASÍLIA – DF

2013

ANDREA MACEDO DE BRITTO PEREIRA

**A PRODUÇÃO VOCAL NO ESPAÇO CÊNICO: UM EXERCÍCIO EM TITO
ANDRÔNICO.**

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado à Universidade de Brasília (UnB), no Instituto de Artes (CEN) como requisito para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com nota final igual a _____, sob a orientação do Professor (Doutor) César Lignelli.

Brasília, _____ de dezembro de 2013.

Professor Dr. Cesar Lignelli

Professora Dra. Sulian Vieira

Professora Ma. Cecília Borges

Talvez aqueles que lerem este trabalho concordem comigo em que ele muito se parece com a “contação” de um caso autobiográfico. Como tal, está repleto de pensares e sentires da autora, sendo um deles o sentimento de gratidão por todas as pessoas que fizeram possíveis as vivências que agora fazem parte dessa história que ora é contada.

Começo manifestando essa gratidão ao meu querido companheiro de caminhada, José Augusto, que sempre esteve a meu lado em todos os momentos, sendo o maior incentivador de minhas buscas e realizações, assim como nossos filhos queridos Tauana, Cauê e Rita. Sempre tive em todos eles o grande apoio de que necessitei para não desistir nos instantes de vacilo. Apoio temperado com muito amor.

Minha gratidão ao querido Professor Cesar Lignelli, que prontamente aceitou orientar-me, o que fez com grande dedicação, presteza e afinco, bem como às professoras Sulian Vieira e Cecília Borges, que aceitaram fazer parte da banca examinadora.

Minha gratidão à Professora Felicia Johansson, que, com seu empenho, dedicação, criatividade e sensibilidade, me possibilitou experimentar o prazer de atuar numa peça que, num primeiro momento, eu rejeitei com todas as minhas forças, por conta da violência nela presente. Com grande sabedoria, a Professora Felicia nos presenteou com uma montagem leve e lúdica, o que fez com que eu sentisse alegria por estar participando dela.

Minha gratidão às queridas professoras e aos queridos professores do Curso de Artes Cênicas, que sempre me acolheram e me incentivaram a experimentar e conquistar novas habilidades e competências nesse tão grato e por vezes difícil fazer teatral.

Agradeço aos funcionários do Departamento de Artes Cênicas, que sempre se mostraram cordiais e dispostos a auxiliar-me no que fosse preciso.

Agradeço aos queridíssimos colegas de curso, que, embora jovens, se mostraram tão amadurecidos em tantos momentos!... Jovens cheios de inquietudes e criatividade e energia e esperança e sensibilidade e alegria contagiante...

Dentre eles, tive o privilégio de estudar com minha sobrinha querida, Luísa Duprat, a quem manifesto, também com o coração cheio de amor, minha gratidão por sua presença afetuosa e ao mesmo tempo firme e determinada.

Da convivência com todas essas pessoas queridas colhi muitos elementos de bem e criei novas amizades.

*“...la lucha es ley de la vida, debiéndosela enfrentar una y mil veces, no con inseguridad, sino con plena conciencia de que es ineludible.”
(PECOTCHE)*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
CAPÍTULO 1	8
<i>CONTEXTUALIZANDO E PROBLEMATIZANDO</i>	8
<i>A PERSONAGEM TAMORA</i>	11
<i>NOVO DESAFIO: O PERSONAGEM LÚCIO</i>	14
CAPÍTULO 2	17
<i>EXPERIMENTAÇÕES DA VOZ E DA PALAVRA EM PERFORMANCE NO</i>	
<i>CURSO DE INTERPRETAÇÃO TEATRAL</i>	17
<i>CONTANDO O CANTO</i>	17
<i>FALANDO DA VOZ FALADA</i>	25
CAPÍTULO 3	38
CONCLUSÃO	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
ANEXOS	49
<i>ANEXO I</i>	49
<i>ANEXO II</i>	49
<i>ANEXO III</i>	49
<i>ANEXO IV</i>	50
<i>ANEXO V</i>	50

INTRODUÇÃO

O presente trabalho surge como requisito da matéria Diplomação em Interpretação Teatral 2 – turma do segundo semestre de 2013 – do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Tem como objetivo principal a descrição do processo de produção vocal experimentado pela autora para a apresentação da peça Tito Andrônico, de autoria do dramaturgo inglês William Shakespeare, processo esse que se constituiu num complexo exercício de enfrentamento de suas limitações nesse campo específico da voz e palavra em performance, seja no que diz respeito ao domínio dos parâmetros sonoros da voz, seja na criação de uma vocalidade condizente com cada personagem nos seus distintos momentos e relacionada com a estética proposta, seja no temor à exposição.

A peça Tito Andrônico foi apresentada nos dias 25, 26 e 27 de junho de 2013, no Teatro SESC de Taguatinga, como resultado da matéria Diplomação em Interpretação Teatral 1 - turma do primeiro semestre de 2013 -, que contou com a direção da Professora Felicia Johansson Carneiro.

Posteriormente, foi apresentada no Departamento de Artes Cênicas da UnB – nos dias 23, 24, 29 e 30 de novembro e 01 de dezembro – como resultado da matéria Diplomação em Interpretação Teatral 2 – turma do segundo semestre de 2013 -, também dirigida pela Professora Johansson.

A escolha do tema do presente trabalho surgiu das diversas vivências e observações realizadas ao longo do curso de Interpretação Teatral da UnB, que permitiram a tomada de consciência no que diz respeito à própria produção vocal: imaginava-me produzindo uma voz e uma palavra potencializadas em termos de intensidade e significado, mas os constantes apelos dos professores para que falasse “mais alto” e me soltasse mais evidenciavam o oposto. Some-se a isso a falta de conhecimento de como produzir uma vocalidade esperada a cada personagem.

Surge daí a seguinte questão: como alcançar eficácia na produção da voz e da palavra em performance? Entendendo-se como eficácia nesse caso a

capacidade de produzir vocalidades em contexto específico e em distintas perspectivas.

Ao longo do trabalho, serão apresentadas diversas circunstâncias experimentadas no curso de Interpretação Teatral no que tange ao trabalho com a voz falada e cantada, bem como as orientações recebidas de duas profissionais da voz, sendo uma professora de canto e outra fonoaudióloga, e suas repercussões.

Embora o presente trabalho trate de voz, não me subtraí da necessidade de falar sobre outros aspectos relativos à atuação, porquanto o teatro engloba diversas instâncias que compõem o artista/ser humano.

A fim de situar o leitor, optou-se por apresentar, no Capítulo 1, um resumo crítico do contexto da peça e da história dos personagens assumidos pela autora, refletindo sobre como tais fatores influenciaram nas escolhas dos parâmetros sonoros em cada caso específico, embora voltemos a eles em mais de uma oportunidade no texto.

No Capítulo 2, serão descritas algumas experimentações da voz e da palavra em performance ao longo do curso de Interpretação Teatral, tanto da voz falada quanto da voz cantada, com breve análise dos elementos que determinaram o resultado dessas vivências, até chegar à apresentação da peça Tito Andrônico.

Nesse capítulo, já apresento algumas orientações recebidas pelas profissionais da voz, sendo que as demais técnicas e orientações didático-pedagógicas, suas vivências e resultados alcançados serão desenvolvidos no Capítulo 3.

Por fim, na conclusão, será apresentada uma síntese do que foi mais relevante no processo, possíveis resultados e desdobramentos.

CAPÍTULO 1

CONTEXTUALIZANDO E PROBLEMATIZANDO

A peça teatral *Tito Andrônico* se enquadra nas tragédias chamadas “de vingança”, temática presente desde Sêneca e levada para a Inglaterra elizabetana por Thomas Kyd, antes da chegada de Shakespeare a Londres (LEÃO, 2006: 123), embora Shakespeare tenha também estudado os clássicos – dentre os quais Platão, Sêneca e Ovídio (ZWILLING, 2010) – e se baseado neles para seus escritos.

Vê-se que, nessa peça em particular, Shakespeare inspirou-se em Sêneca para a construção de sua cena do banquete, que se verifica na peça “*Tiestes*”, bem como em Ovídio, em sua obra “*Metamorfoses*” para a construção da história do estupro e mutilação de Lavínia.

Vale ressaltar, a título de esclarecimento, que Sêneca foi uma personalidade muito afeita a complôs e mortes, inclusive tendo participado do plano de morte da mãe de Nero, Agripina, que era sua protetora (LI, 1993). Sêneca era um estoico, tendo como ideal a *ataraxia*¹ ou *apatia*, condenando todo tipo de emoção: “... o homem é guiado infalivelmente pela razão, e a razão lhe fornece normas infalíveis de ação que constituem o direito natural” (ABBAGNANO, 2000: 375). Infere-se que, se um ser pensa na vingança e a realiza, sua ação está justificada por sua razão, mesmo que esta seja servir num banquete o corpo de um ente querido... Já Ovídio buscou apenas retratar a mitologia, “um catálogo de inenarráveis crueldades” (ECO, 2007: 34).

Em “*Metamorfoses*”, Ovídio retrata o mito de Filomela², que foi violada por seu cunhado, sendo que ele lhe corta a língua, para que ela não possa contar a ninguém quem foi o autor do seu crime. Mas Filomela borda o nome do seu agressor, que acaba sendo descoberto. E o que Shakespeare faz? Não só amplia o estupro de Lavínia, feita por dois jovens e não apenas por um homem, no caso de Filomela, como também lhes faz cortar sua língua e suas mãos, para que não faça

¹ Fil. Ideal de tranquilidade de espírito preconizado pelos filósofos cépticos, epicuristas e estoicos, baseado na eliminação de toda inquietação ou angústia, por sua vez conseguida com a abdicação de desejo, cobiça, paixão ou qualquer aspiração sensorial.

(Dicionário iAulete. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/ataraxia>. Último acesso: 20 out. 2013

² A explicação desse mito, que é citado na peça de Shakespeare, encontra-se em BRANDÃO, Junito. Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega. Ed. 3. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. V. 1, p. 444.

como Filomela, não possa bordar ou escrever seus nomes. Ou seja, Shakespeare pega o que já é brutal do mito e o amplia.

No livro de Cambridge, Alan Hughes diz que “a retórica Sêneca de suas loucuras desfrutou de uma moda tão duradoura, que outras cenas loucas eram comissionadas (contratadas) para explorar isso”³ (HUGHES, 2006:4, tradução nossa).

E Barbara Heliodora corrobora essa influência de Sêneca na construção da peça Tito Andrônico, quando diz que:

“Nesta tragédia, Shakespeare se apresenta claramente como aprendiz de Sêneca, pois é nela que ele mais se aproxima da violência quase *grand-guignol* do autor romano, principalmente quando, como em *Tiestes*, é oferecido um banquete no qual o principal conviva é levado a comer a carne de seus próprios filhos.” (2003: 07)

Poder-se-ia inferir que a escolha pelo excesso de violência nessa peça se deu pelo exercício mesmo de se criar uma tragédia ao estilo clássico. No entanto, segundo Harold Bloom (2001), Shakespeare objetivava, com a peça Tito Andrônico, zombar de Christopher Marlowe – famoso dramaturgo contemporâneo de Shakespeare –, parodiando-o ao extremo, como num tratamento de choque, exorcizando-o.

Independente do motivo das escolhas feitas por Shakespeare ao escrever sua primeira tragédia, o que interessa para o presente trabalho é ressaltar a violência que vai permeá-la como um todo, tornando-se sua principal característica. Por isso, essa violência, em suas diversas manifestações, vai interferir diretamente na escolha dos parâmetros sonoros no tocante à vocalidade dos atores, conforme as demandas de cada personagem nas diversas cenas.

No âmbito da produção de uma vocalidade condizente com o contexto da peça e seus personagens e montagem específica, evidenciou-se a carência de um treinamento vocal que possibilitasse à autora do presente trabalho não apenas maior flexibilidade para atender a variadas demandas na produção de voz e palavra que deem a cada personagem qualidades próprias, como também a segurança de expressá-las num ambiente de ampla exposição a que fica submetida a atriz pela própria atividade teatral.

³ “the Senecan rhetoric of their madness enjoyed such an enduring vogue that additional mad scenes were commissioned to exploit it.”

Tais dificuldades levaram-me à busca de auxílio de profissionais do canto e da fonoaudiologia, para o treino e as orientações necessárias ao alcance dos objetivos aqui expostos.

Segundo Stella Adler (2008), a atriz⁴ deve, antes de qualquer coisa, superar suas barreiras, seus obstáculos gerados pelo temor à crítica, o medo do palco, a timidez etc. Acrescenta que a atriz deve ser consciente de si mesma, o que implica relacionar para si o que possui em méritos e o que possui como deficiências a serem superadas.

Diz Adler (2008:24):

“Somente com um conhecimento verdadeiro de suas qualidades e defeitos e com trabalho diário ele [o ator] poderá aprender a libertar-se das atitudes defensivas de sua classe média. O jovem ator tem que lembrar que seu alcance emocional deve ser estendido ao máximo. Não se pode ocultar alguma coisa e ser um ator. Tudo isso começa com o autoconhecimento.”

