

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE**

ROSANNA SALOMÃO PORTILHO

**REVERBERAÇÕES VOCAIS NA ARTE TEATRAL:
UM OLHAR SENSÍVEL ACERCA DA AUTONOMIA ARTÍSTICA NOS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CORPÓREOS-VOCAIS**

**UBERLÂNDIA
2022**

ROSANNA SALOMÃO PORTILHO

REVERBERAÇÕES VOCAIS NA ARTE TEATRAL:
UM OLHAR SENSÍVEL ACERCA DA AUTONOMIA ARTÍSTICA NOS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CORPÓREOS-VOCAIS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Instituto de Artes da Universidade Federal
de Uberlândia, como parte dos requisitos para
obtenção do título de licenciatura em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo de Paula

UBERLÂNDIA
2022

REVERBERAÇÕES VOCAIS NA ARTE TEATRAL:
UM OLHAR SENSÍVEL ACERCA DA AUTONOMIA ARTÍSTICA NOS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CORPÓREOS-VOCAIS

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia,
como parte dos requisitos para obtenção
do título de licenciatura em Teatro.

Uberlândia, 30 de março de 2022.

Prof. Dr. José Eduardo de Paula (Orientador)

Prof. Dr. Lucas de Carvalho Larcher Pinto

Prof.^a Dr.^a Vilma Campos dos Santos Leite

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso se propõe a fazer uma análise reflexiva dos efeitos causados pelo desenvolvimento corpóreo-vocal no fazer do artista-criador a partir de um memorial descritivo de três principais experiências vividas dentro e fora da universidade, a saber: o manifesto teatral “PULSE!” e a descoberta da vocalidade por uma perspectiva musicalizada dentro do caráter brechtiano; “Como dói o Amor”, um processo de montagem de um espetáculo de *Commédia dell’Arte* e a importância das máscaras para o desenvolvimento de potencial expressivo para a composição do personagem “Belão” com ênfase na construção vocal do mesmo; “Gota D’Água: Reverberações de um acompanhamento fonoaudiológico no desenvolvimento do trabalho atoral”, compartilhando o impacto de uma preparação vocal com um profissional especialista para a conquista de autonomia artística nos processos de criação. Por fim, busca-se compreender os princípios e conceitos norteadores para o ofício do ator.

Palavras-Chave: Atuação. Teatro. Corpo-Voz. Fonoaudiologia. Ator-Criador.

ABSTRACT

This term paper and undergraduate thesis proposes the reflective analysis of the effects caused by the corporeal-vocal development of the creator-artist’s practice from a descriptive memorial of three main experiences lived inside and outside of the university, namely: the manifesto play “PULSE!” and the discovery of vocality from a musical perspective with Brechtian characteristics. “Como dói o Amor”, which is a creative process of a *Commédia dell’Arte* show and the importance of masks for the development of the “Belão” character and his potential, with an emphasis on his vocal structure. *Gota D’Água: reverberations of a speech-language pathology accompaniment for the development of acting work*, and sharing the impact of a vocal preparation with a professional specialist for the achievement of artistic autonomy in the processes of creation. Finally, we seek to understand the guiding principles and concepts for the acting work.

Keywords: Acting. Theater. Drama. Body-Voice. Speech Therapy. Creator-Actor.

LISTA DE FIGURAS

Fotografia 1 – Elenco “PULSE!”	1 3
Fotografia 2 – Espetáculo “Como dói o Amor”	1 9
Fotografia 3 – Laudo do exame de videolaringoscopia	2 6
Fotografia 4 – Termos descritivos para autoanálise vocal	2 9
Fotografia 5 – Termos descritivos para autoanálise vocal continuação	3 0
Fotografia 6 - Captura de tela produção audiovisual do exercício cênico final resultado das explorações realizadas ao longo do trabalho fonoaudiológico; Preparação vocal: Gabriela Pastorin; Filmagem e edição: Bruno Pessoa	3 6
Fotografia 7 - Notação da partitura vocal	3 8

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CEV	Centro de Estudos da Voz
COMUFU	Projeto Comunidade Universidade Federal de Uberlândia
SECULT	Secretaria de Cultura e Turismo de Minas Gerais
TV	Televisão
UFU	Universidade Federal de Uberlândia

