

Trabalho vocal técnico-expressivo do ator a partir da improvisação teatral

Clara Rocha da Silva*

*Mestra em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo, Brasil. Endereço para correspondência: Avenida Rebouças 1332 ap. 52. CEP 05402-100. Endereço eletrônico para contato: claracrds@yahoo.com.br. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-4724-1843>.

Resumo |

O objetivo do artigo é compartilhar a pesquisa realizada com alunos de teatro, na qual se discute a preparação vocal do ator e se apresenta uma possibilidade prática para esse trabalho, por meio de exercícios improvisacionais. Busca-se abordar a voz no seu aspecto técnico-expressivo, associada ao corpo e ao pensamento, e observar se o ator, à medida que improvisa, aumenta sua consciência vocal e potencializa sua expressividade. A partir de discussões sobre técnica de expressão vocal e sobre improvisação enquanto prática necessária ao ator, é apresentada uma estratégia para trabalhar a voz do ator de forma ampla, envolvendo de modo associado recursos vocais, corporeidade e pensamento. Alunos improvisaram fragmentos de texto a partir das seguintes variações: quatro aspectos do som – frequência, intensidade, duração e timbre; corporeidades – tensões, vetores e planos; e pensamento – criação de situações e subtexto. As atividades foram seguidas de discussões sobre as descobertas, dificuldades e percepções sobre o que se vivenciou em sala de aula. A improvisação possibilitou aos alunos experimentar, descobrir e perceber suas vozes por diferentes caminhos em relação aos usos mais conscientes dos recursos vocais e da voz associada ao corpo e ao pensamento. Por meio da prática vivenciada em sala de aula, foi possível relacionar improvisação, técnica e expressão da voz, com o intuito de potencializar a expressividade dos alunos.

Palavras-chave: Voz. Teatro. Preparação vocal. Expressão. Expressividade.

Preparação vocal – ciência e arte

Minha formação e atuação como fonoaudióloga e atriz sempre me levou a questionar as possibilidades de trabalho vocal com atores. Desde que comecei a atuar com preparação vocal de alunos de teatro e atores, notei a importância de se trabalhar aspectos da fisiologia da voz, do uso dos recursos vocais e dos cuidados com a voz percebidos através de uma abordagem mais técnica do assunto. Ao mesmo tempo, é impossível ignorar os aspectos subjetivos da voz, como a expressividade, emoção, poética etc., principalmente na abordagem com atores. Não basta ter uma voz bonita e saudável, mas também é necessário não afetar o espectador e os parceiros de cena. É preciso compreender a voz enquanto corpo, pensamento, situação, cultura e repertório, expandindo o olhar para esses aspectos.

O objetivo aqui, entretanto, não é hierarquizar técnica e expressão, pois a técnica desperta a consciência vocal e permite flexibilizar e ousar. Técnica e expressão devem andar juntas em relação à voz, à palavra. É comum observar excelentes profissionais da voz trabalhando, de forma intensa e positiva, aspectos técnicos e expressivos da voz, mas muitas vezes de maneira isolada, negando um para trabalhar o outro e vice-versa. O professor de teatro que atua com voz pode ganhar muito em sua abordagem se conhecer e assegurar-se de trabalhar aspectos técnicos da voz, assim como os fonoaudiólogos que trabalham os aspectos expressivos da voz do ator. Ambos precisam expandir suas abordagens, trabalhando a voz juntamente ao corpo e ao pensamento, visitando e familiarizando-se com o universo do ator por meio dos exercícios de improvisação, jogos vocais e tantas outras estratégias – associadas ao trabalho “técnico da voz” – que propiciam aos atores os encontros vocais.

A técnica protege, flexibiliza a voz e sua musculatura, e auxilia na qualidade e resistência da voz. A expressão, por seu lado, entrega a emoção, a naturalidade e a verdade contidas na voz, no corpo e no pensamento. Preparadores vocais, fonoaudiólogos, professores, artistas e pesquisadores precisam sempre questionar-se e buscar cada vez mais caminhos para trazer à tona a voz mais bela, aquela capaz de afetar o outro.

É possível observar, tanto em publicações abordando a voz dos

atores quanto em cursos de aprimoramento e pós-graduação, um interesse em aproximar arte e ciência, visto que muitos fonoaudiólogos estão buscando formações na área artística para compreender as questões corporais e expressivas – que envolvem o trabalho com a voz do ator –, assim como muitos atores e preparadores vocais têm buscado formação e aprimoramento da área da saúde e considerado, em suas abordagens, o trabalho a partir da fisiologia e dos recursos vocais, com intuito de proporcionar mais flexibilidade, saúde e conforto à produção da voz. Acredito que todos, fonoaudiólogos, atores e preparadores vocais, só têm a ganhar com essa troca, pois o desconhecido assusta, mas desafia, e o conhecimento liberta e abre uma imensidão de possibilidades de trabalho.

Técnica e expressão da voz

Usar os termos técnica e expressão para se referir ao trabalho com a voz é comum e talvez colabore de maneira didática para compreender abordagens e para formar o ator. Talvez, ainda, indique a necessidade de um não ser trabalhado sem o outro ou de um facilitar, possibilitar ou complementar o outro. No entanto, quando se pensa, por exemplo, no termo “expressão da voz”, cumpre notar que a voz já é uma expressão por si só, pois surge se manifestando. Se entendermos a fisiologia da voz enquanto técnica, também podemos afirmar que voz “é técnica vocal”. Assim, utilizar esses termos poderia ser considerado até um pleonasma.

Diante desse questionamento, outros termos surgiram para abordar aspectos que, apenas por questão didática, continuo dividindo entre aspectos “técnicos” e “expressivos” da voz. Gayotto (2002) utiliza, em sua obra, o termo ação vocal, que se constitui de recursos vocais e forças vitais, definições interessantes para refletir sobre aspectos técnicos e expressivos da voz.

Recursos vocais, entendido aqui como tudo o que se dispõe para falar, compreendem: os *recursos primários da voz* – respiração, intensidade, frequência, ressonância, articulação; os *recursos resultantes, que são dinâmicas da voz* – projeção, volume, ritmo, velocidade, cadência, entonação, fluência, duração, pausa e ênfase. Esses recursos combinados expressam as intenções e/

ou os sentidos vocais na emissão. *Forças Vitais*, expressão empregada por Nietzsche; são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo, fundamentalmente no que permite a expansão da vida em seus vários planos. Dizem respeito, por exemplo, ao querer, ao imaginar, ao conceber, ao atentar, ao perceber. No caso da voz, tais forças sustentam e fazem com que esta venha à tona instigada pelas sensações, afetos, vontades, desejos. (GAYOTTO, 2002, p. 20-21, grifo do autor).

Quando leio essa definição, vêm à mente as questões técnicas da voz no termo “recursos vocais”. Se for aquilo de que dispomos para falar, são treináveis, passíveis de desenvolvimento e perceptíveis através de exercícios, lúdicos ou não. Diria, no entanto, que, na minha experiência, esses recursos combinados não necessariamente expressam as intenções vocais na emissão. Para que essas intenções venham à tona, são necessárias as forças vitais que preenchem a voz de afeto, sentido e emoção, e que proporcionam a expressividade dessa voz. Essa abordagem dos recursos vocais e forças vitais pode ampliar a compreensão da técnica e da expressão vocal no contexto teatral. Uma precisa da outra e ambas podem ser treinadas.