Adler, ao citar a classe média, refere-se à educação dela proveniente, a qual estabelece rígidos padrões de comportamento que comprometem o crescimento artístico, podendo chegar até a impedi-lo. Usa a imagem da camisa de força. No meu caso particular, diria que cursar Artes Cênicas na UnB foi como ir-me desvencilhando aos poucos dessa camisa de força, que se encontrava muito bem amarrada. E não é sem alegria que afirmo os avanços experimentados nesse processo, que será explicitado ao longo do presente trabalho.

O curso de Interpretação Teatral constituiu-se em superação gradual e constante de dificuldades tais como excesso de preocupação com a opinião dos demais, o sentimento de inadequação devido à idade, baixa autoestima, autoboicote etc., fatores esses que refletiram também na produção vocal.

No processo de montagem da peça Tito Andrônico, os estudantes de Diplomação em Interpretação Teatral 1 ficaram livres para escolher o personagem ou os personagens que lhes agradassem, tendo sido necessários ajustes para que todos tivessem um número mínimo de participação. A mim, bastar-me-ia fazer a personagem Tamora, mas assumi posteriormente outro, Lúcio Andrônico, a respeito do qual falarei mais adiante.

Apresento abaixo um breve resumo da história desses personagens, para que o leitor possa visualizar, além de alguns traços que os compõem, o contexto em que

⁴ Optou-se por utilizar o gênero feminino por coincidir com o da autora do presente trabalho, embora as circunstâncias descritas também digam respeito ao gênero masculino.

se inserem, os quais motivaram determinadas escolhas sonoras de suas falas na peça.

A PERSONAGEM TAMORA

Tamora é Rainha dos Godos, contra os quais Roma está em guerra. Ela é capturada junto com seus três filhos e seu amante mouro, de nome Aarão, pelo general romano Tito Andrônico. Chegando a Roma, um dos filhos de Tito exige que o primogênito dessa rainha seja entregue em sacrifício pelos seus irmãos mortos na guerra. Embora Tamora implore a Tito pela vida do filho, este é esquartejado, e seus membros, jogados na fogueira. A partir daí, a vingança se torna sua companheira.

Por uma série de circunstâncias, Tamora torna-se a imperatriz de Roma e, junto com Aarão, planeja e faz com que se executem crimes bárbaros contra os filhos de Tito Andrônico. Este, porém, ao final, também se vinga de Tamora, servindo-lhe num banquete uma torta que tem como ingredientes partes dos corpos de seus dois filhos.

Na primeira fase do processo de criação, cada estudante criou e apresentou uma cena para a turma, tendo sido aproveitadas para a peça algumas ideias. Da cena que criei da personagem Tamora após perder seu filho, manteve-se o breve canto de uma melodia da música *Nights From The Alhambra*, de Loreena McKennitt, com deslocamento no espaço.

Começa aqui a primeira dificuldade: ser capaz de cantar diante de um público, sem que o temor do fracasso dificulte a passagem do ar pela laringe devido ao tensionamento da musculatura que envolve o aparelho fonador e as pregas vocais e sem que a voz saia tremida por falta de apoio da musculatura que deve estar tonificada para dar sustentação no controle da respiração, mesmo que o coração esteja mais acelerado.

Segunda dificuldade: encontrar e produzir corporalmente os parâmetros sonoros adequados a essa personagem em seus diversos contextos dentro da trama.

Em artigo que trata dos fatores que promovem alterações vocais em atores de teatro, Gonçalves, Coelho e Silva (2010) destacaram o medo, cujos efeitos são descritos abaixo:

O medo é uma causa apontada com frequência⁵ por atores de teatro para problemas de voz. Bernhard (1988) afirma que a emoção dificulta, junto com outros fatores, a projeção vocal.

Esse sentimento poderá acarretar problemas importantes, como, por exemplo, dificuldade ao engolir a saliva, pois a deglutição não ocorre com facilidade se temos uma laringe pressionada. Sendo assim, o aparelho fonador mal posicionado acarretará dificuldade na emissão ou na projeção da voz, e o abraço sonoro na platéia ficará prejudicado (BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974). Para Gonçalves (2004), o corpo, assim como a laringe, endurece, espreme-se, também as articulações e a fisionomia tornam-se duras, e a voz, assim como o corpo, tenderá a ir para trás, ocorrendo um recuo na projeção. (Grifo nosso).

As várias vivências com canto indicam-me que algumas dessas reações acima descritas que experimento no aspecto da projeção vocal são de origem psicológica e/ou emocionais - produzidas principalmente pelo temor de errar - e não fisiológicas, embora também falte certo domínio da técnica. O que me confirma isso são os êxitos já experimentados, bem como exame clínico⁶ que comprovou que, embora eu tenha desenvolvido a doença Hipertireoidismo no ano de 1994 e ter passado por cirurgia que mudou o quadro para Hipotireoidismo, as pregas vocais mantiveram-se intactas. Por isso entendo a afirmação de Adler, quando diz que “Uma das primeiras tarefas do ator é se libertar das opiniões externas” (2008:23), pois tal pré-ocupação pressiona a mente e afeta o corpo conforme acima descrito, distraindo a artista e impedindo-a de estar plena em seu propósito.

E Viola Spolin reforça a afirmação de Adler quando fala sobre presença:

Atuar requer presença. Aqui e agora. (...) A presença chega através do intuitivo. Não podemos aproximar a intuição até que estejamos livres de opiniões, atitudes, preconceitos e julgamentos. (2008: 17)

Ao longo do curso de Artes Cênicas, só consegui me fazer presente na medida em que fui conseguindo livrar-me desses fatores, o que foi ocorrendo conforme ia me expondo e observando o que resultava dessa exposição.

Vejo que o primeiro exercício cênico proposto por Spolin no seu livro Jogos Teatrais – o fichário de Viola Spolin (2006: ficha A1)⁷ ajuda a atriz na tarefa citada acima por Adler de se livrar das opiniões alheias, pois tem como objetivo mostrar a

⁵ Esse texto é anterior à última reforma ortográfica da língua portuguesa.

⁶ Exame de Videolaringoscopia.

⁷ A descrição desse exercício encontra-se no Anexo I do presente trabalho, na página 49.

importância do foco quando se está em cena, ou seja, ter algo para fazer em cena, concentrando-se nesse algo, em vez de se concentrar no medo (ou se distrair com ele). O foco é fundamental para a entrega ao jogo teatral.

Na experiência vivida para a montagem da peça *A Geladeira*, de Copi⁸, na matéria *Interpretação Teatral III* (turma do primeiro semestre de 2010), a professora Alice Stefania propôs exercícios de criação de ações físicas diversas, as quais foram posteriormente incorporadas ao texto. Essa metodologia de partir do gesto e não do texto ofereceu grande segurança, porquanto já sabíamos o que fazer em cada momento. Não houve, portanto, a indesejável sensação de ridículo e desespero por não se saber o que fazer enquanto se fala o texto. Vejo que essas propostas vão ao encontro da questão do foco em cena, foco direcionado à ação física. Essa vivência foi fundamental para eu aprender uma maneira de me desvencilhar do temor da exposição.

Faz-se necessário aqui fazer um esclarecimento a respeito da nomenclatura que será utilizada a partir desse ponto, para diferenciar a produção vocal dos demais movimentos gerados pelo corpo, apesar de ambos se gerarem no corpo, como assevera Silvia Davini (2007). Para essa autora, a voz é o que o corpo produz por meio de um sistema fonatório constituído por órgãos que têm essa função. Portanto, pode-se dizer que voz é também corpo e gesto. Daí a escolha dos termos "gesto vocal" ou "vocalidade" ou somente "voz" e "gesto cinético" ou "gesto corporal" ou somente "corpo", para tratar dessas duas instâncias separadamente, embora sejam elas partes de uma mesma realidade, que é o corpo.

Por vezes, ao longo do trabalho, também faço uso do termo "corpo" em separado da produção vocal, referindo-me aos movimentos que ele produz, excluindo-se daí a vocalidade, com o objetivo de evidenciar a falta de unidade entre ambos.

Essa diferenciação se deve ao fato de se haver identificado, na própria experiência como estudante de Artes Cênicas, uma dissociação da produção vocal das demais ações físicas, como ocorreu no exemplo acima citado, em que os movimentos cinéticos não foram acompanhados de produção vocal, quando esta deveria se fazer presente.

⁸ Pseudônimo do dramaturgo Raul Damonte Botana (1939-1987). TEIXEIRA, 2010.

Feito esse esclarecimento, destaco, abaixo, trecho do memorial realizado para a matéria sobre a qual vinha falando:

Nesse processo de partir do corpo para o texto que experimentamos em Interpretação 3, ficou clara a dificuldade de se inserir a palavra com a mesma força da intenção e expressão do corpo e seus gestos. É como se o gesto vocal não acompanhasse o corporal e aquele perdesse força diante deste. Talvez isso se deva à divisão que experimentamos por séculos (...) entre corpo e mente [a imposição do “textocentrismo” em detrimento da mímica, da dança, do canto⁹]. Estamos reaprendendo a usar todos os recursos de que podemos dispor para a arte de representar. Acostumamos com o falar declamatório, com o recurso de pôr somente na máscara facial o sentido do que se quer transmitir, junto com o texto ou o seu inverso: usar o corpo, sem qualquer emissão sonora, como na dança clássica, por exemplo. E a criação da partitura nos oferece um rico material para que não fiquemos em cena sem foco, sem saber o que fazer, sem saber onde pôr as mãos ou como deixar o corpo, pois os movimentos estão ali disponíveis para serem usados.

Esta foi a primeira vez em que me senti mais à vontade – quisera que fosse totalmente à vontade, mas essa ainda não é uma realidade para mim - para representar em sala de aula, não apenas pelo clima de aceitação e cortesia, mas também pela segurança de ter ido experimentando as ações físicas que se foram somando até formar uma ampla partitura com a qual temos sempre o que fazer em cena, com intenção, com um desenho bem definido do corpo no espaço. Falta fazer chegar a essa mesma energia a voz.

Na interpretação da personagem Tamora, embora se tenha buscado harmonia entre gesto cinético e gesto vocal, o segundo se mostrou ainda pouco seguro nos ensaios, necessitando ser melhor trabalhado, principalmente no que diz respeito ao canto e à produção de uma vocalidade com alta intensidade, conforme já referido. Também se observou que o foco ainda recaiu sobre a preocupação de não o fazer de maneira satisfatória, em vez de a concentração recair sobre o fazer simplesmente.

NOVO DESAFIO: O PERSONAGEM LÚCIO

Faltando vinte dias para a estreia, assumi o papel de um personagem de nome Lúcio, primogênito de Tito Andrônico, que lutou junto com o pai na guerra contra os Godos.

Ao longo da peça, Lúcio presencia as diversas atrocidades cometidas contra sua família, como ver a irmã Lavínia violada e mutilada, os dois irmãos serem mortos acusados injustamente da morte do irmão do imperador (eles caem numa

⁹ Tratam diretamente dessa questão Roubine (1998) e Pavis (2008).

cilada armada por Aarão, o mouro amante da Rainha Tamora); seu pai entregar uma de suas mãos como moeda de troca pela vida desses filhos; receber a mão decepada do pai junto com as cabeças dos dois irmãos mortos... Lúcio, na tentativa de salvar a vida desses dois irmãos, é obrigado a se exilar. Seu pai, Tito, lhe diz, então, para formar um exercito com os Godos e invadir Roma.

A parte desse personagem que me coube interpretar corresponde ao momento em que o mouro Aarão é capturado com um bebê (que ele teve com a Rainha Tamora) e levado a Lúcio pelos soldados Godos. Para salvar a vida do filho, Aarão promete contar a Lúcio quem foram os verdadeiros responsáveis pelas desgraças ocorridas à família Andronici e passa a confessar a autoria dos crimes cometidos junto com os filhos de Tamora, acrescentando, em seguida, as atrocidades que cometeu ao longo de sua vida.

O que se entende do personagem Lúcio nesse momento é que ele manifesta um misto de indignação e ódio que vai crescendo: como pode um homem ser tão cruel e ainda rir de todos os crimes que cometeu? Em uma de suas falas, Lúcio pergunta a Aarão: “Tu não te arrependes desses teus feitos hediondos?”. Aarão responde que se arrepende de não ter cometido mais crueldades do que já cometera.

Como assevera o próprio Lúcio na peça, enforcamento é pouco para uma pessoa capaz de tamanhas atrocidades. É quando Lúcio manda enterrar Aarão até o pescoço e ficar ali para morrer lentamente.