SUMÁRIO

1. Introdução	8
2. Artes Cênicas: O Sonho Desde a Infância	13
2.1. Universidade: O Sonho Por Outra Perspectiva	15
3. O Trabalho De Voz Em Processos De Criação No Curso De Teatro	19
3.1. “PULSE!”	19
3.2. “Como dói o Amor”	24
4. O Desenrolar Vocal Fora Do Espaço Acadêmico: Gota d’Água	31
4.1. Ponto De Partida	31
4.2. Guia de Práticas Vocais	37
5. Considerações finais	44
6. Referências Bibliográficas	46

1. INTRODUÇÃO

A partir de uma observação da minha trajetória enquanto atriz, em formação, ao longo do Curso de Teatro e também das minhas experiências em produções e estudos corpóreos-vocais, pude perceber lacunas no que tange à expressividade corpóreo-vocal em processos criativos atorais. Por esse motivo, acredito que a presente pesquisa ao retomar questões já trabalhadas no decorrer de minha formação, possibilite um aprofundamento reflexivo para um melhor entendimento da fisicalidade do corpo-voz, bem como um desenvolvimento de um potencial expressivo da vocalidade como um aperfeiçoamento artístico.

Considerando o percurso das minhas vivências cênicas e de várias questões que me permeiam, levanto a seguinte questão norteadora da pesquisa: “Quais são as ressonâncias e/ou reverberações do trabalho corpóreo-vocal no meu fazer cênico?”

A indagação, descrita acima, está sempre buscando respostas a partir de práticas teatrais diversas a saber, destacadas nos próximos capítulos deste trabalho.

Escolho tecer reflexões a partir de dois principais exercícios cênicos desenvolvidos na academia que despertaram meu interesse quanto às questões corpóreos-vocais, sendo eles: O Manifesto Teatral “PULSE!” de direção e dramaturgia do então docente Rafael Lorrán¹, um espetáculo de caráter Brechtiano, referente à disciplina de “Interpretação e atuação III” (2017) e “Como dói o Amor” de direção dos docentes Eduardo de Paula² e Vilma Campos³ e dramaturgia por Luiz Leite, um espetáculo de *Commédia dell’Arte* referente às disciplinas de Estágio Supervisionado em Interpretação/Atuação em Espaços Escolares e Práticas Teatrais I (2019).

Apesar de muito diferentes, ambos os processos têm em comum uma exigência vocal

¹ Ator, dramaturgo, diretor e professor. Diretor de Artes Cênicas da Universidade Federal do Paraná - UFPR. Licenciado em Artes/Teatro pela Universidade Estadual de Montes Claros- UNIMONTES (2012). Mestre em Artes (subárea cênicas) pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU e doutorando em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC (2019). Foi professor substituto (2016 a 2018) nas graduações em Teatro (licenciatura e bacharelado) da Universidade Federal de Uberlândia - UFU.

² Professor de teatro, diretor e ator. Pós-doutor (Dipartimento delle Arti, Università di Bologna - DARvipem/UNIBO, Itália; 2018-2019), Doutor (2015), Mestre (2011) e Bacharel (1998) com Habilitação em Interpretação Teatral, ambos em Artes Cênicas (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo ; ECA/USP).

³ Professora aposentada na área de Pedagogia do Teatro no curso de graduação em Teatro da (UFU - Universidade Federal de Uberlândia - MG), fez pós-doutorado em Artes da Cena no IA/UNICAMP, sob a supervisão de Suzi Frankl Sperber, bolsista PNPd-CAPES, com missão de trabalho em Toronto - Canadá . Doutora em História com bolsa sandwich no Instituto Superior de Artes (ISA)Havana/Cuba pela CAPES. Mestrado na linha de pesquisa Pedagogia do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com especialização em Educação pela PUC. Formação em teatro(atuação,direção e dramaturgia) pela ELT (Escola Livre de Teatro) de Santo André e graduação em Letras.

nunca antes percebida quando comparada às outras vivências que tive na graduação. Tal exigência vocal não incide apenas sobre o desenvolvimento da voz falada e alteração de registro vocal para construção de personagens, como também a voz cantada, que demanda um certo aprofundamento e cuidado a mais do trabalho. Acredito que o desafio enfrentado nas propostas aqui apresentadas, despertaram em mim medo, bloqueios, couraças e inseguranças, cujo analisado pela presente pesquisa pude perceber que refletia em meu desempenho cênico.