Martins (2007) utiliza-se do termo voz poética, ao abordar as questões “expressivas” da voz, pois, para ele, a voz poética é a que se aproxima do ouvinte e amplia o sentido e significado da mensagem. Martins comenta:

A voz é vibração do corpo, posta em movimento pelo desejo. O corpo do ator, como instrumento produtor da voz, centraliza os atributos técnicos e poéticos, tratando-se seu trabalho de buscar o ponto de equilíbrio da mistura, pois o foco excessivamente técnico em potenciais específicos da voz conduz frequentemente à preocupação com a própria voz. A voz poética – som, ruído, silêncio e palavra – atrela-se organicamente ao corpo do ator, seu instrumento, colocando-se no espaço-tempo cênico como um dos elementos da encenação. O entendimento da voz como um sistema imerso sinergeticamente no sistema teatral implica em que o seu enfoque poético será indutivo, sem que se perca, passo a passo, o confronto das partes com o todo. Deseja-se, portanto, a coesão orgânica entre técnica e poética, para o que se revela importante a enunciação

de alguns requisitos, princípios que definirão um território pedagógico das poéticas da voz do ator. (MARTINS, 2007, p. 10).

A concepção de voz como algo menos mecânico e não restrito ao aspecto fisiológico, capaz de afetar o outro, é conveniente e vai ao encontro do que se busca na voz no teatro.

O termo “poético” para se referir à voz também é usado por outros autores, como Aguilar (2008), que diz que um treinamento-criativo para o ator deve “estabelecer o poético”, sendo o poético “[...] a busca pela intimidade em cada uma de nossas conexões corpóreo-vocais como o silêncio, a palavra, nós mesmos, o espaço e o outro” (AGUILAR, 2008, p. 114). Lopes (2007), por sua vez, comenta sobre questões da construção da fala poética como uma fala da qual se pode absorver mais do que as ideias relacionadas ao significado das palavras e, assim, gerar impressões no outro.

Setti (2007), quando fala de técnica vocal, amplia o conceito de técnica e também concebe nele as questões expressivas. Para ela, o ator deve ampliar a técnica vocal por meio de uma investigação que não dissocie experiência muscular dos afetos e das ideias. Isso corrobora a visão da voz como os recursos vocais, o corpo e o pensamento articulados: a técnica carrega consigo a expressão. Assim, ao trabalhar recursos vocais com alunos, no trabalho que chamo de cunho técnico, também trabalho a expressão, pois eles estão criando conexões e imagens e agindo sobre o outro e sobre si mesmo.

Outro termo associado à técnica vocal e corporal do ator é organicidade. Alguns autores, como Cabrera (2004) e Martins (2005), discutem uma técnica vocal que deve levar organicidade à voz, à palavra cênica. Grotowski e Barba também abordam essas questões, enquanto Ferracini (2003) define organicidade como “[...] uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. É como ser o verbo ESTAR. Um estar pleno, vivo e integrado” (FERRACINI, 2003, p. 111, grifo do autor). Por isso, emprega também, como sinônimo de organicidade, as palavras verdade, vida ou credibilidade, dizendo que uma ação é orgânica quando se vibra corpo e alma junto com a ação.

Apesar de a palavra técnica remeter à organização e delimitação, no trabalho do grupo Lume, os artistas apontam que “[...] o objetivo da

técnica é desenhar o corpo e ‘domar’ a energia” (FERRACINI, 2003, p. 123). O trabalho técnico deve direcionar, lapidar, tornar o corpo flexível e maleável para, então, experimentarem-se os caminhos. Nesse ponto importante sobre a técnica, observamos que ela permite que o ator busque e descubra caminhos em sua criação, mas com domínio e consciência do que faz. Está claro o quanto o trabalho técnico visa a uma expansão da expressividade da voz.

Costumo dizer que se estuda voz para não se pensar nela durante a atuação, pois uma vez que se pensa na voz enquanto se está em cena, o jogo, a escuta e a ação se perdem, bem como a situação criada. Consequentemente, perde-se a voz, que está “em organicidade” com tudo isso. Grotowski (2010), no capítulo sobre voz do ator, afirma que não se deve trabalhar a voz no espetáculo, mas trabalhar o papel, a confissão carnal e a honestidade dessa confissão. Por isso, o autor propõe que não se pense na voz, mas na ação, na cena e na interpretação. Sobre técnica vocal, diz:

A técnica é sempre muito mais limitada do que a ação. A técnica é necessária somente para entender que as possibilidades estão abertas, em seguida, apenas como uma consciência que disciplina e dá precisão. Em todos os outros sentidos, vocês deveriam abandonar a técnica. A técnica criativa é ao contrário da técnica no sentido corrente da palavra: é a técnica daqueles que não caem no diletantismo e no plasma, e que, ainda assim, abandonaram a técnica. (GROTOWSKI, 2010, p. 162).

São muitos, felizmente, os autores e preparadores vocais que demonstram, em seu trabalho com a voz, questões técnicas e expressivas trabalhadas de modo associado. Em minha prática, foi muito importante compreender que a técnica aumenta as possibilidades expressivas da voz; mas a técnica isolada não basta, sendo apenas virtuosismo.

No caso da pedagogia, percebia alunos com maior conhecimento e domínio técnico que experimentavam e exploravam mais. Isso não era garantia de que fossem bons atores, mas parecia, de alguma forma, contribuir para tanto. Já aqueles que não compreendiam sequer uma variação de frequência do som preocupavam-me mais, pois eu não sabia como trabalhar a técnica vocal com eles. Então, debruçava-me sobre o

trabalho que até então considerava como “trabalho expressivo” da voz: jogos teatrais e exercícios de improvisação eram meus maiores aliados, pois tornavam a voz mais conectada com o corpo e com o pensamento. Alguns alunos sem nenhum conhecimento vocal mostravam, nessas atividades, variações vocais interessantíssimas, como se tivessem domínio de projeção, ressonância, graves e agudos, além de maior prontidão de corpo e voz. No entanto, muitas vezes não faziam ideia do que acontecia com a voz nesses momentos e eram incapazes de reproduzir, em uma cena, qualquer coisa parecida com o experienciado nos exercícios.

Quanto mais utilizava exercícios de improviso, mais conseguia trabalhar questões corporais e intencionais relacionadas à voz. Os alunos, que muitas vezes não compreendiam essas questões nos exercícios ou explicações iniciais, percebiam, na situação de jogo, variações de modulação, projeção, intensidade e ritmo, além de ênfases, pausas, ressonância, entre outros. E o mais importante, conseguiam transpor isso para as cenas em que trabalhavam. Obviamente, essa percepção acontecia à medida que esses recursos vocais “surgiam” no improviso e eram discutidos, pontuados e valorizados por mim, enquanto preparadora vocal, e pelos outros colegas atores.

O que mais me surpreendeu é que, com esses exercícios de improviso, nos quais acreditava trabalhar a “expressão” da voz, também foi possível trabalhar os recursos vocais. Na minha tentativa de separar técnica e expressão da voz, foi uma surpresa que, ao pensar que trabalhava “técnica vocal”, favorecia a “expressão” de muitos, e quando pensava que trabalhava “expressão vocal”, favorecia a “técnica” de tantos outros. Hoje, concebo técnica e expressão como aliadas. Uso os termos “técnica” e “expressão”, portanto, para falar de voz, o que não significa separar o que é técnica do que é expressão, mas organizar abordagens e práticas.