Nesse ponto da peça, surge para mim esse outro grande desafio: alcançar uma vocalidade apropriada a esse trecho, dando a ênfase que ele exige, sem que fique comprometido o aparelho fonador, como ocorreu no primeiro ensaio, em que as falas desse personagem se deram aos gritos, na tentativa de exprimir uma palavra de ordem com esse componente de ódio que alguém poderia sentir por outra pessoa. A tentativa foi de produzir a vocalidade de um soldado romano enfurecido frente ao ultrajante mouro Aarão, o que resultou em fortes dores na região da garganta, que se prolongaram por alguns dias.

Surgem as seguintes questões: como produzir uma voz com frequências mais baixas e acompanhada de palavras que expressem o terror de um personagem que se encontra diante do algoz que planejou as crueldades impostas a sua família quando se é uma atriz? É necessário “masculinizar” a voz? Como modular a voz e a

palavra em cena de forma a manter a intensidade ampliada tendendo para o grave? Em outras palavras, como produzir um timbre diferenciado do meu próprio? E ainda: como ter controle sobre minha própria produção vocal?

Segundo Lignelli (2011: 150), cada fonte sonora tem a tendência a ter um timbre específico que está relacionado à qualidade do som como um todo. Tal qualidade é determinada por vários fatores: tipo e densidade do material, tamanho, forma, maneira como são tocados, ambiente... Além desses, “a combinação de comprimentos de ondas que ressoam com intensidades distintas pelo corpo de cada instrumento proporciona sua distinção tímbrica”.

Os próprios instrumentos musicais podem apresentar variáveis tímbricas dependendo da maneira como são manipulados. Nesse aspecto, a voz humana, principalmente no caso do ator, seria a fonte sonora com maior possibilidade de variação tímbrica de que se tem notícia. Há questões físicas que explicam esse fenômeno, de que nos dá notícia Lignelli.

Esse autor mostra que a identificação e o conhecimento dos fatores que determinam o timbre da voz humana, somados a um treinamento, possibilitam o domínio da produção de variações tímbricas, podendo gerar, assim, distintos sentidos em cena.

Nos próximos capítulos, ao destacar a experiência vivida na produção da voz e da palavra em algumas matérias do curso de Artes Cênicas, culminando com as Diplomações 1 e 2, será explicitado como se deram a percepção, a apreensão e a produção da vocalidade para esses personagens da peça *Tito Andrônico*.

CAPÍTULO 2

EXPERIMENTAÇÕES DA VOZ E DA PALAVRA EM PERFORMANCE NO CURSO DE INTERPRETAÇÃO TEATRAL

Discorrerei, neste capítulo, sobre o processo experimentado ao longo do curso de Interpretação Teatral, primeiramente em relação ao canto e, em seguida, em relação à palavra em performance. Antes, porém, farei um breve relato de situações vividas que envolvem o canto, a fim de mostrar a dimensão de minha dificuldade frente a ele, a qual, por sua vez, se insere num quadro maior, que diz respeito à exposição artística como um todo.

CONTANDO O CANTO

Ouvi, certa vez, de uma professora do curso de Artes Cênicas da UnB que o teatro, embora não seja terapia, é altamente terapêutico, particularmente – mas não só - quando se faz uso do depoimento pessoal como parte do processo criativo. O teatro requer valentia, determinação, resolução para se alcançar a superação das limitações de que fala Stella Adler.

Amo cantar. Canto desde criança. Na adolescência, sonhava em ser cantora. No entanto, cantar na frente de outra pessoa se mostrava aterrorizante. Recordo que, certa vez, no ensino médio, uma colega foi na frente da sala de aula e cantou. Como eu desejei ser valente como ela! Quando estava em grupo, cantava com os demais, mas, se porventura minha voz se sobressaísse, eu parava imediatamente. Não suportava ficar em evidência, porquanto me sentia na obrigação de não errar, o que, nesse caso, significava não desafinar.

Há alguns anos, antes de ingressar no curso de Artes Cênicas, participei do Coro Sinfônico Comunitário da UnB e fiz aulas particulares com a Professora Irene Bentley (docente desta Universidade). Um dos seus interesses era justamente auxiliar seus alunos a superarem as dificuldades com o canto e a fala (à época, minha voz, segundo a professora, não correspondia a minha idade: era uma voz infantilizada).

Após um ou dois anos de estudo e prática de canto, fui surpreendida ao ouvir a gravação em fita K7 de uma mulher cantando um samba. Voz de mulher forte e afinada. Perguntei quem era, e me respondeu que era eu. Experimentei uma espécie de choque, misto de surpresa e alegria. Nunca me imaginei sendo capaz de produzir uma vocalidade como aquela.

Efetivamente, havia ocorrido uma grande mudança. E eu deveria ficar feliz por isso, mas vi-me surpreendida por algo que hoje entendo como autobicoite: eu não temia apenas o fracasso, mas também o sucesso, embora eu o desejasse. Por algum motivo, foi-me inculcado que tal desejo diminuía o conceito que os demais teriam de minha pessoa. Talvez esse seja um dos motivos que torna difícil cantar para uma plateia.

No curso de Artes Cênicas, aproveitei as oportunidades que se apresentaram para encarar e superar essa dificuldade, o que se deu paulatinamente.

Abaixo faço uma síntese de momentos que considero mais relevantes nesse processo, até chegar à apresentação da peça Tito Andrônico.

O primeiro exercício de canto à frente de outras pessoas no curso ocorreu por ocasião da matéria Voz e Dicção 1 (segundo semestre de 2008), ministrada pela professora Silvia Davini, que solicitou a cada estudante que cantasse sozinho a música de Mackie Messer da peça A Ópera dos Três Vinténs, de Bertold Brecht. Ensaiei diversas vezes até memorizar a música e me sentir segura. Mesmo assim, minha voz saiu tremida, mas foi possível ir até o fim. Procurei não me criticar pela dificuldade e senti gratidão por essa oportunidade de enfrentá-la e pelas palavras de estímulo da professora.

Vale destacar que, nessa matéria, teoria e prática possibilitaram o despertar da consciência quanto à necessidade de se manter o corpo alinhado e os músculos abdominais, intercostais e diafragmático ativados (com tônus), a fim de se ter controle da saída do ar que se expira ao falar ou cantar. Recordo até hoje de diversos exercícios que visavam oferecer ao estudante a consciência desse controle do corpo, preparando-o para o canto e a fala em altas intensidades no contexto teatral.

Um ano e meio depois, voltei a experimentar esse mesmo trabalho desenvolvido por Davini em Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea 1, com o Professor Cesar Lignelli (primeiro semestre de 2010), mas acrescido dos

exercícios com os parâmetros sonoros. Nessa oportunidade, cantamos em coro, criando a esfera acústica para a apresentação da narrativa O Gato, um Pintassilgo e as Estrelas, de Luigi Pirandello.

Transcrevo abaixo trecho do relatório final, datado de 27 de agosto do mesmo ano, em que falo da experiência.

Com o início dos ensaios, o temor se fez presente novamente: além de demorar a memorizar as melodias, não alcançava diretamente os agudos. Sinto minha garganta se fechar quando tenho de passar por isso. No entanto, quando faço os vocalizes, alcanço várias notas agudas. Acho que é uma trava que me impus desde que tive o problema de tireóide.

Durante os ensaios para a apresentação da narrativa, eu temia não recordar a nota inicial de cada canto do coro. O mesmo temor se fez presente nas apresentações. Dizia para mim mesma que eu não ia conseguir lembrar, e isso atrapalhava bastante minha concentração. Dada a primeira nota, sentia-me aliviada de ter conseguido dar continuidade. Mas, quando não, que desespero! Que agonia! Aos poucos, fui relaxando e curtindo o que estava fazendo, até chegar ao ponto de sentir enorme prazer de estar participando de algo tão agradável como foi a composição da narrativa junto com o coro. E quanta alegria quando acertávamos tudo!

Recordei da respiração, que me auxiliou não apenas no coro, mas também numa peça que apresentei na segunda-feira, por duas vezes, às 11h e às 19h30, na qual, havia um momento em que eu teria de sustentar um grito [Peça A Geladeira, de Copi. Interpretação Teatral 3 – Professora Alice Stefania]. E consegui, lembrando-me de inspirar num instante imediatamente anterior ao grito, ampliando a capacidade torácica. Deu certíssimo.

Em Interpretação e Montagem com a Professora Simone Reis (turma do segundo semestre de 2011), surgiu, na montagem feita, a oportunidade de cantar. Fizemos uma adaptação da peça Amor, de Jean-Luc Lagarce, que recebeu o título História de Amor é uma Outra História – HAOH. Para a apresentação dessa peça, impus-me um novo desafio: cantar sozinha com um microfone na mão. Cantaria Apelo, de Vinícius de Moraes e Baden Powell. Nos ensaios, tudo correu bem.

No entanto, no primeiro dia de apresentação no Cometa Cenas, comecei a cantar, mas a voz não saiu. Usei o subterfúgio de falar a música fazendo caretas e trejeitos, mas estava ali disfarçando a minha frustração pela incapacidade de projetar a voz diante do público. Evidenciou-se para mim que eu ainda não havia superado esse temor. Na apresentação do segundo dia, cortei essa parte, mas consegui cantar num *walk talk* quando todos cantavam desordenadamente. Só podia me escutar a pessoa da plateia que estava com o aparelho correspondente em mãos. Não tinha ideia de quem estava do outro lado me ouvindo. Dessa maneira, consegui soltar a voz e me divertir. Vendo o que dava certo comigo, mantive a mesma estratégia na terceira apresentação.

A liberdade para eliminar da apresentação algo que havia sido ensaiado estava de acordo com o processo de montagem proposto, que se mostrou amplamente flexível. A professora Simone Reis fez uso de uma metodologia baseada no processo colaborativo e performativo, oferecendo total liberdade de criação por parte dos estudantes. Tomamos contato com textos de Josette Féral e Ariane Mnouchkine a esse respeito, para nos inteirarmos desse processo e nos entregarmos a ele. Somado a isso, experimentamos também, na prática, o que Rubens Rewald (2005) chama de Caos Dramaturgia.

Esse autor analisa o desenvolvimento do trabalho teatral frente à imprevisibilidade e o acaso, observando como tirar proveito de tais elementos para a cena, permitindo que esses e outros conceitos advindos da teoria do caos (conceito da física) e do pensamento complexo (conceito da filosofia) não apenas influenciem, mas determinem diversos outros caminhos de sua construção. Rewald sugere uma não conclusão do trabalho, como se fosse impossível chegar a um ponto de concretude. Assim, a peça apresentada nunca está finalizada, devido à imprevisibilidade aproveitada para a inserção do novo.

Se o que apresentamos não é um produto conclusivo, mas em construção, tem-se aí a possibilidade de mudança até mesmo no momento da apresentação.

Longe de gerar frustração, a experiência acima trouxe uma espécie de confiança que possibilitou o que vivi posteriormente na matéria Interpretação Teatral 4, no segundo semestre de 2012, com o professor Fernando Villar. Pude ver que ela representou um trampolim para o alcance do propósito de cantar em cena.

Posso dizer que o percurso seguido dentro da matéria Interpretação Teatral 4, cujo enfoque principal recaiu sobre a performance e o teatro performance, se mostrou também como um processo ascendente em direção ao alcance do desejo de cantar em público com serenidade.

Villar propôs aos estudantes a criação de uma apresentação do poema dadaísta Karawane, de autoria de Hugo Ball (1917), para quem quisesse fazê-lo. Na minha criação, uma das frases era cantada. Antes da apresentação, tive a ilusão de que ficaria tranquila. Mas bastou iniciar a apresentação para que o corpo passasse a produzir adrenalina e algumas coisas começassem a dar errado, não muitas. Mas uma delas certamente foi o canto: eu havia terminado uma frase numa frequência muito alta, o que fez com que o canto se iniciasse a partir dessa frequência, ficando

muito agudo para a minha região de conforto. Eu me assustei e não fui até o fim; fiz como na matéria anterior: disfarcei. Finda a apresentação, minha vontade era de sumir. Repercutia em minha mente uma espécie de arrependimento por ter-me exposto daquela maneira. Como outras apresentações se seguiram, precisei ficar ali e tentar alcançar alguma serenidade, minimizando a autocrítica negativa e a vergonha.

Pude evidenciar que, embora a inibição tenha tornado a apresentação sofrível, o desejo de realizar no âmbito artístico se mostrou muito maior, e isso permitiu que eu criasse e apresentasse posteriormente mais três performances à turma, duas das quais tendo o canto presente.

A primeira teve a seguinte repercussão (anotação do dia 28 de fevereiro de 2013):

Experimentei, dia desses, a grande alegria por ter apresentado uma pequena performance em que eu passo cremes no rosto e no corpo ao mesmo tempo em que falo um texto de Cícero, Saber Envelhece, sendo um trecho dele em francês. Cheguei em casa exultante de tanta alegria, pois eu me expusera sem sentir a dor da cobrança se os outros haviam ou não gostado do que fiz. Muito diferente de quando apresentei o poema dadaísta (...). Agora vejo que foi um primeiro passo para eu me sentir bem com essa segunda oportunidade.