Nesse sentido, apesar de muito se falar a respeito da não dissociação do corpo-voz, fica evidente para mim que, para ingressantes na graduação em Teatro, amadores e/ou iniciantes na arte teatral, há uma discrepância significativa na percepção do corpo em relação à percepção da voz.

Ainda, quanto a diferença dessas, é importante destacar que o currículo do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), correspondente ao meu ingresso, contava com três disciplinas voltadas para o estudo e desenvolvimento vocal, sendo elas: Consciência Vocal, Técnica Vocal I e Técnica Vocal II, que partindo de minha experiência particular formam uma boa base, contudo não são suficientes para suprir e amparar o aluno nas exigências dos processos de criação no decorrer da trajetória do curso quando não há a presença desses professores especialistas em voz.

Essa constatação surge a partir das dificuldades que tive em diversas disciplinas, visto que é possível perceber a grande carga de exercícios preparatórios para o corpo em sala de aula, pensando em construir um exercício cênico ou uma montagem e pouquíssimo quando não inexistente, a preparação vocal do ator. A impressão que tenho é como se o espaço da pesquisa da voz fosse somente nas disciplinas específicas, enquanto o espaço para pesquisa do corpo é cedido em todas as disciplinas. Passamos grande parte das aulas, andando e correndo pelo espaço, alongando e aquecendo para entrar em cena ou para realizar algum jogo e quando é feito, são utilizados alguns exercícios genéricos para aquecimento vocal, sendo que muitas das vezes são focados somente na respiração.

É comum que o aluno siga seu caminho particular investigativo para a construção dos personagens, mas claro, amparado pelo diretor do trabalho. No entanto, se a personagem for uma bruxa, uma mocinha, uma velha, uma mãe ou mesmo uma personagem masculina, o aluno diante das especificidades vocais terá que saber quais são exercícios que poderão ajudá-lo na conquista de tais registros vocais. Por exemplo, no caso de uma bruxa, considerando o estereótipo já existente, o ator ou atriz deveria utilizar a laringe alta⁴ para uma voz mais aguda, o que pode ser uma zona de conforto ou uma zona muito desconfortável

⁴ Posicionamento da laringe quando ocorre o encurtamento das pregas vocais, proporcionando um som agudo.

dependendo da anatomia de cada ator/atriz.

É algo muito subjetivo, que varia conforme a anatomia do aluno, cujo caso tenha uma voz mais grave, por exemplo, ele pode experimentar muita dificuldade para alcançar seu objetivo e na ausência de conhecimento do trabalho adequado de flexibilidade vocal, poderá lesionar as cordas vocais em suas experimentações na tentativa de alcançar o objetivo desejado a fim de que seu trabalho se torne crível aos olhos do espectador. Geralmente o professor/diretor não possui o conhecimento específico para auxiliar a singularidade de cada graduando dentro de toda produção.

No entanto, diferentemente do que pode ser notado quando realizamos um treinamento de corpo, é que percebemos os nossos limites, como exemplo, se estamos com encurtamento dos músculos, assim não possuímos a flexibilidade e o alongamento ideais, logo, sentimos dor e paramos onde aguentamos, mas seguimos com o treinamento de médio a longo prazo que possibilitará ao ator atingir no resultado esperado. Já no caso da voz, não existe uma certa referência de quais são os limites e cuidados e em diversas ocasiões o ator força e desgasta a voz, então só percebe após ou no dia seguinte às apresentações, quando acorda rouco ou completamente sem fala.

Ao trazer essas vivências e exemplos, vale destacar, acerca da importância do profissional especializado com o intuito de auxiliar na saúde vocal dos estudantes de teatro. Atualmente, além das disciplinas ofertadas pela graduação, existe o cargo técnico coreógrafo da UFU ocupado por Carolina Tannus⁵, profissional que desenvolve atividades de ensino junto ao corpo docente e discentes do curso, promovendo estudos, explorações e experimentos corporais, práticas físicas, corporalização das estruturas anatômicas na busca da autonomia artística, realizando treinamentos e ministrando aulas extraclasse. Este trabalho contribui extensamente na formação dos estudantes, bem como os professores que fazem parcerias e a convidam para integrar os processos propondo soluções corporais em nossas montagens, aprimorando assim o trabalho final.