A prática da improvisação no trabalho do ator

A prática da improvisação é fundamental e presente no fazer teatral, tendo objetivos variados e sendo usada em diferentes momentos de um processo criativo. Ela está relacionada ao exercício do “deixar-se ir” como forma de descoberta de possibilidades por parte do ator, para estimular a espontaneidade, o relacionamento com o outro, a criação e

o jogo, que são fundamentais no seu trabalho. O ator encontra na improvisação um lugar para manifestar sua inquietação artística, experimentar possibilidades de articulação entre forma e conteúdo por ele processadas e por ele conduzidas, levando em consideração que, no jogo improvisacional, ele nunca terá controle absoluto do acontecimento. E é exatamente entre sua condução e o deixar-se afetar por aquilo que o cerca que sua “arte” se manifesta (ROCHA; LAZZARATTO, 2016, p. 85).

Os jogos teatrais e as técnicas de improvisação são sempre citados como possíveis caminhos de investigação e descoberta vocal, por aumentarem a consciência vocal e corporal dos atores, mobilizarem criatividade, imaginário e ludicidade, contribuindo naturalmente para uma integração entre corpo, voz e pensamento. Durand (1998, p. 6) define imaginário como “[...] o museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. O imaginário implica num pluralismo das imagens. Na improvisação, cada ator acessa seu museu, seu imaginário, e improvisa a partir dele. O corpo, os pensamentos, a voz e a criação surgem a partir disso. Poderia dizer que o imaginário é o repertório desse ator, pois se relaciona com sua cultura e sua história. Isso é observável na improvisação de cada indivíduo, que acessa o que tem “acumulado” e “guardado” em seu “museu”. O exercício improvisacional coletivo permite que se acesse o imaginário do outro, ampliando nosso próprio imaginário.

Considerando-se que na improvisação todas as possibilidades estão permitidas e não há “certo ou errado”; ao experimentar, o ator utiliza-se do seu conhecimento intuitivo e, seguindo sua intuição, traz novos impulsos para a criação. Para Lazzaratto (2011, p. 29), “[...] improvisar é alcançar a liberdade”. O autor considera a improvisação uma prática, um procedimento de investigação e uma linguagem cênica. Acredita que improvisar faz o corpo pensar e é um meio para o ator exercitar esse corpo e buscar novas qualidades de percepção e atuação. Enquanto prática e procedimento de investigação, a improvisação não traz a ideia de finitude; por meio dela não se chega a um resultado verificado, pois é um meio e não um fim. Cada um propõe a improvisação a seu modo, com suas balizas, de acordo com sua proposta.

Rosseto (2012, p. 15), por sua vez, define a improvisação teatral como “[...] uma atividade na qual o texto e a representação são criados no decorrer da cena [...]” e, em grande parte das vezes, sem que ocorra

um ensaio prévio. De acordo com o autor, a improvisação no teatro requer, ao mesmo tempo em que desenvolve, o treinamento psicofísico do ator e o próprio trabalho coletivo, aspectos essenciais no fazer teatral. Importantes habilidades cognitivas são desencadeadas e desenvolvidas por meio do jogo improvisacional: capacidade de organização do pensamento, de percepção e análise, de avaliação e de raciocínio, de discernimento entre o todo e as partes, de lidar com as complexidades e com as ambiguidades e de se relacionar com o outro, fazendo uso da colaboração. Rosseto (2012) afirma, ainda, que improvisar é uma das atividades mais exercitadas no fazer teatral e mais solicitadas por professores, diretores e encenadores.

É possível perceber a improvisação como prática pedagógica essencial para a formação do ator. Koudela e Santana (2005) debruçam-se sobre o estudo da pedagogia do teatro e fornecem apontamentos importantes sobre o sentido do jogo teatral na formação do ator. Apesar da larga aplicação do conceito de jogo teatral na educação e no trabalho com crianças e adolescentes, os autores comentam que o método de Viola Spolin vem sendo utilizado na formação de atores e professores, objeto de sua reflexão.

No jogo teatral, pelo processo de construção da forma estética, a criança estabelece com seus pares uma relação de trabalho em que a fonte da imaginação criadora – o jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência da regra de jogo, a qual interfere no exercício artístico coletivo. O jogo teatral passa necessariamente pelo estabelecimento de acordo com o grupo, por meio de regras livremente consentidas entre os parceiros. O jogo teatral é um jogo de construção com a linguagem artística. (KOUDELA; SANTANA, 2005, p. 149).

O teatro pressupõe o trabalho em grupo, a socialização, a cooperação e a troca entre os atores em cena. A improvisação permite isso. Uma vez livre dos juízos de valores prévios, as pessoas sentem-se livres para realizar experiências e descobertas no jogo, desenvolvendo sua criatividade.

Trabalhando a voz por meio do improviso

É possível observar o exercício improvisacional como estratégia potente e comumente utilizada por diversos pesquisadores, preparadores vocais e professores da área de voz. É claro que essa não é a única estratégia para a voz ser assimilada, mas é mais um caminho. A possibilidade de atuação é enorme; há muitas estratégias disponíveis e jogos prontos, porém cada um pode adaptar esses jogos para o que pretende focar em determinado momento. É possível utilizar-se de um jogo “pronto” e direcioná-lo para a voz, adaptando-o ou simplesmente destacando os aspectos a serem trabalhados. Pode-se utilizar um mesmo jogo para trabalhar projeção da voz, variação de frequência ou ressonâncias. Pode-se, por meio de uma canção, criar a situação de jogo e trabalhar intencionalidades e a flexibilidade da voz. Pode-se, ainda, criar os jogos, de acordo com o que se deseja. O importante é proporcionar ao aluno e ao ator uma experiência vocal em que ele compreenda a voz em sua totalidade, potencializando sua expressão.

O improviso possibilita a liberdade não só do ator ou do aluno, mas também daquele que conduz a prática. Devido a sua imprevisibilidade, descobrem-se novas questões no decorrer da condução, que podem ou não gerar novas escolhas. Assim, serão apresentadas, a seguir, estratégias práticas possíveis para trabalhar recursos técnico-expressivos da voz a partir da improvisação, vivenciada em aulas de expressão vocal.

Uma proposta de trabalho vocal com atores e atrizes

A proposta prática de trabalho vocal a seguir foi realizada durante minha pesquisa de mestrado, com alunos em formação técnica. Por meio de exercícios improvisacionais, busquei focar nos aspectos considerados técnicos, corporais e intencionais da voz. A atividade foi sempre seguida de discussão sobre a prática realizada, a partir das questões observadas por mim e pelos alunos.

É importante ressaltar que não houve, com a prática proposta, nenhuma pretensão de atingir um “resultado vocal” específico, ou produzir

um juízo de valor nas observações das vozes, considerando-as “melhores” ou “piores”. Esse cuidado foi permanentemente exposto aos alunos, por isso a escolha por praticar os exercícios de forma improvisada, com a ideia de mostrar que essa prática pode ser um meio e não um fim. Minha intenção foi perceber a voz e buscar possibilidades vocais por meio de diferentes recursos e impulsos iniciais, considerados como “gatilhos” para a busca da voz. Reitero que essa é mais uma proposta, um caminho a ser compartilhado como possibilidade de trabalho vocal do ator, diante de tantas outras propostas, permitindo aos leitores reflexões, troca de conhecimento, questionamentos e inspiração para criação de novas propostas.

A prática aconteceu durante as aulas de voz, com dois grupos de alunos de curso técnico de teatro. Os discentes eram, em sua maioria, jovens com idade entre 17 e 25 anos. Em algumas turmas, havia pessoas com mais de 30 anos, e raramente alguém com idade acima de 40 anos. Dividi o trabalho em quatro momentos, no intuito de expor com mais clareza e detalhes as questões trabalhadas em cada um deles, bem como os pontos observados por mim e pelos alunos: fisiologia da voz e exercícios vocais; aspectos do som no texto – frequência, intensidade, duração e timbre; texto e corporeidade; e texto e pensamento – subtexto e situação.