Na segunda performance, havia uma canção de ninar sem letra, apenas melodia; na terceira - a linha da vida proposta por Villar - inseri o Kyrie, de Mozart, que eu cantara no Coro Sinfônico Comunitário da UnB como tenorina. Em ambas, experimentei apenas serenidade, e o som que eu produzi pôde propagar-se tranquilamente.

Na montagem dos poemas dadaístas compostos pelos estudantes para o Cometa Cenas, Villar sugeriu que eu subisse as escadas, após a apresentação de um dos colegas, cantando o Kyrie. Em seguida, já no mezanino da sala, faria a apresentação do poema dadaísta, aquele que eu apresentara em sala de aula. Dessa vez, cuidei para que a frequência da palavra permitisse partir para o canto de maneira a não torná-lo tão agudo. E deu certo.

Alguns aspectos se fizeram presentes como aprendizado: a importância de ensaios do que se pretende apresentar; exercícios de preparação do corpo e da voz, e várias apresentações à turma para se alcançar tanto o domínio do que se está fazendo quanto alguma serenidade interna, além da crítica que muito auxilia no que pode ser melhorado.

Trechos da anotação do dia 6 de março de 2013:

Saí da minha apresentação final de performance muito serena. Eu consegui me apresentar e sentir que foi bom. Eu consegui me entregar ao que estava fazendo, sem me preocupar com o que os demais estavam pensando de mim. Na verdade, recebi elogios e pude aferir que o que senti diante deles não foi vaidade, mas a alegria de ter feito bem algo que me propus realizar. Lembrei-me, nesse momento, do direito de fazer algo bem feito e ser reconhecida por isso, o que a culpa geralmente nos impede desfrutar.

Foi muito importante ter vivido de maneira consciente essa matéria, com objetivo claro de vencer meus bloqueios psicológicos frente à exposição teatral. (...)

Quando me apresentei pela segunda vez, em que tirei a blusa no meio da sala e fiquei de top para passar os cinco cremes, sentia que minha mão tremia, embora ninguém tenha percebido, pelo que disseram depois. Eu me senti tão feliz. Tão feliz! Cheguei em casa exultante! Em vez de estar sofrendo, eu estava feliz!

A decisão de realizar as outras duas performances foi muito importante para mim, pois foi o arremate de experimentação de uma exposição de minha pessoa mais ampla, com o que eu pude aferir ser capaz de atuar.

E eis que chego à matéria *Diplomação em Interpretação Teatral 1*, com a Professora Johansson, e trago para a cena novamente o canto.

Embora estimulada com o resultado da matéria *Interpretação Teatral 4*, no processo de montagem da peça *Tito Andrônico*, ocorreu um recrudescimento do temor de a voz falhar como ocorrera em *Interpretação e Montagem*, sendo que, dessa vez, não haveria como disfarçar. Pelo menos era o que eu supunha.

Mas eu cantei. A voz não saiu como deveria. Saiu, digamos, como pela metade, rouca, com baixa intensidade.

Antes de detalhar a performance vocal na apresentação da peça, é importante ressaltar que, preocupada que estava com essa questão, busquei - mesmo faltando duas semanas para a estreia - orientação com a Professora de canto Wilzy Carioca de Oliveira, licenciada em Música pela UnB, que, na ocasião, estava dando um curso na Escola de Teatro Confins-Artísticos – E.T.C.A¹⁰.

Também procurei uma fonoaudióloga que pudesse me passar exercícios que visassem ao aquecimento vocal, relaxamento, recuperação das pregas vocais...

¹⁰ Dados disponíveis em https://www.facebook.com/escolaconfinsartisticos?ref=stream&hc_location=stream&filter=1. Último acesso: 11 out. 2013.

Iniciei as sessões com a Dra. Adriara Amaral de Lima, na Alívio Clínica de Fisioterapia e Fonoaudiologia¹¹, na mesma semana em que iniciei as aulas de canto.

Sobre o trabalho feito com essas duas profissionais falarei em outro capítulo mais adiante.

Apenas ressaltarei aqui uma orientação que considerei fundamental para eu disfarçar a falta de alcance de notas mais agudas no momento do canto, devido ao nervosismo. Carioca sugeriu que eu desse à voz uma qualidade nasalada, aproveitando o fato de eu estar ali atuando como uma mãe que acabara de perder seu filho e estava, portanto, chorando sua morte.

Diante da voz tremida devido ao nervoso do início do espetáculo e à preocupação de não realizar uma performance a contento, usei essa circunstância para ampliar a questão do choro, misturado a um “vibrato disfarçado”, digamos.

Novamente pude comprovar a limitação do controle da produção vocal vinculada ao aspecto psicológico-emocional, quando, ao sair dessa cena, fui ao camarim e experimentei cantar: a voz saiu normal, intensa e ampla.

Imaginei que a voz sairia melhor no dia seguinte, já tendo passado a estreia, mas repetiu-se o que ocorrera no dia anterior: o mesmo nervosismo e a mesma preocupação. “O que fazer para ficar serena e soltar a voz?”, perguntei-me. Pensei em simplesmente respirar e começar cantando com “hummmm” para projetar a voz usando os ressonadores da máscara, como aprendera a fazer na época do Coro Sinfônico¹². Fiz isso, mas a voz continuou presa ao passar para o som da vogal “A”. Recordei, no meio do canto, de abrir mais a boca com o som da vogal “O”, a fim de projetar ainda mais a voz, conforme orientação de Carioca, o que se mostrou eficaz.

Nesse dia e no seguinte, recebi elogios pelo canto por parte de algumas pessoas, o que me levou a refletir: como poderiam ter gostado de algo que não deu certo? Que voz eu produzi que permitiu a alguém apreciá-la?

Lignelli (2011) explica que a maneira como nos escutamos é diversa da maneira como os demais nos escutam. Isso se deve ao fato de os sons vocais que produzimos passarem não apenas por nossas orelhas, mas também por nossos

¹¹ Dados da Clínica Alívio pelo site www.clinicaalivio.com.br. Registro da profissional no Conselho Regional de Fonoaudiologia, 5ª. Região: CRFa5 – 10384. Último acesso: 11 out. 2013.

¹² Foi-me ensinado – na década de 90, época em que participei do Coro Sinfônico Comunitário da UnB - a fazer primeiramente o som nasalado do choro para, depois, partir para a emissão da vogal A, com o objetivo de jogar a voz para a máscara, ou seja, regiões do rosto que funcionam como ressonadores.

ossos, tornando-se mais intensos e modificando seu timbre, além das distintas proximidades entre as partes receptoras e produtoras do som.

Penso que, somado ao fator físico, há o comparativo pessoal da voz que produzo quando estou só e que só eu percebo - e a qual me soa muito agradável - com a voz afetada pela presença do outro ou pela simples imagem de alguém me escutando. Como será a qualidade dessa vocalidade afetada pela presença do outro?

Segundo Lignelli (2011: 20), existe entre as pessoas uma limitada consciência corporal no que diz respeito à audição. E isso traz consequências, tais como limitação na fruição, produção e controle dos sons, podendo chegar a “minimizar nossas relações de prazer com os sons e demais afetos perpassados por eles”.

Vejo que minha percepção do meu canto sofre ruídos, digamos, causados pela forte exigência de fazer correto, ou seja, não desafinar e permitir que a voz saia com amplitude e com uma sonoridade agradável. Estabeleço, por conta dessa visão limitada e por falta de me escutar sem a interferência da parte emocional, uma polaridade reducionista no meu autojulgamento: ou cantei bem ou cantei mal, sem considerar a possibilidade de o canto estar adequado à cena, por exemplo.

Lignelli (2011: 23), falando sobre as causas das dificuldades atuais quanto ao uso pleno dos nossos órgãos dos sentidos, destaca a falta de um “arcabouço prático-conceitual acessível e denso” que habilite professores, alunos e curiosos no assunto a “apreender e, conseqüentemente, produzir sons com certa precisão e domínio, de acordo com seus objetivos, em instâncias profissionais e domésticas”.

Segundo ele, os estudos que existem na área apenas fixam regras para o bem falar, o que tem caráter de clichê. Tal afirmação levou-me a formular a pergunta: será que eu possuo uma ideia fixa a respeito do que constitui o bem falar?

No contexto específico do teatro, tenho o pensamento do ter de falar alto sem gritar para que as pessoas nas últimas fileiras sejam capazes de me ouvir, assim como as palavras devem ser muito bem articuladas. Na mesma linha, cantar bem seria cantar sem desafinar. Restrito assim. Agora começo a ver que esses aspectos não são suficientes para promover uma produção vocal flexível em termos de estéticas, estilos e sentidos variados no âmbito do teatro e tampouco de passar ao público o que se pretende.

Vejamos, a seguir, como foi e tem sido a experiência vivida no âmbito da palavra em performance ao longo do curso de Interpretação Teatral.

FALANDO DA VOZ FALADA

Em 2010, participei da matéria O Corpo Trágico, ministrada pela Professora Cecília de Almeida Borges no período de verão daquele ano, que propôs estudarmos o mito de Dionísio e a tragédia grega a partir da peça As Bacantes, de Eurípedes. Numa das experimentações em sala de aula, tomei consciência de quão difícil era para mim a criação de uma vocalidade condizente com o personagem que eu havia escolhido para esse exercício, no caso, o velho Tirésias da peça acima citada.

O exercício consistia em imprimir lentamente no corpo aspectos que, no nosso entender, caracterizavam o personagem escolhido. Estávamos usando máscaras sem olhos, como se fossem as máscaras neutras de que fala Jacques Lecoq (2010), a fim de nos compenetrarmos dos gestos que se iam materializando aos poucos.

Verifiquei que, independente do uso ou não de uma máscara, o corpo deve estar inteiro, completo, entregue ao que se faz. Para isso, não se pode permitir que a mente seja bombardeada com pensamentos de temor da exposição do corpo numa circunstância específica de experimentação teatral. Tampouco se deve alimentar a ilusão de que o uso da máscara¹³ é suficiente para transmitir ao espectador o que se pretende, pois é a presença do artista que confere à máscara a qualidade do que está fazendo.

Essa proposta permitiu-me experimentar uma entrega que foi muitíssimo prazerosa: livrada a mente dos aspectos psicológico-emocionais que restringem a atuação, pude experimentar no meu próprio corpo o corpo do personagem, seu peso, suas maneiras. Experimentei uma sensação de unidade entre o que eu propunha ao meu corpo e ao que ele correspondia com o gesto. Senti que o fechar de olhos - bem como a máscara sem olhos - ofereceu-me uma concentração maior

¹³ Está-se falando aqui da máscara concreta, objeto que esconde a face, dando ao corpo uma nova abordagem motora, um novo significado.

no que estava fazendo. O atuar tornou-se mais intenso. Intuíva que, ao retirar a máscara, haveria a possibilidade de escapar de mim mesma distraíndo-me com o que está à volta. Portanto, aquele momento requeria de mim grande atenção, para que não se dispersasse a energia empregada no momento de se viver o personagem.

A seguir, tivemos de experimentar nesse corpo modificado a vocalidade a ele correspondente. E o que sucedeu foi um estranhamento. Ao inserir no gesto cinético a vocalidade, estes se mostraram divorciados um do outro: meu corpo e meu sentir, naquele momento, eram de um ancião, mas a voz que produzi era a minha própria. Como fazer a voz de um sábio ancião? Por que tanta dificuldade em adequar a vocalidade ao gesto cinético? Seria o caso de fazer com a voz a mesma experimentação realizada com o restante do corpo, transformando-a lentamente, até adaptar-se àquele novo corpo? Ou seria o caso de permitir que a vocalidade fosse diretamente afetada pela corporeidade encontrada para o personagem? Certamente fazem-se necessários conhecimentos e amplo treinamento para se alcançar o controle da produção vocal adequada ao contexto específico. Mas também se faz necessário permitir-se experimentar na voz o mesmo que se experimentou no corpo, sem medo e com liberdade. Fazendo uma breve avaliação, concluo que, embora a inibição não se tenha feito presente quando realizei no corpo esse exercício, ela surgiu no momento de experimentar a voz.

Foi interessante ver posteriormente que essa mesma dificuldade vivenciada por mim em relação à voz experimentam os alunos de Lecoq (2010) ao tentar fazer a ligação do gesto cinético ao gesto vocal¹⁴.

À época, tomei contato com uma reportagem acerca da linguagem corporal que saiu na revista "Mente Cérebro"¹⁵, na qual o autor asseverava que o gesto cinético é anterior ao gesto vocal e ocorre independente de nossa vontade ou consciência. Nosso corpo transmite emoções, preocupações, alegrias, tristezas, frustrações etc., mesmo que não emitamos qualquer som ou palavra a respeito.

Mas o dado mais interessante é o de que tanto a linguagem verbal quanto a não-verbal têm a mesma e única fonte cerebral. Essa constatação nos leva a perguntar por que e de que maneira a cultura ocidental tentou e conseguiu criar uma

¹⁴ Lecoq fala acerca dessa dificuldade no trabalho com as máscaras no seu livro *O Corpo Poético* (2010), na página 173.

¹⁵ WACHSMUTH, Inke. Linguagens do corpo. *Mente Cérebro*, São Paulo, Ano XIV, Nº 163, p. 38 a 59, ago./2006.

cisão entre ambas, cujas consequências sentimos no breve exercício cênico acima citado.

Lignelli (2010) nos fala, citando Paul Zunthor e Davini, de uma cisão histórica entre a poesia e a voz com o advento da imprensa, que consolidou a escrita dos tipos gráficos, separando o poeta de sua audiência e gerando uma espécie de dependência entre literatura e teatro, o que acabou por fazer com que muitos da área teatral passassem a ver a palavra como letra e não como ato.

Essa questão começou a se delinear como uma realidade para mim no segundo semestre de 2009, quando fiz, com a professora Borges, a matéria A Palavra em Performance. Em registro feito à época, digo o seguinte:

(...) reafirmou-se para mim, agora com mais intensidade, a importância desse trabalho com o corpo e a voz para o ator contemporâneo, tendo em vista o papel que lhes foi dado ao longo da história do teatro dos últimos séculos, quando se deu lugar de destaque ao texto literário, de onde se partia para a construção do personagem e de tudo o mais na cena, ficando o corpo em segundo plano.

Agora, parte-se do corpo para o texto, com o intuito de tornar o ator consciente de seus movimentos, suas produções tanto gestuais quanto vocais, enfim, de todas as suas possibilidades.

Um dos aspectos que experimentei nessa matéria foi o gesto vocal como consequência do gesto cinético, exercício que os entrelaça, formando uma unidade coerente: o ser se joga por completo naquilo que deseja transmitir, sem perigo de o corpo contradizer uma evocação oral. Como exemplo, tivemos um exercício em que tínhamos de correr falando o texto e, conforme íamos cansando, a emissão desse texto ia-se modificando pelo cansaço do corpo, pela dificuldade de respiração, pela aceleração dos batimentos cardíacos. E a voz tinha de corresponder a esse corpo exaurido pela corrida. Com esse mesmo objetivo (e talvez com outros dos quais não me dei conta) foram sugeridas caminhadas em que se modificavam as posições e os movimentos, como sentar, levantar, rolar, pular, falando o texto, deixando que a voz ficasse afetada por esses movimentos vários.

Outro exercício - que muito me agradou - foi o do lenço que, ao ser lançado para o colega, lança, junto com o gesto cinético, o gesto vocal em forma do texto escolhido. Assim, se eu lanço com força, falo com força; se lanço com suavidade, falo com suavidade; se lanço com rispidez, falo com rispidez, e assim por diante, com a voz sempre coincidindo com o movimento.

Também aprendi a visualizar o ritmo e a musicalidade do texto, a fim de perceber suas nuances, suas diferentes intenções. O desenho das ações ou mapa que criamos dos exercícios que fizemos também ampliaram a visão sobre os próprios gestos que se desenvolvem no espaço.

Outras percepções também foram sugeridas, como, por exemplo, observar o ritmo que o autor propõe ao texto escolhido, o lugar em que se dá a cena, a fim de trazer o texto com o corpo à presença dos espectadores, como um espaço que o corpo ocupa; observar o que há a minha volta, a fim de ampliar a percepção desse espaço, do meu movimento dentro desse espaço e como meu gesto o modifica.

Ao me apresentar em sala de aula, atendendo a uma proposta de Borges, recebi alguns *feedbacks*, dentre os quais resalto o não ter pressa ao falar, conduzindo as palavras com mais prazer em seu som e em sua articulação. Chegaram a me dizer que eu deveria, dentre outras coisas – e penso que talvez esse destaque tenha relação com o personagem escolhido para o exercício, que foi Mme. Clessi, da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues¹⁶ -, achar tudo delicioso, deleitando-me ao máximo. Tais palavras me sugerem uma degustação do texto, o que caminha na contramão da pressa incitada pela inibição do artista.

Um dos aspectos com que me defrontei ao longo do curso de Artes Cênicas foi quanto à memorização do texto, que está intimamente vinculado à questão da palavra em performance e se configurou em dificuldade para mim, devido a problema de saúde já mencionado.

Experimentei duas modalidades que se mostraram efetivas no alcance da fixação do texto a ser apresentado.

A primeira delas diz respeito ao trabalho com o corpo antecipadamente, o que foi experimentado em *Interpretação Teatral III* e *A Palavra em Performance*. A associação da palavra ao gesto cinético fixa-a com grande facilidade.

A segunda modalidade foi experimentada em *Voz e Palavra na Performance Teatral Contemporânea I* para a narrativa de Pirandello, já mencionada anteriormente. Houve um trabalho minucioso com o texto, lendo-o sem pontuação, primeiramente, sem dar ênfase a nenhuma das palavras. Depois, líamos buscando extrair o sentido de cada trecho e sendo levados a pensar a voz e seus parâmetros

¹⁶ *Vestido de Noiva* foi a peça escolhida pelo grupo da matéria *Interpretação Teatral II*, ocorrida no mesmo semestre. Aproveitei, portanto, a oportunidade do que vinha aprendendo em *A Palavra em Performance* para enriquecer a interpretação dessa personagem.

sonoros em relação a esse sentido. Eu não só memorizei o texto como, ao exercitar minha memória, percebi que ela melhorou muito. Adquiri não apenas um conhecimento técnico no exercício da voz e palavra em performance como também mais saúde e confiança em mim mesma.

Para a peça Tito Andrônico, fiz uso dessa técnica para a fixação do texto, porquanto há cenas em que meu corpo se encontra estático, embora tenha também buscado associar ações físicas às falas já memorizadas.

Da matéria Prática de Montagem (segundo semestre de 2010 - Professora Cecília Borges), destaco dois exercícios em que a voz e a palavra surgiram espontânea e apropriadamente em virtude da ação física e da intenção posta no corpo respectivamente. Foram experimentações que contribuíram para a montagem da peça A Farsa da Boa Preguiça, de Ariano Suassuna, apresentada em diversos locais de Brasília, a começar pela UnB, por ocasião do Cometa Cenas.

No primeiro, após alongarmos e nos movimentarmos como lagartixa, cobra, tigre, passamos para a postura do macaco. Como macacos, fizemos uma roda e iniciamos um jogo: duas pessoas (como macacos) iam para o centro da roda, cada um com um lenço preso às costas. Eles estavam disputando a chefia do grupo. Ganhava aquele que conseguisse pegar o rabo (lenço) do outro. Os demais torciam loucamente. Os macacos iam se revezando no centro, até que todos tivessem participado da disputa.

Nesse clima de brincadeira, além de trabalhar o corpo, exercitamos a voz, ao soltar sons que imitavam aqueles produzidos pelos macacos. Facilmente consegui trabalhar os agudos. A brincadeira permitiu que eu me sentisse livre para o corpo e a voz atuarem. Ou seja, o foco estava todo voltado para a atividade em si, sem dispersão de nenhuma espécie. Experimentei o mesmo ao fazer uma galinha.

No segundo, a professora nos entregou tecidos para colocarmos no corpo e nos tornarmos deficientes física e mentalmente. Alguns colegas colocaram fita adesiva transparente no rosto, levantando nariz ou boca ou tampando olhos etc.; outros ficaram corcundas, outros manetas, outros pernetas... Foram colocados dois bancos no centro da sala. Uma das pessoas tinha de subir no banco e fazer um discurso maluco, sem sentido, daqueles que se vê muito em clínicas psiquiátricas e também na rua. Depois vinha outro. Aquele que tivesse mais aprovação dos demais era o vencedor e diria o que os perdedores tinham de fazer para ele. O que se pedia

era sempre bem inapropriado para o nosso dia a dia e para nossos princípios morais ocidentais.

Com a entrega quase que plena a essa proposta, as palavras produzidas surgiam muito de acordo com o que se estava vivenciando. Não havia texto prévio, apenas improvisação. Os gritos que surgiam eram espontâneos, as discussões, os gemidos, os lamentos, os balbucios... tudo surgia como repercussão natural daquele corpo entregue àquele fazer teatral.

Um dos objetivos principais com tais experimentos era adentrar o universo da farsa, da comédia, do escatológico, do ridículo, do bufão... enfim, falar de todos aqueles elementos que estão presentes no mundo, mas que insistimos em ignorar por nos causar repulsa ou algum incômodo.

Buscando um paralelo entre esses exercícios e a experiência vivida para a apresentação da peça Tito Andrônico na matéria Diplomação em Interpretação Teatral I, encontrei uma grande distância entre a voz que se mostra uma consequência circunstancial do corpo, como se fosse mais um membro que se move e se modifica a partir de um impulso originado de determinado ponto - como experimentado na matéria Prática de Montagem - e a tentativa de produzir uma voz a partir do texto e dos próprios recursos sonoros que possuo, que tem sido o caminho seguido para o personagem Lúcio principalmente.

Na tentativa de modificar meu corpo para me tornar algo que não sou, ou seja, um soldado romano antigo num contexto de guerra, percebo-me não apenas falsa, mas também cheia de clichês, com excesso de gestos e principalmente colocando na máscara todo o texto, bem como no grito toda a ira e desespero do personagem. Será isso necessário? Tenho procurado fazer experimentos com o texto, a fim de buscar um meio-termo, algo que flua melhor tanto para mim quanto para quem estiver assistindo. Porém, tem sido difícil escapar do estereótipo do soldado romano de corpo rijo e atitudes grosseiras e falar autoritário.

Isso me levou a perguntar se, para a realização de uma peça de Shakespeare, mesmo que na atualidade, os “métodos” de Constantin Stanislavski e Jerzy Grotowski não se enquadram perfeitamente na produção vocal que sua estética, de certa forma, parece determinar.

Lignelli considera que esses métodos “tendem a direcionar a vocalidade para um modo de produção específico, o que, pelos dados, atendem muito bem as

estéticas às quais se destinam” (2011: 24); tais técnicas ficam impressas no corpo, podendo fazer-se presentes mesmo quando se busca realizar outras estéticas, o que acaba por limitar o artista.

Permiti-me experimentar alguma liberdade de romper com a estética inicialmente proposta para o personagem Lúcio ao criar uma voz com registro mais agudo, na tentativa de proteger as pregas vocais. Pensava que, se eu “cantasse” o texto relativo a esse personagem, eu conseguiria produzir uma voz com alta intensidade sem causar dano à garganta. Diante disso, senti a necessidade de adequar o corpo a essa voz. Como entrava em cena caminhando de um lado a outro do palco seguida por um exército, movimenteimei-me sacudindo os ombros para a direita e para a esquerda, em vez de manter o tronco rijo. Os braços se moviam soltos, como consequência desse caminhar.

No entanto, essa maneira de andar trazia leveza, e a cena pedia rigidez, dureza, tensão. Teria de buscar outra forma de realizá-la, tendo em mente a alta intensidade e baixa frequência corporal. Como fazê-lo?

No meu entendimento, deveria apoiar-me em Stanislavsky, mesmo não se tratando de uma peça realista. Questionando-me acerca do motivo desse entendimento, verifiquei que, embora tenhamos atualizado a peça de Shakespeare, tal atualização se deu no uso de tecnologias como projeção de imagens, microfones, uso de balões de festa de criança etc.; e também a adaptamos aos dias atuais ao cortar boa parte da trama, a fim de diminuir a duração da peça, para não ficar cansativa ao público, pelo fato de a linguagem ter-se mantido fidedigna à original traduzida do inglês. Como alcançar verdade cênica num texto intenso como são os de Shakespeare e com a linguagem própria do século XVI? Como inserir nos gestos vocais e corporais toda a intensidade do texto de Shakespeare, sem que se caia no clichê e na artificialidade? Como criar uma vocalidade que transmita ao público a carga emocional presente no texto shakespeariano?

Segundo Lignelli, o som é capaz de informar

“sobre valores, afetos, estados e costumes (...). Caracteriza classes sociais, gêneros, hierarquias, sentidos, marcas, potências, vitória ou derrota; os sentimentos mais sublimes e baixos; ideias de céu, inferno e fim do mundo; a presença de papéis sociais – religiosos, policiais, políticos, ladrões” (2011: 46).

Fazendo um paralelo entre som e voz - até porque a voz e a palavra que se produzem geram determinados sons -, surge a pergunta: qual é o som que quero

produzir na cena acima descrita? O que quero informar ou transmitir com ele ao interpretar esse personagem?

Como já explicitado, Lúcio, na cena que faço, está diante do homem que fez praticar e também praticou enormes atrocidades contra seus familiares. Essa situação leva-me a pensar que o que se passa internamente com esse personagem é, além de muita dor, um grande ódio, mas, ao mesmo tempo, a satisfação por Aarão ter sido capturado. Porém, há outro componente: a indignação frente a outros crimes bárbaros cometidos por Aarão ao longo de sua vida. Portanto, esses são os sentidos que quero transmitir; essa é a vocalidade que tenho tentado produzir.