Fisiologia da voz e exercícios vocais

Os encontros iniciais tiveram o objetivo de apresentar aos alunos a fisiologia da laringe e o funcionamento da voz: primeiramente, por meio do som produzido pela vibração das pregas vocais e, em seguida, abordando por onde esse som se espalha e se incrementa, formando o que chamamos voz. Assim, foi introduzido aos alunos o conceito de produção da voz como fonte e filtro, estudado por Ingo Titze (1994) e muito difundido na ciência da voz: enquanto o som produzido com a vibração das pregas vocais é a fonte, o filtro é o espaço onde esse som reverbera os articuladores e ressonadores da fonte.

Uma vez que os alunos entendam a produção da voz, passo a trabalhar os exercícios vocais para aquecimento, com base na fisiologia. A respeito do aquecimento vocal, a base permanece fonte e filtro, pensan-

do no aquecimento vocal como “de baixo para cima”. Assim, iniciam-se os exercícios de respiração, para o trabalho de coordenação respiratória na fala; de fonação, para adequada vibração e alongamento das pregas vocais na produção de uma voz sem tensão e com graves e agudos; de ressonância, para amplificação do som e colocação de diferentes tipos vocais, com ressonâncias mais altas, baixas, anteriores ou posteriores; e de articulação, para trabalhar a musculatura e movimentação das estruturas fonoarticulatórias (lábios, língua, mandíbula etc.) e a agilidade de fala para facilitar a clareza e a compreensão do texto dito.

O aluno estuda diferentes exercícios, durante dois ou três encontros, e, quando aprendido, esse aquecimento leva em torno de 15 a 20 minutos, realizado em conjunto, ao início de todas as aulas. Ao longo de minha experiência enquanto preparadora vocal, percebo que, à medida que o aluno repete os exercícios e entende porque os realiza, melhora sua execução e a percepção da voz, aderindo melhor à prática do aquecimento vocal.

Durante a prática dos exercícios e principalmente enquanto o aluno está aprendendo a realizá-los, é importante que ele se escute e perceba nuances vocais antes e depois dos exercícios. Desta forma, durante minhas aulas, procuro explicar a função dos exercícios de aquecimento, seja antes, durante ou após a prática. Ao praticarmos um exercício de vibração de língua ou lábios, em glissandos ascendentes e descendentes, por exemplo, explico que estamos alongando e encurtando pregas vocais, e que isso está diretamente relacionado aos graves e agudos de um texto ou à modulação que ele pode empregar. O aluno pode experimentar a fala do texto com diferentes modulações, por exemplo, para que entenda o que está trabalhando no exercício. Ele pode primeiro experimentar e depois entender ou vice-versa; mas como cada um tem um caminho para compreender as coisas, acredito que professores de alunos em formação precisam dividir momentos de explicação e experimentação, compreendendo a heterogeneidade do grupo e dando possibilidades diferentes para que cada ator escolha seus caminhos futuros.

Aspectos do som no texto – frequência, intensidade, duração e timbre

O fato de a prática com textos dramaturgicos acontecer de forma improvisada foi fundamental para a pesquisa, pois a ideia é permitir aos alunos uma experiência criativa, experimentando intuitivamente variações vocais a partir dos “gatilhos” sugeridos ao longo dos encontros, de forma espontânea e sem o objetivo de resultados específicos, como já apontado anteriormente.

A improvisação foi proposta a partir de um texto dramaturgico de cinco a sete linhas, previamente decorado. Cada aluno escolheu seu próprio texto, de acordo com suas preferências e referências, e compartilhou comigo e com os colegas uma semana antes do início do trabalho improvisacional. A opção de trabalhar com um texto previamente decorado se deu simplesmente para que, enquanto improvisava, o aluno não focasse em recordar determinada palavra do texto, tirando a atenção da atividade improvisacional ou fazendo pausas não relacionadas à sua intenção dramática, mas motivada pela falta da palavra na mente e pelo tempo levado para acessá-la. De maneira alguma se pretendeu engessar o aluno-ator em alguma forma específica de dizer seu texto.

No primeiro encontro, optou-se por trabalhar os aspectos do som (frequência, intensidade, duração e timbre) do texto decorado. Os alunos foram solicitados a escolher um dos quatro aspectos sonoros para improvisar seus textos diversas vezes, experimentando possibilidades. Assim, ao escolher primeiro o aspecto frequência, repetiam o texto nos tons grave, agudo, médio-agudo, médio-grave, falsete etc., explorando variações. Depois, podiam escolher outro aspecto, como intensidade, por exemplo, dizendo o mesmo texto de modo forte, mais fraco, muito forte, muito fraco, sussurrado etc. Em seguida, optando pela duração, podiam variar a velocidade da fala e as pausas para, finalmente, explorando o timbre, buscar diferentes possibilidades de ressonâncias, “cores e brilhos vocais”. Esses quatro aspectos foram considerados “gatilhos” para dizer o texto, com a orientação de que a voz deveria seguir apenas um aspecto escolhido. Durante o exercício, mesmo que o gatilho escolhido fossem os aspectos sonoros, por se tratar de uma improvisação, os alunos estavam livres para empregar gestos e se movimentarem pelo espaço, desde que a variação do texto partisse do aspecto sonoro e não da movimentação ou gestualidade.

A priori, o exercício foi feito individualmente, com todos os alunos falando o texto ao mesmo tempo, na sala de aula, e depois um aluno

falando e os colegas escutando. Enquanto diziam seus textos de forma simultânea, eu andava pela sala e anotava determinadas impressões, para serem discutidas em seguida. Cada aluno deveria observar-se durante a atividade e perceber-se em relação à voz, ao corpo e ao pensamento, e anotar suas percepções, questionamentos e sensações para as discussões e entrega do seu relatório. As anotações consistiam apenas em compartilhar as percepções e questionamentos sobre seu próprio trabalho em relação à voz, nos termos dos recursos vocais, do corpo e do pensamento.

Após a primeira prática, selecionei algumas questões a partir das observações, com o intuito de fomentar as discussões dos alunos. As questões não precisavam ser respondidas diretamente, mas eram mais uma forma de estimular reflexões, questionamentos e percepções para a escrita dos alunos e para as discussões em sala de aula após a prática. As questões foram:

- Ao focar em um aspecto, consegue manter-se nele ou um aspecto parece induzir outro?
- Percebe algum recurso vocal (como articulação, ressonância ou velocidade de fala) que também se altera quando determinado aspecto do som é trabalhado?
- É possível criar estados e sensações a partir da variação apenas na forma da voz, no aspecto do som escolhido?
- O que percebem em relação aos seus corpos e expressões faciais?
- É possível visualizar situações e lugares enquanto fala o texto variando esses aspectos? Surge algum subtexto?
- Teve mais dificuldade em trabalhar algum aspecto específico?
- Seria possível apropriar-se de algo do que experienciou na atividade para experimentar numa cena? Se sim, o quê?

No segundo encontro com esse tema, o trabalho foi realizado em duplas. Um aluno solicitava ao outro o aspecto a ser experienciado no texto e conduzia o colega, que dizia o texto. Foi acordado que os alunos fariam papel ora de diretores, ao conduzir o colega, ora de atores, sendo dirigidos pelo colega. Nesse caso, as perguntas para reflexão seriam respondidas enquanto aluno-diretor, em relação às percepções da pro-

dução sonora do colega, e como aluno-ator, em relação a ser conduzido. Tanto no trabalho em duplas, como no individual, o aluno tinha a possibilidade de, em um segundo momento, trabalhar os aspectos do som de forma combinada (ex.: texto agudo e fraco, rápido e forte etc.).

Texto e corporeidade

Nesse momento, os alunos deveriam improvisar com o texto a partir de diferentes corporeidades, sendo orientados a sair da sua zona de conforto, criando corporeidades menos cotidianas, com maior tensão e vetores, em diferentes planos. O movimento e o corpo eram, portanto, pontos de partida para o texto improvisado. O foco foi um corpo com diferentes tensões, vetores e planos, mas com apenas leves variações de movimento, caso acontecessem.

Nessas improvisações, buscou-se experimentar e observar tensões específicas, em determinadas partes do corpo, ao improvisar o texto. Da mesma forma que no momento anterior, ao trabalhar aspectos do som, o trabalho de corporeidade também foi realizado sozinho e apenas posteriormente em duplas, com os alunos conduzindo e sendo conduzidos. Após os exercícios, os alunos também receberam algumas questões que não precisavam ser respondidas diretamente, mas que tinham o objetivo de fomentar a discussão, a reflexão e a escrita em relação ao trabalho de improvisação individual e em duplas. Foram perguntadas as seguintes questões:

- Quais foram as sensações percebidas?
- Surgiu algum estado ao dizer o texto? Alguma “interpretação”?
- O que surgiu (ou não) em relação às imagens?
- O que percebeu na sua voz e no seu corpo? Quais as características vocais e corporais que mais chamaram a atenção?
- A voz estava relacionada à corporeidade proposta? O corpo trazia uma determinada voz ou a voz já desenhava um determinado corpo?
- Quais as dificuldades percebidas no exercício?

Texto e pensamento – subtexto e situação

Nesse momento, os alunos foram solicitados a improvisar seus textos a partir de situações. As diferentes situações e diferentes subtextos deveriam ser propostos enquanto improvisavam com os textos decorados. Ao criar uma situação, cada um deveria propor “quem”, “onde” e “porque” dizia aquele texto. Após experimentarem diversas possibilidades, escolheram em média três situações (devido ao tempo de aula, alguns alunos criaram apenas duas situações). Minha orientação foi: “não pense na voz, só em dizer o seu texto de acordo com a situação que criou”, com o intuito de o aluno não focar diretamente no recurso vocal, mas no subtexto e na situação imaginada.

Enquanto anteriormente o ponto de partida para o improviso do texto foram os aspectos do som e, em seguida, a corporeidade, agora o ponto de partida seria o pensamento, a partir da situação criada. Dessa forma, caso houvesse movimentação e gestualidade, estas podiam estar presentes desde que não fossem o gatilho para o improviso, pois o corpo deveria estar conforme a condição imaginada. Por exemplo: se, na situação criada, o aluno estava no sofá de casa falando aquele texto para alguém ao seu lado, deveria posicionar-se corporalmente de acordo com a situação; se estivesse nervoso, andando pela rua e dizendo o texto, também deveria fazer mudanças em seu corpo para o improviso.

Cada aluno teve um tempo para elaborar e improvisar seus textos nas situações criadas e, em seguida, apresentou as situações escolhidas, enquanto os colegas eram questionados sobre o que imaginaram, enquanto ouviam e assistiam ao improviso do aluno-ator.

No encontro seguinte, os alunos fizeram o mesmo exercício, em duplas, sendo que o aluno-diretor apresentava a situação e o possível subtexto para o aluno-ator trabalhar, e depois inverteram-se os papéis. Os alunos deveriam observar algumas questões:

- A situação criada pelos atores correspondia à situação percebida pelos colegas?
- Houve mudança na voz ou alguma característica vocal específica usada na situação escolhida?
- Houve mudanças corporais?

- Qual a diferença em dizer e escutar os textos, partindo do enfoque no pensamento?
- Foi possível identificar um subtexto no improvisado?

Assim como nos momentos anteriores, não foi necessário responder às questões diretamente, mas refletir e discutir sobre a prática individual e em duplas.

Por fim, gostaria de comentar sobre alguns termos usados nesta pesquisa. Ao falar de ação, objetivo (da ação), intenção, situação ou circunstâncias dadas, considero as definições de Stanislavski (2012), em seu livro **A preparação do ator**. Quando se trata do pensamento, é importante compreender esses conceitos, pois faz parte do trabalho do ator agir com determinado objetivo e seguindo uma lógica nessa ação, compreendendo as circunstâncias e com uma intenção que está vinculada ao desejo e pensamento do ator naquele contexto. Kusnet (1997) e Gayotto (2002) também desenvolveram e elucidaram tais definições em suas obras.

Outras percepções da prática

Foi muito interessante trabalhar com os alunos por meio do improvisado, que determina balizas, mas oferece autonomia e liberdade. Na maior parte das vezes, foi possível perceber essa liberdade e o interesse deles pelo que estavam pesquisando. De forma geral, surgiram reflexões e percepções sobre o repertório vocal e corporal dos alunos, bem como a descoberta de que é possível uma gama de situações e subtextos para um mesmo texto.

Ao longo da prática, os atores buscaram novas possibilidades nas próprias criações, no uso da voz, e saíram da sua “zona de conforto”. Foi interessante observar as diferenças entre as proposições dos colegas, pois enquanto algo podia parecer simples para um, era desafiador para o outro. O trabalho em duplas também foi muito proveitoso, no que diz respeito a eliminar o juízo de valor sobre o que o colega apresentava. Então, foi possível perceber que os alunos estavam dispostos – a conduzirem e serem conduzidos – de forma a experienciar possibilidades diferentes ao longo da prática.

Alguns alunos sentiram-se mais mobilizados a partir da sonoridade, enquanto outros, a partir do pensamento, e outros, ainda, do corpo. Isso reafirma que cada um tem seu caminho, e nós, preparadores vocais e condutores, precisamos apresentar várias possibilidades para que cada um escolha a sua.

É claro que houve dificuldades em todos os aspectos trabalhados também, e quando um aluno improvisava com o gatilho que não considerava mais mobilizador, era fácil observar que julgava a si mesmo ou ao exercício como se fosse menos potente. Talvez isso tenha interferido na disponibilidade para experimentarem sem esperar resultados específicos, o que nunca deixou de ser reforçado por mim, enquanto condutora.

É impossível medir o quanto uma prática favorece mais um do que outro, mas não é esse o objetivo da pesquisa. De acordo com as discussões, pude perceber questões e inferir algumas delas, mas evitei a generalização, como se fossem grandes verdades, o que no teatro é sempre perigoso.

Observando os aspectos sonoros

Trabalhar a voz a partir dos aspectos sonoros despertou, nos grupos, uma grande consciência do uso dos recursos vocais ou do que costumo chamar de aspectos técnicos da voz. Controlar a frequência, a intensidade e a velocidade da sua fala e, ainda, criar timbres diferentes não é algo tão simples. Muitos alunos, principalmente aqueles que nunca tiveram nenhuma formação vocal ou musical (aulas de canto, de musicalização infantil, de oratória ou locução, por exemplo, ou o hábito de tocar instrumentos musicais), confundem esses aspectos. Quando pensavam que estavam falando seus textos de forma mais aguda, falavam, às vezes, em forte intensidade. A percepção da frequência (aguda ou grave) foi bem desafiadora, e alguns conseguiram variar a frequência da voz apenas ao serem conduzidos pelos colegas. Muitas vezes, o aluno que conduzia monitorava a frequência vocal e apresentava um modelo de voz grave ou aguda para o conduzido. Durante as improvisações individuais, alguns desses alunos identificaram a dificuldade em relação à variação de frequência, mas nem sempre conseguiram monitorar se estavam falando mais agudo ou mais grave.