No primeiro ensaio dessa cena neste segundo semestre de 2013 (11/10/2013), tentei internalizar tais sensações, para que elas reverberassem na minha gestualidade, mas não conseguia sentir nada. Não vi outra saída, a não ser recorrer a Stanislavski e tentar fazer uso de uma memória emocional, não com o objetivo de parecer real, mas com o objetivo de passar para o público o sentimento adequado ao momento da peça. Não surgiu nada. Lembrei-me de uma pessoa, mas nada repercutiu dentro de mim. “Será que nunca senti raiva?”, Pensei. “Obviamente que sim!”, respondia a mim mesma. “Mas, então, por que não consigo sentir nada agora?”. A saída foi começar a sentir raiva de mim mesma por não sentir raiva. Mas tentei ampliar essa raiva a partir do corpo, balançando meu tronco para frente e para trás, levantando calcanhares e depois metatarso, fechando e abrindo a mão direita (carrego um bebê no braço esquerdo ao longo da cena), fazendo caretas, apertando os lábios e contraindo a mandíbula, respirando mais aceleradamente, balançando a cabeça em sinal de negação... Ou seja, ainda estava muito exteriorizado. E, nessa tentativa, a voz “foi para o espaço”: gritei feito uma louca, agredindo as pregas vocais, que ficaram ressentidas após o ensaio, mesmo eu tendo feito aquecimento vocal.

Stanislavski se refere a tentativas como esta de imprimir no corpo um estado emocional do personagem como “falsa atuação” e um “ataque histérico” desprovidos de sentimento e de autenticidade, e como uma “grosseira imitação das emoções” (1997: 72 e 73).

Daí que Johansson sempre nos solicite que internalizemos mais as emoções do personagem. Ela vem destacando a importância de se saber o que o

personagem está pensando, pois isso auxilia nas ações corporais, nas partituras, bem como ajuda a dar mais sentido à cena.

No ensaio seguinte, fiquei atenta também para o aspecto da voz, tentando projetá-la novamente por meio dos ressonadores. Ou seja, mantive a expressão externa já descrita, mas buscando sentir mais a cena como um todo e, ao mesmo tempo, cuidar da produção vocal. Minha preocupação em fazer a chamada voz de peito é diminuir a intensidade (volume), sendo que o objetivo é o contrário, é ampliá-la. Talvez aí esteja um dos meus erros: fico tentando produzir uma voz de frequência mais baixa, mas querendo projetá-la como fazemos quando cantamos produzindo o que comumente chamamos de “voz de cabeça”, quando deveria usar o peito como ressonador.

Na tentativa de exprimir os estados internos acima referidos, surgiu um choro que quase se manteve incontido após o ensaio. Daí eu vi que havia alcançado a experimentação interna da raiva que, ao longo de minha vida, sempre veio acompanhada de choro. Ruim para a cena? Não sei ainda ao certo. A ideia de que homem não chora parece ser uma construção cultural mais do que antiga ao se definirem papéis sociais dos gêneros na humanidade, ideia essa que se vem desconstruindo paulatinamente. No entanto, quando o instinto se insurge, não parece haver espaço para o choro, porque as energias concentram-se de maneira intensa no que Sigmund Freud chamou de Tânatos, tomando como referência o mito grego¹⁷.

Pergunto: minha raiva por não conseguir experimentar raiva de acordo com o arquétipo do soldado romano bruto com que tomei contato ao longo dos anos – e, pelo que podemos ver nos filmes, mostra-se presente no ideário coletivo da humanidade - é um recurso válido para minha produção vocal e cinética na interpretação do personagem Lúcio Andrônico? Com que outro recurso posso contar para internalizar essas sensações e sentimentos que “descrevem” esse personagem nesse momento da trama e, a partir disso, produzir um gesto vocal que chegue na mesma proporção de intenção ao público?

¹⁷ Instinto de morte sobre o qual fala Dalva de Andrade Monteiro. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1519-94792002000100006&script=sci_arttext#A. Último acesso: 17 out. 2013.

A solução para essa questão surgiu com uma proposta da professora de canto que está descrita no Capítulo 3 do presente trabalho. Antes, porém, experimentei algo que me fez identificar nuances nas falas desse personagem:

Lignelli (2011) apresenta em seu trabalho uma larga lista de sons da natureza que o ser humano pode distinguir por meio da escuta. Procurei relacionar a produção vocal que reflete o estado interno do personagem Lúcio com alguns dos sons da natureza citados por esse autor em ordem progressiva de desenvolvimento da cena. Optei pelo som do estalar da madeira queimando na fogueira (descoberta da captura de Aarão), seguida de estouro de fogos de artifício (mandando enforcar o filho primeiro). Volta à madeira queimando ao ouvir o que o mouro tem a dizer e prometendo não matar seu filho. Depois, som de avalanche (ouve o mouro confessar os crimes); chuva forte ao lhe indagar sobre arrependimento, e, finalmente, culminando num trovão (mas poderia ser também o rugido de um leão) ao mandar enterrá-lo até o pescoço.

No ensaio do dia 18/10/13, já tendo feito esta relação da voz com os sons da natureza, esse aspecto se fez presente no momento imediatamente anterior à fala. Isso permitiu experimentar, como disse, novas nuances na voz produzida. Consegui perceber com mais clareza que há intenções distintas nas diversas falas da cena e não apenas tensão e grito, como havia suposto inicialmente.

Nesse mesmo ensaio, surgiu outra percepção, relacionada à respiração, pelo cansaço experimentado ao falar a frase mais longa do personagem Lúcio. Vi que não estava fazendo uso de toda minha capacidade pulmonar e tampouco mantendo ativada a musculatura intercostal e diafragmática. Além disso, verifiquei que, pelo fato de expelir muito ar em cada fala - ainda não sou consciente se por ficar mais tempo nas sílabas finais das primeiras palavras ou se pela agressividade que lhes imprimo -, cheguei ao final das frases praticamente sem ar. Como tenho tentado articular bem as palavras para que o texto fique compreensivo para quem me escuta, não tem sentido perder o ar antes de concluir a fala, porque, nesse caso, não haveria como manter o volume em toda a frase até sua conclusão. Essa percepção me serviu para eu ficar mais atenta à respiração e não apenas entregue à emoção da cena e à partitura que lhe corresponde.

Grotowski (2007) fala de muitos erros que observou na formação de atores no que diz respeito à voz, a começar pela respiração. Destaca, por exemplo, que, ao se

tentar imprimir um ritmo respiratório de acordo com o ritmo do movimento, estar-se-á indo contra a própria natureza, que vai imprimir o ritmo apropriado à respiração. Como consequência, o estudante acaba por sufocar. O mesmo ocorre quando se faz uso da chamada respiração abdominal, que pode ser camuflada com o estufar e contrair o abdômen, sem que se esteja de fato enchendo os pulmões de ar.

Esse autor propõe um controle mais orgânico da respiração, no caso, com o alargamento dos músculos intercostais. Exercitamos bastante esse tipo de respiração nas matérias de voz e agora com Carioca, que ressaltou sua importância para dar sustentação tanto ao canto quanto à fala. Grotowski, de certa maneira, insiste em que o ator/a atriz não deve preocupar-se com a voz e com a respiração, porquanto isso interfere nos resultados a alcançar.

Já experimentei, em algumas oportunidades, sufocar, como diz Grotowski, por estar preocupada com todos os aspectos que envolvem o canto principalmente. Ao tentar cumprir todos os requisitos físicos para a produção vocal, eu me estressava muito. E me chamava a atenção o fato de conseguir inspirar e expirar mais amplamente e usar com maior correção os ressonadores quando eu estava relaxada e atenta apenas ao canto em si. Penso que isso tem relação com o foco de que tratei anteriormente.

Nesse exercício de produção vocal no espaço cênico que venho fazendo para a apresentação da peça Tito Andrônico, não há como prescindir da observação de todos os fatores que interferem nesse processo, porquanto é dessa observação que vai surgir a consciência corporal necessária a um maior controle dos recursos usados para a produção vocal.

No entanto, ficou claro que esse controle - assim como as 'ações físicas' - precisa ser conscientemente trabalhado previamente à apresentação de uma peça, pois, nesse instante, o foco deve recair sobre as atitudes e intenções dos personagens.

Grotowski aponta outros erros que levam ao bloqueio da laringe, como a tentativa de ampliar a expiração por meio da contagem de números e o exercício de dicção por meio da pronúncia de consoantes, quando deveria ser dada a ênfase às vogais. Assim, para o exercício de articulação por meio das consoantes, devem ser acrescentadas vogais antes e depois ("ata' e não 'tttt") (GROTOWSKI, 2007: 139).

Reparei que todos os exercícios de aquecimento vocal dados pela fonoaudióloga são feitos com vogais e não consoantes. Ao lhe falar sobre a observação daquele autor para ela, não soube me falar a respeito, mas destacou que a vogal é boa como exercício, porque ela não tem atrito e, portanto, não força as pregas vocais.

Também observei que não me causa dano o exercício de preparo para o canto, em que se articula “papapapapapapapepepepepepepepe...”. Já o estado interno de agitação e temor não apenas encurta a respiração como também costuma bloquear a laringe, o que faz com que a voz se torne mais rouca e menos volumosa. Nessas circunstâncias, ao tentar ampliar sua intensidade, as pregas vocais se ferem pelo esforço de romper o efeito do fechamento parcial da laringe. Por isso, os exercícios de aquecimento aprendidos com essas profissionais têm-se mostrado fundamentais para o relaxamento e a vivência teatral feliz.

Em ensaio posterior, procurei internalizar mais ainda as emoções do personagem, a fim de as expressões materializadas no corpo serem reflexo do que se passa no interno, pois, como já dito acima, no ensaio anterior, havia feito o movimento contrário, tentando partir do corpo para gerar tal intenção internamente, o que tornou a gestualidade excessiva. Dessa vez, houve economia nos gestos.

Ainda assim, quando falei a segunda frase do personagem Lúcio, senti a garganta arranhar, principalmente ao pronunciar as palavras “contorcendo”, “morte” e “exasperar qualquer”. Dei-me conta de que estava dando maior ênfase à consoante ‘erre’.

Recordei da ressalva de Grotowski quanto ao resultado que se obtém ao se enfatizarem as consoantes: o fechamento parcial da laringe. Mas, na aula de canto, havia recebido a orientação de reforçar sempre as consoantes para ambos os personagens.

Vi-me diante de duas orientações opostas. Qual das duas recomendações deveria acatar?

Concluí que deveria observar o resultado das experimentações, e a prática comprovou o que diz Grotowski acerca das consoantes. Procurei, então, pronunciá-las com mais suavidade e mudar o enfoque vocal, acrescentando pausas na frase, inspirando mais vezes e dando ênfase ao início das palavras, o que diminuiu a agressão às pregas vocais, e o texto se mostrou melhor articulado e expressado.

Embora essa orientação da professora de canto não tenha se mostrado eficaz no meu caso, muitas outras foram fundamentais para eu alcançar um resultado satisfatório nas apresentações da peça, assim como os exercícios propostos pela fonoaudióloga.

Vejamos, então, a seguir, quais foram essas outras orientações recebidas pelas duas profissionais referidas e o que pude extrair de seus exercícios.

CAPÍTULO 3

Acredito que os artistas precisam de um apoio profissional para que possam compreender que é possível ter uma boa voz, desconstruindo primeiramente os medos, mitos e preconceitos com relação à mesma. (FERREIRA, 2009)

Antes de se iniciarem as aulas e sessões com as profissionais já referidas, comecei a praticar vocalizes voltados à estética popular propostos por Goulart e Cooper (2002)¹⁸, o que me possibilitou experimentar melhora na minha produção vocal em termos de volume, embora os demais aspectos só tenham sido sanados à medida que fui seguindo as orientações de Carioca e da fonoaudióloga. Mas esses primeiros exercícios foram importantes para mostrar-me o absurdo que é querer fazer bom uso da voz sem um preparo prévio.

Na primeira aula de canto, Carioca destacou a questão do apoio diafragmático, que, segundo ela, é o mais importante, porquanto com ele a voz se projeta naturalmente. Ela me passou exercícios rápidos e fáceis que poderiam ser feitos cinco minutos antes da apresentação, acrescentando que deveriam ser feitos em uma única inspiração e expiração e repetidos de três a quatro vezes cada¹⁹.

Dois dias depois, tive minha primeira sessão com a fonoaudióloga. Solicitou que eu fizesse alguns exercícios e emitisse o som de algumas vogais por um tempo que foi registrado²⁰. Verificou que o meu tempo de emissão estava dentro da média.

Vi que serenidade é imprescindível para se respirar corretamente, pois o nervosismo encurta a respiração e produz cansaço.