Ficou nítido que, ao mobilizar um recurso vocal, é natural que outros recursos também sejam solicitados e mobilizados. Por exemplo, quando falavam mais grave, os alunos falavam também mais devagar; enquanto que, quando falavam agudo, era comum que acelerassem o ritmo da fala.

O timbre foi o recurso com maior dificuldade de percepção; na maior parte das vezes, os alunos só percebiam estar improvisando com um timbre diferente quando faziam vozes mais caricatas. Então, era fácil perceber que estavam mobilizando quase todos os aspectos sonoros trabalhados e modificando as cavidades de ressonância. Se a variação fosse leve, em relação a sua voz natural, nem sempre identificavam que ali havia uma modificação de timbre. Outro ponto interessante sobre os timbres exagerados e vozes mais caricatas foi a percepção dos alunos de que conseguiam criar várias vozes diferentes das habituais. Muitos comentaram que, nesse momento, era como se descobrissem que tinham muitas vozes. No entanto, se a modificação não acontecia de forma exagerada, não identificavam como um timbre diferente. Associo isso à dificuldade que muitos têm de compreender o conceito de timbre e, principalmente, de percebê-lo na própria voz.

Nos quatro aspectos trabalhados, foi possível observar diferentes tensões corporais, gestualidades e corporeidades que “acompanhavam” uma voz mais fraca, forte, aguda, grave, rápida, lenta, caricata ou comum. Mesmo considerando que o foco nesse momento era iniciar pelo texto, a partir da mudança do aspecto sonoro, alguns alunos não dissociavam a proposta do corpo e do pensamento, o que, na minha opinião, é muito bom e reforça a ideia de que a voz não pode ser trabalhada de maneira desassociada do corpo e do pensamento, ou seja, das questões expressivas. O uso de somente um recurso vocal, muitas vezes, gera intencionalidades e corporeidades de imediato. Foi comum observar que, apenas por falar o texto de forma mais aguda ou mais grave, o corpo já assumia outro tônus ou diferentes densidades e desenhos. Ainda, que uma voz aguda surgia acompanhada por um estado de agitação, euforia, ansiedade e assim por diante. Poderia dizer que “a forma” e “a técnica” solicitam, ou ainda, necessitam da expressividade. Em contrapartida, muitos alunos também relataram dificuldades em associar a voz modificada a uma determinada corporeidade. Esses mesmos alunos comentaram a dificuldade em trazer corporeidades nas aulas de corpo, de improviso

e de interpretação, mas se mostraram preocupados e movidos em focar no trabalho de relacionar corpo e voz.

Acredito que os alunos, por meio do improviso com os aspectos sonoros, tomaram certa consciência de seus corpos e vozes. Ao longo dos improvisos, foram observadas corporeidades marcantes e intencionalidades claras nos textos de alguns, mesmo que o “gatilho” para o improviso fossem apenas os aspectos do som. Já para outros, foi possível observar um texto sendo dito com variações de recursos vocais, mas sem estar preenchido de pensamento ou intencionalidade.

Combinar diferentes aspectos do som no improviso foi um recurso de aprendizado técnico-expressivo. Por meio de variações de frequência, intensidade, ritmo e timbre, os alunos mobilizaram recursos vocais, abrindo possibilidades expressivas. É nítida a associação entre a técnica e a expressão. Mesmo que de forma intuitiva, eles treinaram o controle da modulação, a cadência de fala, os graves e agudos e a projeção da voz durante o improviso. Não houve um milagre, com os alunos passando a ter um excelente controle de suas vozes, mas certamente descobriram e perceberam questões sobre elas nesses encontros. Perceber os recursos vocais na própria voz ou na voz do outro é importante para o desenvolvimento da consciência e da flexibilidade da voz. Reconhecer a possibilidade de mobilizar esses recursos também aumenta o repertório vocal do aluno, pois eles ficam à disposição da sua criação e demanda.

Observando a corporeidade

Quando passei a trabalhar a improvisação a partir do “gatilho” da corporeidade, a prática foi mais desafiadora. Isso pode ter relação com um trabalho corporal ainda não consolidado, em formação, assim como com a voz, em virtude da pouca percepção do próprio corpo e do corpo do colega, além de com uma possível falta de clareza na condução desse momento.

Os alunos comentaram que trabalhar com a tensão de musculaturas específicas durante a improvisação foi o que mais possibilitou o surgimento de diferentes corporeidades, preenchidas de imagens e intencionalidades. Também nesse momento, os textos, que anteriormente alguns alunos apresentavam sempre do mesmo modo (com as mesmas

pausas, ênfases, modulação e cadência), foram ditos de forma diferente e mais potente. Ao tensionar uma parte do corpo de forma mais específica, uma corporeidade mais teatral e menos cotidiana surgia (essa mesma característica pode também ser percebida na voz).

Em relação a experimentar variações corporais nos diferentes planos do espaço (alto, médio e baixo), imaginei que surgiriam diferentes vetores e tensões corporais, possibilitando a criação de uma nova corporeidade; porém observei que essa não é uma relação causal. Em alguns casos, não foi uma mudança potente para os alunos: alguns pareciam emitir o texto apenas em pé, ou com as pernas flexionadas (para o plano médio), ou, ainda, apenas sentados no chão; o que, feito de maneira isolada, não possibilitava nenhuma descoberta ou experiência marcante ao aluno. Havia somente uma forma.

Quando isso aconteceu, observei uma certa frustração inicial nos alunos, mas quando perceberam, orientados por mim ou pelos colegas, que estavam na mesma corporeidade, ainda que em planos diferentes, buscaram mudar tônus, tensões e vetores corporais. A partir daí, as mudanças começaram a aparecer: a variação de plano passou a ser facilitadora para a criação dos diferentes vetores, tensões e corporeidades. Quando o corpo foi outro, a voz foi outra e surgiram novas possibilidades no uso do texto; as intenções e pensamentos foram mais claros – para mim e para os colegas. A voz estava associada às novas imagens, que surgiam através da corporeidade proposta. A dificuldade nas mudanças de planos – sem imprimir corporeidades – foi percebida principalmente nos alunos sem trabalho corporal prévio.

Apesar das dificuldades percebidas tanto por mim quanto pelos alunos, esse foi o momento no qual mais identifiquei a necessidade do ator de trabalhar questões corporais, buscando corporeidades mais teatrais e percebendo o quanto a qualidade corporal relaciona-se com a qualidade vocal. Os alunos notaram quando aqueles colegas que diziam o texto sempre da mesma forma conseguiram outra voz, mais potente, articulada ou projetada, a partir de uma corporeidade diferente dos seus hábitos cotidianos.

A relação corpo-voz é sempre comentada e parece óbvia, mas, na prática, não é algo tão simples de se observar e realizar: é comum ver alunos e atores com vozes expressivas e corpos sem teatralidade, ou

mesmo corpos bem expressivos e vozes que não “acompanham” esses corpos. Observo isso nos alunos, em mim e nos meus colegas de grupo de teatro. Também, somos advertidos por trazermos teatralidade só para o corpo e, às vezes, só para as vozes.