A professora de canto, tendo observado meu grau de ansiedade com agudos e alguns vocalizes e a consequente respiração encurtada e abandono do controle da musculatura, passou-me uma série de exercícios de relaxamento - descritos no Anexo IV do presente trabalho, à página 50 - bem como outro para melhorar o apoio diafragmático, que consiste no seguinte: deitar-me de barriga para cima com um livro apoiado sobre ela, a partir de três dedos acima do umbigo. Inspirar (o livro vai subir) e contar até dez soltando o ar, sem que o livro desça. Com esse exercício, estarei mantendo as costelas levantadas e o diafragma abaixado, o que amplia minha capacidade torácica e mantém a sustentação da coluna de ar.

¹⁸ Coleção Por Todo Canto: método de técnica vocal. Livro acompanhado de CD.

¹⁹ Detalhamento desses exercício nos Anexo II, à página 49.

²⁰ Detalhamento desses exercícios nos Anexos III e V, às páginas 49 e 50 respectivamente.

Pude fazer uma mescla dos exercícios propostos pelas duas profissionais, o que resultou em ganho no preparo para a minha performance.

Nos aquecimentos para os ensaios, consegui relaxar e fazer os exercícios mais difíceis, como emitir uma vogal indo do grave para o agudo e desse voltando para o grave com os lábios fechados vibrando. A dificuldade está na falta de sustentação diafragmática, que precisa ser melhor trabalhada. Observei claramente que, conforme ia “escorregando” para as notas agudas, sentia-me temerosa de não as alcançar, o que fazia com que a laringe fosse se fechando e eu forçasse a emissão desses sons. Exercitei-me então, procurando sempre o relaxamento e indo lentamente para os agudos, sem forçar, a fim de perceber a vibração da vogal nos diversos ressonadores para onde vai sendo direcionado o ar.

Quando falei para Carioca de minha dificuldade com o personagem masculino, sugeriu-me que eu pensasse na palavra-chave que o definisse, assim como para a personagem feminina, a fim de colocar no perfil vocal o elemento marcante que os caracteriza.

Esse aspecto mostrou-se fundamental não apenas para o exercício de se pensar no aspecto da produção vocal mais condizente com os personagens, mas também para facilitar a interpretação (quando estava perdendo o foco, recordava da palavra que definia a personagem, o que me trazia de volta a ele).

Para a rainha Tamora, escolhi a palavra ‘magnânima’, no sentido de grandiosa, nobre (embora suas ações nem sempre assim o sejam), como característica mais marcante, mesmo que ela se mostre também sedutora, dissimulada, irônica e irritada dependendo das diferentes circunstâncias da cena.

A simples recordação dessa palavra fez surgir naturalmente o gesto que lhe corresponde. Vi que, com isso, havia conseguido formar a imagem dessa personagem, conforme sugestão de Johansson, para que suas intenções e ações não permanecessem tão exteriorizadas.

Eu havia lido, há poucos dias, a seguinte frase de Stanislavisk: “...a materialização física de uma personagem a ser criada surge espontaneamente, desde que se tenha estabelecido os valores interiores certos...” (2006: 27). Verifiquei que as palavras-chaves escolhidas para os personagens permitiram encontrar seus valores interiores, na medida em que facilitaram e possibilitaram sua materialização

física de forma mais fluida, ao ajudarem a abandonar os clichês e a sair da superatuação de que fala Stanislavisk.

Porém, para alguns momentos, isso não bastava, porquanto sentia algumas palavras soarem sem a mesma fluidez e convicção, como quando Tamora diz “Mas haja paciência! As coisas que tenho de aturar...!”. Sempre me pareceu sem propósito essa frase, pois é dita no instante em que ela é ameaçada pelo irmão do imperador e sua esposa Lavínia. Todas as vezes em que eu a pronunciei, senti-me falsa na atuação. Vi que era pelo fato de não entender seu sentido. Voltando ao texto da peça, compreendi que essa fala correspondia à reação frente ao que ela escutava após a ameaça de ter seu segredo revelado ao Imperador: “- Ele é um rei bom demais para que dele abusem em tal proporção...”. A voz deveria ter, junto a uma impaciência e irritabilidade, algo de ironia: “Até parece que ele é bom. Sou obrigada a ouvir um disparate desses...”.

Portanto, entender o que se está dizendo também é fundamental para que a voz e a palavra se adequem ao sentido do texto somado ao perfil do personagem a que se quer dar destaque.

Para o personagem Lúcio, pensei em ‘autoridade carismática’ e ‘comandante libertador’. Várias falas de Lúcio são um comando, mas há também comentários feitos aos soldados e ao mouro, o que me exige saber fazer as distinções vocais entre essas duas intenções. Algo que exigiu um pouco mais de mim foi produzir uma vocalidade com sentido de ordem, como quem manda calar a boca, já que não me recordo de tê-lo feito alguma vez na minha vida. Esse é o instante em que costumo falar gritando, como já referi anteriormente.

Exercitando as falas desse personagem na aula de canto, por várias vezes, a voz saiu mais aguda, o que evidenciou falta de controle na emissão vocal. Daí a necessidade de me lembrar de me exercitar trabalhando essas falas na frequência mais baixa.

Conforme vão sendo praticados os exercícios e a atenção vai-se voltando para a maneira como são pronunciadas as frases do personagem, a voz grave vai surgindo com maior facilidade. No entanto, é preciso muita atenção ao longo de toda a cena, porquanto a tendência é usar uma vocalidade própria (com o timbre natural da atriz, no caso) quando se está mais focado na interpretação, abstraindo-se da atenção à produção vocal. Penso que isso se deve ao fato de que, no meu caso,

embora na ação física a intenção do personagem deva estar associada à vocalidade que lhe corresponde como uma unidade da produção corporal, observei que a primeira consciência que surge é do gesto cinético, sendo necessário um esforço maior no sentido de voltar a atenção para o gesto vocal.

Mas cheguei a ficar impressionada (e feliz) com o resultado da apresentação dos dias 23 e 24 de novembro, em que mantive o controle na produção vocal desse personagem, conseguindo manter notas graves sem experimentar qualquer desconforto na região da laringe, além de perceber harmonia na gestualidade como um todo.

Voltando ao preparo para as primeiras apresentações da peça (junho), em um dos ensaios, ficamos todos afetados pela triste notícia do falecimento de uma jovem estudante de Artes Cênicas da UnB. Assim, na cena em que canto por conta do esquartejamento do filho mais velho de Tamora, não fui capaz de conter o choro (pensava na dor da mãe dessa jovem).

Ao repeti-la, cantei com a voz limpa, fazendo uso correto dos ressonadores, atingindo as notas corretamente.... Perguntei-me se o choro havia limpado minhas vias respiratórias, mas logo me dei conta de que me recordara da orientação da professora de canto: não cantar a partir do som nasal, que fecha a passagem do ar, mas com a vogal A, e pensando sempre na vogal O, aproximando-me dela, para abrir mais o palato e permitir maior intensidade da voz.

Outra indicação dada pela professora de canto foi a seguinte: se eu falhar, que a falha sirva como interpretação do choro da mãe que acaba de perder o filho. Essa indicação foi amplamente usada nas apresentações, conforme já referido no capítulo anterior.

A professora Johansson fez elogio à maneira de eu falar o meu texto, dando a cada frase a sua intenção diferenciada das demais. Mas disse-me que eu poderia colocar mais volume.

Devo lembrar-me de que o maior volume não é força, mas controle da musculatura. O mesmo serve para a proteção das pregas vocais: apoio do diafragma, que deve manter-se baixado enquanto eu falo e canto, ao mesmo tempo em que as costelas devem manter-se levantadas. Com esse controle, eu tenho como sustentar a coluna de ar e projetar melhor a voz, sem necessidade de fazer força, conforme orientou Carioca.

Ficou evidente a necessidade de muito exercício prévio dessa musculatura com ensaio das falas dos personagens - em particular do masculino, que foi para mim o mais difícil - para que o tônus muscular surja naturalmente quando necessário, sem que eu tenha de ficar preocupada com esse controle em cena. Comprovei melhora do meu desempenho entre as apresentações de junho e novembro, mas diria que este é ainda um princípio de consciência corporal da produção vocal.

Na minha última apresentação, pensei em que, se eu tivesse mais ensaios e apresentações, poderia chegar, no futuro, a alcançar o controle corporal e o domínio da minha produção vocal. Pois, embora eu tivesse feito muitos exercícios, como os de relaxamento, aquecimento, articulação etc., quando em cena, é como se tudo o que fui capaz de realizar nos ensaios e em casa desmoronasse, deixasse de existir, voltando a fazer da maneira incorreta, sem alcançar êxito.

Por outro lado, vejo claramente que as orientações foram imprescindíveis à performance que consegui alcançar, mesmo que ainda não tenha ficado a contento.

Na minha penúltima apresentação (31/11/2013 - sábado), vivi o mesmo que nas apresentações de Taguatinga: uma colega que participou da parte musical da peça veio me dizer que para ela o ponto alto é quando eu canto. “Sério? Mas como, se a voz fica na garganta, eu não consigo projetá-la corretamente, não atinjo os agudos, enfim, não canto direito, canto meio rouca?”, perguntei-lhe. Ela me respondeu que exatamente daquele jeito é lindo. Penso que ajudou o contexto da peça, o clima da cena, a iluminação...

Eu estaria mentindo se dissesse que não gostei de ouvir aquilo. Fiquei feliz, porque é muito bom quando alguém gosta do que fazemos, embora não deva ser esse o nosso *leitmotiv* para o que realizamos, mas, sim, a satisfação de estar colhendo algo que é fruto de um esforço conscientemente realizado.

CONCLUSÃO

La alegría del triunfo jamás podría ser experimentada si no existiera la lucha que es la que luego determina la oportunidad de vencer.

(PECOTCHE)

O pensador e humanista argentino González Pecotche²¹ identificou como causa dos variados males sofridos pelos seres humanos a ação de diversos pensamentos que transitam em sua mente, sem que deles se tenha qualquer controle. Os pensamentos de índole negativa - como, por exemplo, de inibição, de temor ou os preconceitos - precisam ser combatidos e substituídos por pensamentos de uma índole superior, que permitam à pessoa experimentar a liberdade de agir de acordo com sua própria vontade, se não quiser viver a vida sendo escravizada por aqueles. Poderia dizer que eles são a camisa de força de que nos fala Adler, da qual temos de nos livrar, e a eles também se refere Spolin ao falar de presença em cena.

Em vários escritos do autor acima citado encontrei os elementos que me ajudaram não só a alcançar a valentia necessária à realização do curso que ora concluo como também a manter-me constante nesse propósito, sem sucumbir no meio do caminho.

Fazendo uma avaliação do curso de Interpretação Teatral, pude verificar que a superação dos elementos limitantes não se dá de maneira súbita, mas aos poucos. Ela não é uma linha ascendente contínua; lembra mais uma onda, que vai e volta, às vezes com maior intensidade, outras vezes, com menor intensidade, até que a maré vai ficando baixa, e torna-se possível colocar no lugar desses elementos inibitórios a confiança de se saber capaz.

Em uma das últimas apresentações, esses elementos ainda se fizeram presentes, o que tirou o meu foco da ação e do sentido da cena e fez com que eu tivesse dificuldade de caminhar no momento em que canto. Foi grande o esforço para manter-me minimamente presente. Distraída que estava por conta da ansiedade, vi-me como que largada ao acaso, sem domínio nenhum do corpo e da voz. O resultado foi dor na região da garganta, que eu não havia experimentado nas

²¹ Carlos Bernardo González Pecotche (1901-1963) criou a Ciência Logosófica, que visa à superação humana nos seus aspectos mais proeminentes. Informações sobre esse autor e sua obra podem ser encontradas em www.logosofia.org.br.

apresentações anteriores. A fim de retomar o controle sobre minha pessoa e minha atuação, recordei das palavras de estímulo da Professora Johansson após a primeira apresentação da segunda temporada, as quais me devolveram a confiança e a serenidade necessárias à entrega em cena. Também assomou à minha mente a recordação de que, até no meio profissional, as apresentações não ocorrem sempre da mesma maneira, havendo dias melhores que outros. E assim estava sendo comigo. Tendo identificado as dificuldades e os erros experimentados por falta de foco em cena, fiquei determinada a mantê-lo nas apresentações seguintes, o que me levou a experimentar a presença plena e o prazer de atuar.

Além disso, observei que, apesar de todos esses movimentos mentais, não houve, em nenhum momento pós-apresentação, qualquer sinal de sofrimento e cobrança, como ocorrera em semestres anteriores.

Especificamente do processo de produção vocal para a peça Tito Andrônico pude aferir que as dificuldades apresentadas quando assumi o personagem Lúcio se mostraram benéficas – o que pode parecer paradoxal: como pode uma dificuldade ser benéfica? –, na medida em que me encaminharam para a busca de orientações específicas nesse campo da voz, para cuja necessidade eu ainda não havia despertado.