Alguns alunos, mesmo sendo solicitados a improvisar a partir da corporeidade, pareciam mobilizar mais os recursos vocais. Eles variavam ritmo, timbre, frequência e intensidade da voz; ou falavam mais agudo ou mais grave, mas sem relacionar a produção vocal à corporeidade escolhida, como se estivessem apenas em busca de um virtuosismo. Talvez, se não tivessem realizado antes o trabalho com os recursos vocais, isso não teria acontecido; mas entendo que a falta de consciência corporal também foi fator importante.

Durante o trabalho corporal em duplas, era como se os alunos-atores fossem “moldados” pelos alunos-diretores, em uma corporeidade específica para dizerem seus textos. Esse termo parece um pouco limitante em um primeiro momento, mas, quando pensamos no significado da palavra “moldar”, torna-se interessante. O metal que se molda, por exemplo, é flexível e se “encaixa” em diferentes desenhos. Paralelamente, o ator, que é “moldado” pelo colega durante o improviso, flexibiliza sua voz e seu corpo a partir do outro. Através de diferentes moldes, acessa diferentes possibilidades; é livre para isso, pois joga em variados formatos.

Outro ponto perceptível entre os colegas foi a escuta. Era facilmente observável, em algumas duplas, a presença dessa escuta ao longo de todo o improviso, assim como duplas que não conseguiram criar uma escuta. Alguns alunos ainda apontaram a vergonha de improvisar diante dos colegas, e acredito que isso possa ser causador da falta de escuta. Quando as duplas se escutavam, as vozes eram facilmente modificadas, juntamente com a intencionalidade do texto e em relação à nova corporeidade proposta. Os alunos comentaram quantos estados e subtextos foram criados a partir de um corpo que estava apenas em uma posição sustentada, mas preenchido de imagens de determinado imaginário e intencionalidades.

Observando o pensamento

Finalmente, os alunos iniciaram as improvisações dos textos, a partir do “gatilho” pensamento. No momento em que falavam o texto, a partir das três situações que escolheram, depois de experimentarem diversas delas durante o exercício individual, pedi que os colegas escutassem o improvisado de olhos fechados e imaginassem a situação na qual o texto era dito. O intuito era não se deixar contaminar com possíveis gestualidades, observadas durante os improvisos, na hora de comentar sobre o que escutaram.

Todos os alunos perceberam a diferença entre escutar um texto apenas decorado e declamado sem nenhum subtexto e escutar uma voz preenchida de intencionalidade, de pensamento. Muitos comentaram que estavam realizando o exercício com subtexto nas aulas de interpretação e durante as aulas de montagem de peça ou exercício cênico. Esses comentários surgiram tanto na turma mais nova quanto na antiga, o que me trouxe profundo contentamento, pois, quando realizo alguma prática vocal com os alunos, espero que possam relacionar essa prática com outras disciplinas e com o seu cotidiano de trabalho enquanto atores.

Os alunos descreveram muitas histórias a partir dos textos que ouviam. Algumas se encaixavam perfeitamente, outras nem tanto; mas sempre que a situação estava criada, pelo menos uma percepção do estado geral em que esse ator dizia o texto era percebida; um pensamento que apoiava a forma na qual o texto era dito, abrindo uma gama de possibilidades imaginativas. É importante dizer que, apesar de cada aluno ter um texto dramático, eles não deveriam dizer o texto como se estivessem na cena que a dramaturgia original propunha. Aquele texto poderia fazer parte de outras diversas cenas, com situações e personagens diferentes provindos do imaginário de cada um.

Nesses encontros, percebi que os alunos já estavam mais à vontade com os improvisos e com os comentários dos colegas. Então, os exercícios pareciam fluir com mais facilidade. Em contrapartida, quando não identificavam subtexto ou intencionalidade na voz, logo comentavam isso e perguntavam o que o colega estava pensando. Muitas vezes, os próprios alunos que improvisavam comentaram que os momentos nos quais a voz parecia sem intenção eram aqueles em que estavam concentrados em outra coisa: ou estavam tentando lembrar do texto ou ainda estavam julgando a situação que havia sido criada como uma cena estranha e não estavam conseguindo improvisar a partir daquela proposta.

Outra questão interessante foi que alguns alunos, mesmo mudando as respostas das perguntas “quem, onde e por quê”, criaram situações muito parecidas entre si, o que também foi facilmente identificado pelo grupo. Então, discutimos sobre a dificuldade em achar possibilidades diferentes para um mesmo texto. A compreensão superficial de um texto faz com que o falemos sempre da mesma forma, nos deixando “presos”. Há também alguns textos que parecem mais “fechados” em relação a uma situação, dificultando a proposta de situações diferentes, enquanto outros permitem improvisar com as mais diversas intencionalidades, sem perder a sua “verdade”.

Uma questão percebida por todos nesse momento dos improvisos foi o quanto as vozes soaram com mais naturalidade, e o quanto as pausas, na maioria das vezes, eram preenchidas de pensamento, sem delatar um possível esquecimento do texto. A variação do ritmo do texto também aconteceu de forma natural. A maioria parecia estar conversando e não declamando. Em certos momentos, surgiram interjeições ou “cacos”, quase como se o aluno fosse dizer o seu subtexto. A ideia não era modificar o texto, mas, como estavam improvisando, não impedi que isso ocorresse; apenas solicitei que depois voltassem para o texto original. Acredito que os “cacos” fazem parte desse momento, pois sinalizam o pensamento do aluno e o modo como está compreendendo aquele texto. Frequentemente, a partir de cacos e interjeições, o ator acessa um pensamento e uma compreensão que não acessa diretamente com as palavras do texto original, por causa, muitas vezes, do vocabulário não usual contido nesse texto.

Uma questão não muito positiva percebida por nós foi o quanto a projeção da voz diminui à medida que o aluno conquista essa naturalidade no improviso com o texto. Alguns ainda perceberam o mesmo em relação ao tônus corporal, que parecia mais fraco. Todos concordaram que este seria um novo desafio: manter a naturalidade e a “verdade”, mas sem perder a teatralidade. Quando a situação estava clara, entretanto, as vozes e os corpos pareciam “se encaixar” no texto dito. Os atores pareciam agir sobre quem escutava os textos, mesmo que durante os improvisos eles não fossem ditos diretamente para outro ator, presente na situação criada.

No trabalho em duplas, os alunos-diretores já pareciam estar prontos para criar situações menos “confortáveis” aos atores conduzi-

dos. Em momento algum percebi isso como se o aluno-diretor quisesse prejudicar o aluno-ator, pois, nesse momento do processo, eles já tinham entendido que não existia a preocupação com o resultado final; assim, a grande maioria parecia querer instigar os colegas a descobrirem novas possibilidades vocais, corporais e interpretativas. Ao improvisar, estavam mais focados em experimentar coisas diferentes e descobrir possibilidades sobre aquele texto. Isso aconteceu muito naturalmente, pois, como a maioria já se recordava de parte dos textos dos colegas pelo contato com eles nos outros encontros, foi mais fácil visualizar e propor situações para aquele texto. Todos, ao escutarem os textos de seus colegas, comentaram sobre o impacto do subtexto na voz.

Também surgiu a questão da corporeidade e dos recursos vocais, como se modulação, intensidade, ritmo, corpo tenso ou relaxado estivessem “a serviço” do ator e do texto. Então, a sensação geral foi que, no gatilho situado no pensamento, os recursos vocais e corporeidades já seriam de alguma forma solicitados, surgindo para “acompanhar” esse pensamento. É importante dizer que, nesse momento, não foram observadas tantas vozes caricatas, graves ou agudos exagerados; a voz surgiu mais próxima ao registro natural dos atores. Isso foi um ponto também discutido por nós: não julgamos como algo bom ou ruim, mas buscamos refletir que estamos no teatro e, então, precisamos trazer teatralidade na voz, sem perder em naturalidade.