Dei-me conta dessa minha falta de consciência frente à importância de se exercitar a voz com a mesma preocupação de se exercitar o restante do corpo para manter sua saúde e qualidade quando ouvi da fonoaudióloga, no final da minha primeira sessão, o seguinte: “Pronto! Você agora está preparada para usar a sua voz ao longo do dia!”. Foi como uma luz, um despertar para essa questão: os cuidados com a voz, principalmente quando se a usa mais, não devem estar limitados aos ensaios para alguma apresentação. Ao contrário, devem ser diários.

O preparo que se faz em sala de aula não é suficiente para alcançar um bom resultado na performance teatral, principalmente quando se trata de voz, porque esta requer muito treino, principalmente da musculatura envolvida nesse processo de produção vocal.

Recordo que, nas duas matérias de diplomação, nos exercitamos bastante corporalmente. No entanto, para a voz, fizemos dois ou três exercícios de aquecimento no máximo, sem dar a devida atenção a essa parte do corpo que requer cuidados especiais, principalmente quando dela se faz uso em circunstâncias

específicas como é o teatro. O ator deve preparar-se por completo, não deixando a parte vocal em segundo plano.

Seria benéfico aos estudantes de artes cênicas ter o auxílio de professores de voz e palavra em performance junto aos professores que estejam à frente das diplomações ou mesmo das matérias de interpretação teatral. Só não tenho ideia de como seria esse casamento.

Tendo o meu caso como exemplo, verifiquei que o pouco que consegui avançar em termos de performance vocal e em termos de conscientização dos fatores que precisam ser ainda superados se deveu a essa busca e reflexões levadas à prática. Com esse estudo, fixaram-se para mim os parâmetros do som intensidade, frequência, timbre e ritmo produzidos pela voz, embora alguns aspectos ainda se mantenham como realidade teórica, na medida em que o treinamento foi curto para a fixação, no corpo, dos recursos de que posso dispor para flexibilizar seu uso para a cena.

Outro aspecto que se evidenciou de toda essa experiência teatral foi a importância de se entender o texto que se tem como base para a montagem da peça, extraindo o sentido de cada trecho, a fim de se produzirem as nuances que vão tornar a palavra em performance mais interessante, plausível e dinâmica, além de mais plena de sentido para o público.

Da mesma maneira, mostrou-se imprescindível, em todo esse processo, a questão do foco nas intenções e atitudes do personagem, que deve ser uma constante, porque é ele quem vai permitir realizar, numa situação específica de exposição, o que se alcançou realizar nos ensaios.

Chegando ao final dessa jornada, invade meu ser um forte sentimento de conquista de um antigo querer, conquista que requereu de mim muitas lutas internas para não sucumbir aos apelos do temor e das sugestões dos preconceitos que insistiam em me atormentar. Por isso iniciei esta monografia com as palavras de Pecotche, que destacam a questão da luta como realidade inevitável, luta que o ser trava consigo mesmo frente às circunstâncias que decide enfrentar na vida para sair vitorioso delas.

Nas três últimas matérias do curso, estive a ponto de abandoná-lo por temor de ter de me apresentar para um público no qual estariam presentes pessoas que iriam me avaliar. No entanto, apesar do tormento que experimentava, preponderou

um lado mais sensato que me fez ver o absurdo que seria abandonar algo que já estava praticamente no fim; seria um desrespeito a mim mesma por todo esforço feito para a aquisição dos novos conhecimentos e para a superação de minhas limitações.

Agora, finalizando este trabalho, após as apresentações da peça (verdadeiras provas de fogo), sinto-me como o vidro que, após temperado, adquire maior resistência.

Pergunto-me quantos estudantes não passam por semelhante dificuldade. Espero que os relatos aqui feitos possam servir de alento para aqueles que também querem experimentar a liberdade de se expressar artisticamente, mas sofrem as angústias do temor do olhar alheio.

Ao apagar das luzes desse curso e deste trabalho com que o finalizo – o qual tive imenso prazer de realizar -, sinto-me como uma testemunha de que não existe idade certa para se aprender uma nova habilidade e tampouco para se fazer arte, assim como não há corpo certo, jeito de ser certo... O que deve haver é um grande querer, pois será ele quem permitirá manter firme o propósito que se almeja alcançar, além de valentia para se colocar de frente à dificuldade e transformá-la em facilidade.

Apreendi que não devemos desistir no meio do caminho, por mais duras que sejam as lutas. Ir até o final apesar das dificuldades é o que vai possibilitar colher para si a felicidade de haver triunfado na luta e ter conquistado o resultado do próprio querer.

A perseverança é como um grande filtro depurador de nossos esforços, que nos permite aproveitar os verdadeiros valores de nossa vontade, com o que adquire solidez o pensamento encarregado de realizar os propósitos que concebemos nas horas de inspiração.
(PECOTCHE)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Ed. 4. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ADLER, Stella. **Técnica da Interpretação Teatral**. Ed. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BLOOM, Harold. O'Shea, José Roberto (Trad.) **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRANDÃO, Junito. **Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega**. Ed. 3. Petrópolis, Rj: Vozes, 1991. V. 1.

DAVINI, Silvia. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*. Ed. 1. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007.

ECO, Umberto (Org.). AGUIAR, Eliana (Trad.). **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FERREIRA, Rosane Pellegrina Improta. **Expressividade Oral: Técnica Energética como fonte de um estudo sobre a voz**. Campinas, SP: [s.n.], 2009. Dissertação de Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=000470983. Último acesso: 20 nov. 2013.

GONÇALVES, Rosângela de Fátima; COELHO, Cristiane Magacho, e SILVA, Iris Lima e. **Avaliação de alguns aspectos representativos para a ocorrência de alterações vocais em atores de teatro**. Disponível em: <http://www.fiepbulletin.net/index.php/fiepbulletin/article/view/1092/2118>. Último acesso: 08 out. 2013.

GOULART, Diana; COOPER, Malu. **Por todo canto: método de técnica vocal: música popular**, v.1. São Paulo: G4, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. RAULINO, Berenice (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2007.

HUGHES, Alan (Editor). **Titus Andronicus**. In: *The New Cambridge Shakespeare*. Imp. 6ª. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

LEÃO, Liana de Camargo. *De Titus Andronicus a Lear*. Shakespeare, a violência e o percurso da tragédia. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.) **Dramaturgia em cena**. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 121-151.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac São Paulo: Edições SESC, 2010.

LI, William. Vida de Sêneca. In: SÊNECA. SÊNECA. LI, William (Trad.). **Sobre a brevidade da vida**. Ed. 7. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

LIGNELLI, Cesar. **A Dimensão Acústica da Cena na perspectiva do Grupo Vocalidade & Cena**. 2010. (No prelo)

LIGNELLI, Cesar. **Sons & Cenas**: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica. 2011. Tese de Doutorado defendida na Universidade de Brasília. Disponível em:
http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10130/3/2011_CesarLignelli.pdf.
 Último acesso: 08 out. 2013.

MONTEIRO, Dalva de Andrade. **Guerras**: Freud explica?. Cogito, Salvador, v. 4, 2002. Disponível em
 <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792002000100006&lng=pt&nrm=iso>. Último acesso: 02 dez. 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REWALD, Rubens. **Caos/Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2005.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998

SHAKESPEARE, W. HELIODORA, B. (Trad.) **Titus Andronicus**. Lacerda, 2003.

SHAKESPEARE, W. HUGHES, Alan (Coord.). **Titus Andronicus**. Coleção New Cambridge Shakespeare. Cambridge, USA: Cambridge, 2006.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais** – o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, C.; CAMARGO, J. L. (Trad.). **Manual do Ator**. Ed. 2. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____; LIMA, Pontes de Paula (Trad.). Ed. 16. **A construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

TEIXEIRA, Renata P. **Copi**: transgressão e escrita transformista. 2007. Tese de Doutorado defendida na Universidade Federal de Pernambuco. Disponível em:
<http://www.pgletras.com.br/2007/teses/tese-renata-pimentel.pdf>. Último acesso: 05 dez 2013.

WACHSMUTH, Inke. Linguagens do corpo. *Mente Cérebro*, São Paulo, Ano XIV, Nº 163, p. 38 a 59, ago./2006.

ZWILLING, Carin. FILHO, Leonel Maciel; KAISER, Andrea (Colab.). **William Shakespeare**: as canções originais de cena. São Paulo: Annablume, 2010.

ANEXOS

ANEXO I

O exercício do foco de Viola Spolin consiste em dividir o grupo em dois e solicitar que um assista ao outro que ficará em pé sem fazer nada por algum tempo. O orientador/professor/diretor vai dando instruções do tipo “Não façam nada!”, “Nós olhamos para vocês!”. O simples fato de ficar parado sendo observado sem ter o que fazer gera desconforto. Se alguém do grupo ri, as instruções são reforçadas. Após um tempo, é dada nova instrução de contar todas as cadeiras que estão na sala, como se fosse a coisa mais importante de suas vidas. Enquanto há desconforto, as instruções são reforçadas. Passado totalmente o desconforto, o time é trocado.

ANEXO II

Primeiros exercícios passados pela professora de Canto:

- ✓ expirar abaixando o tronco reto a 45 graus, para que a barriga “encoste na coluna”. Inspirar como se chupasse macarrão e respirar segurando a região pélvica, abrindo as costelas;
- ✓ fazer a mesma respiração dizendo o que ela chama de “mantra do canto”: “Vou manter o diafragma baixado e as costelas levantadas enquanto estiver falando ou cantando”;
- ✓ motor Singer (Zzzzz.....) indo do médio ao grave e do grave ao agudo;
- ✓ vibrar os lábios (Brrrr.....), indo do grave ao agudo e depois do agudo ao grave,
- ✓ Papapapapapapapepepepepepepepipipipipipipipopopopopopopopopopopopopupupupupupu;

Mesmo exercício com: P/B T/D S/Z X J F V CRA GLA.

ANEXO III

Exercícios da fonoaudióloga em 13 de junho de 2013:

- ✓ estalar a língua no céu da boca;
- ✓ vibrar os lábios fechados;
- ✓ passar a língua por dentro da boca fechada, circularmente;
- ✓ abrir bem a boca e dizer A e ã.
- ✓ Emissão da vogal A pelo tempo que eu aguentasse, o que durou 13 segundos. Depois, a vogal I, em 12s; Depois, a U, em 12s; a consoante S, que foi em 13s, e a Z, que também foi em 13s.

ANEXO IV

Exercícios de relaxamento propostos pela professora de canto:

- ✓ Alongar o pescoço levando a cabeça para trás e empurrando suavemente com os dedos indicadores unidos o meu queixo, ao mesmo tempo em que estico para baixo com os polegares essa região.
- ✓ Fazer o mesmo para frente, encostando o queixo no peito. Inspiro, jogo os ombros para trás e expiro.
- ✓ Rotacionar o ombro para frente e para trás.
- ✓ Começando com o queixo para a frente, vou girar a cabeça, fazendo toda a volta por trás para um lado e para o outro.
- ✓ Olhar para um lado e para o outro.
- ✓ Expirar inclinando o tronco reto a 45 graus, inspirar profundamente observando a abertura das costelas pela parte de trás, até o ar ficar pleno, e soltar, expirando, ao mesmo tempo em que mantém o diafragma baixado, em tensão, e as costelas levantadas, também em tensão, ou seja, com a musculatura ativa.

ANEXO V

Na sessão com a fonoaudióloga do dia 20 de junho de 2013, fiz os seguintes exercícios de aquecimento:

1. rotação dos ombros: para a frente e depois de frente para trás emitindo a vogal /a/;
2. mudança de posição de cabeça: deslocamento inclinado para direita e esquerda emitindo uma emissão controlada (uma vogal a escolher): aaaaaaaaa ou eeeeeee;
3. com o queixo encostando no peito, emitir o som de aaaaaaaaaaaaa;
4. ressonância: emissão longa Hummmmm / Hummmmm + aaaaaaaaa;

Os exercícios seguintes visam ao equilíbrio fonatório, à projeção vocal e à firmeza glótica, conforme explicou a fonoaudióloga:

1. rotação de língua no vestibulo (roda gigante): emitindo “m”;
2. estalo de língua associado ao som “m”;
3. sons vibrantes: emissão sonora contínua de língua: trrrr...;
4. emitir a vogal ao mesmo tempo em que mastiga;
5. som basal²²: usando as vogais;
6. firmeza glótica: ocluir quase totalmente a boca com a palma da mão sobre os lábios entreabertos (como se alguém estivesse tampando sua boca, impedindo-o de falar), emitindo “u”.

Por fim, foram dados exercícios voltados ao desaquecimento:

1. movimentos cervicais: emissão de vogal enquanto movimenta o pescoço no sentido do “sim”, do “não”, do “talvez” (rotação com a cabeça) lentamente;
2. bocejo-suspiro: simule um bocejo e ao final dele suspire.

Todos os exercícios têm de ser feitos pelo tempo mínimo de 1 minuto e, no máximo, de 4 minutos. Ou podem ser feitos de 15 a 20 vezes cada.

²² Exercício indicado para quando se está com fadiga vocal ou com rouquidão. Consiste em emitir o som de uma vogal como se estivesse arrotando.