Considerações finais

Após os improvisos a partir da voz, do corpo e do pensamento, percebi em mim e nos alunos disponibilidade e envolvimento maiores com o trabalho, ao lado de uma escuta mais apurada da voz, que auxiliou muito no trabalho com as montagens (as peças) que fizemos posteriormente. Percebi os alunos mais atentos durante os exercícios vocais; mais atentos aos corpos e ao sentido do texto que diziam. Acredito que foi uma possibilidade de compreender e experienciar a voz não como um recurso isolado, mas como uma extensão do corpo e do pensamento. Voz, enquanto corpo e pensamento, é um conceito muito discutido por diversos autores, entretanto nem sempre é algo que o aluno consegue associar diretamente com a prática, ao longo da sua formação teatral.

Não posso dizer que tudo foi perfeito o tempo todo e quero compartilhar também as angústias e dificuldades. Observei que o fator mais impeditivo ou desestimulador entre os alunos foi o medo do ridículo; o medo de não fazer algo “legal”, principalmente no começo da prática. Outro fator que não pode ser ignorado, quando se trata de alunos em formação, é a afinidade entre eles e a presença dos menos envolvidos com a disciplina de voz e com o processo de formação de ator como um todo. No caso de duplas nas quais os alunos tinham menos afinidade, pude perceber maior resistência em conduzir ou ser conduzido, o que certamente interfere na qualidade do processo. Ficou evidente que se tratava de uma questão de afinidade, pois ao longo dos diversos encontros, as duplas se modificavam, sendo escolhidas aleatoriamente. Houve casos de alunos que se mostraram totalmente disponíveis com uma dupla e pareciam mais “travados”, ou “menos criativos”, com outra dupla. Essa foi uma questão discutida e reconhecida pelos alunos.

Em contrapartida, observei que as duplas que se conheciam menos realizaram excelentes exercícios e se colocaram positivamente em relação a isso, identificando a falta de intimidade como um facilitador. Isso provocou uma conseqüente aproximação dos atores para o trabalho, mesmo em outras disciplinas. Nos casos dos alunos com pouco envolvimento na disciplina de voz e no processo de formação como um todo, a característica costuma ser percebida pelos professores de todas as disciplinas e mesmo pela turma. É possível que esses alunos tenham menor afinidade com o grupo, principalmente se o coletivo se mostrar mais envolvido com o processo. Notei que tais alunos se disponibilizavam menos nos improvisos e pouco se colocavam nas discussões em conjunto.

Dar aula para atores é se questionar o tempo inteiro, também enquanto artista. Trabalhar a voz dos outros é questionar a própria voz e os próprios caminhos para ela o tempo todo. O teatro desvenda, mostra no outro o que não vemos em nós. Enquanto pesquisadora e educadora, sinto que é importante buscar diversas opções para trabalhar as vozes dos meus alunos. Algumas parecem melhores em alguns momentos, outras piores, mas posso estar aberta a experimentar diversas alternativas, com o intuito de motivá-los a buscar e encontrar diferentes caminhos.

Também foi importante refletir sobre as dificuldades ao longo da prática, valorizando as percepções de cada um; cada aluno acessa sua voz de forma diferente, e o caminho encontrado por um não é o caminho a ser

trilhado por outro. Foi importante vê-los desafiando a si mesmos e aos colegas; propondo situações, corporeidades e sonoridades que tirassem o colega de sua região de conforto, para que descobrissem novas possibilidades e vozes que acreditavam não existir.

Associar ciência e arte é um longo caminho a trilhar no trabalho vocal do ator, requerendo a ampliação de leituras e o contato com diferentes práticas e abordagens. Por meio da ciência e da arte, pesquisadores, fonoaudiólogos, atores, diretores, professores e preparadores vocais podem refletir e propor juntos. Anseio que possamos escutar o outro e a nós mesmos nas reflexões e questionamentos mais profundos, e nos colocar genuinamente disponíveis para a troca e o compartilhamento de ideias, muitas vezes diferentes das nossas, mas potentes para nossos alunos, atores e, por fim, para nós mesmos.

É possível, prazeroso e natural relacionar improvisação, técnica e expressão da voz na preparação vocal do ator. São novos olhares e abordagens para a área, que se somam a outras práticas. Que novas pesquisas e reflexões sejam compartilhadas, com o intuito de potencializar a expressividade de nossos alunos e atores.

Referências |

AGUILAR, Gina Maria Monge. **Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam**. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CABRERA, Theda. **Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. 2.ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

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

GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski**. Trad. de

Berenice Raulino, 2.ed, São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

KOUDELA, Ingrid Dormien; SANTANA, Arão Paranaguá de. Abordagens metodológicas do teatro na educação. **Ciências Humanas em Revista**, São Luís, V. 3, n. 2, dez. 2005. p. 145-154. Disponível em: <http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Arte/artigos/metodo_teatro.pdf>. Acesso em: 10 jun. de 2019.

LAZZARATTO, Marcelo Ramos. **Campo de Visão: Exercício de Linguagem Cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LOPES, Sara. Do canto popular e da fala poética. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 7, p. 19-24, 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.usp.br/salapreta/article/view/57314>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Percursos Poéticos da Voz. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 7, p. 9-17, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57313>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MARTINS, Janaina Trasel. Integração corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugênio Barba. In: GUBERFAIN, Jane. **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, v. 2. p. 33-53.

ROCHA, Clara; LAZZARATTO, Marcelo Ramos. Treinamento técnico e trabalho improvisacional na formação do artista da cena: reflexões sobre a relação entre trabalho corporal e vocal. In: ANDRAUS, Mariana Baruco Machado (Org.) **Marcialidade e a Cena: técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade**. Curitiba: Prismas, 2016.

ROSSETO, Robson. **Jogos e improvisação teatral**. Guarapuava, Rio de Janeiro: UNICENTRO, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do ator**. São Paulo: Civ. Brasileira, 1994.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. **Revista Sala Preta**. São Paulo, v. 7, p. 25-32, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57315>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

TITZE, Ingo R. **Principles of Voice Production**. 1. ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994.

Data de submissão: 28/04/2019
Data de publicação: 30/06/2019

Abstract |

The goal of the article is to share the research carried out with theater students, in which the vocal preparation of the actor is discussed and presents itself as a practical possibility through improvisational exercises. It seeks to address the voice in its technical-expressive aspect, associated with body and thought, and to observe if the actor, as he improvises, increases his vocal awareness and enhances his expressiveness. By using discussions on vocal technique and expression on improvisation, as a necessary practice for the actor, a strategy is presented with the aim of working the actor's voice in a broad way, involving vocal resources, corporeity and thought in a connected way. Students improvised fragments of text from the following variations: four aspects of sound - frequency; intensity; duration and timbre; corporeities - tensions, vectors and planes; and thought - creation of situations and subtext. The activities were followed by discussions on the discoveries, difficulties and perceptions about what was experienced in the classroom. Improvisation enabled the students to experiment, discover and perceive their voices by different paths, in relation to the more conscious uses of the vocal resources and the voice associated with body and thought. Through classroom practice, it was possible to relate improvisation, technique and voice expression, in order to enhance students' expressiveness. **Keywords:** voice. theater. vocal preparation. expression. expressivity.