Em tal sentido, suscita-se a indagação a respeito do não oferecimento no instituto de um programa similar para os cuidados da voz. Como, os fonoaudiólogos que são responsáveis pela promoção, prevenção, avaliação, diagnóstico, orientação, terapia (habilitação e reabilitação) e aperfeiçoamento dos aspectos da audição, linguagem, voz, fluência, articulação, motricidade orofacial e deglutição. Responsabilidade essa, que não pode e não

⁵ Graduada em DANÇA pela FAP, Curitiba-PR Especialização pela FGF, São Paulo- PR Atualmente Coreógrafa pela UFU, Uberlândia-MG. Desenvolve atividades práticas com estudantes e professores, a partir da investigação consciência corporal, estrutura anatômica, alinhamento, conexões, ensaio e corporifica cenas.

deve ser atribuída aos professores de corpo-voz que tratam da voz cênica.

É uma área da saúde, que no caso da voz, interfere diretamente como uma resultante, é necessário o acompanhamento de um fonoaudiólogo, pois, a voz do ator é vista como a expressão do personagem, ou seja, uma resultante. A importância do aprendizado dessa técnica é obtida pelo ganho da liberdade da voz, como maior flexibilidade, condicionamento, também resistência, que protegem o profissional de possíveis lesões.

Sendo assim, torna-se indispensável a presença de um fonoaudiólogo no corpo docente de cursos para teatro, pois o mesmo é para os artistas, o que o educador físico é para os esportes, logo, quando a realidade é contrária, nota-se que raramente encontramos esses profissionais em escolas, acarretando riscos de lacunas no desenvolvimento e domínio do aparelho fonador e seus recursos técnicos no trabalho dos atores.

Então, em virtude dos aspectos já mencionados, surge a necessidade em buscar uma profissional fonoaudióloga graduada em teatro e música e pós-graduada em voz pelo CEV⁶, Gabriela Pastorin, por meio de um projeto intitulado “Gota D’água: Reverberações de um acompanhamento fonoaudiológico no desenvolvimento do trabalho atoral”.

O projeto “Gota D’água: reverberações de um acompanhamento fonoaudiológico no desenvolvimento do trabalho atoral”, foi realizado com recursos da Lei Federal N.14.017/2020 - Lei Aldir Blanc da Secretaria de Cultura e Turismo de Minas Gerais (SECULT). O mesmo contou com a colaboração de uma fonoaudióloga para a realização de uma preparação e terapia vocal, visando de tal modo complementar e expandir os conhecimentos obtidos previamente ao longo do curso. Como alicerce contamos com a renomada obra “Gota D’água”⁷ de Chico Buarque de Holanda, de onde foram retirados trechos a serem estudados para a realização de um trabalho de interpretação da voz falada, bem como da voz cantada.

Foi então que antes de iniciarmos o projeto, a fonoaudióloga solicitou um exame de videolaringoscopia com um otorrinolaringologista com o intuito de verificar a saúde de minhas pregas vocais, compreendendo então de onde o trabalho deveria partir. Eis que o exame apresenta nódulos nas pregas vocais, suscitando de tal maneira as seguintes preocupações: estaria eu, apta para exercer o trabalho de atriz apresentando espetáculos,

⁶ Centro de Estudos da Voz (CEV), além de clínica especializada no tratamento e aprimoramento da VOZ, é uma instituição privada que atua há mais de 35 anos no segmento de assessoria, consultoria, treinamento, ensino e pesquisa na área de comunicação humana. Acessado em: em 09/03/2022 às 00:29 na fonte: <https://www.cevbr.com/>

⁷ Gota D’Água de autoria de Chico Buarque e Paulo Pontes é uma releitura da clássica tragédia grega de Medéia, de Eurípedes, na qual a trama é transposta para a realidade do subúrbio carioca.

muitas vezes com mais de uma sessão no mesmo dia? E o que eu fiz para chegar até aqui com essa condição vocal?

A ideia dessa pesquisa é contribuir alertando os estudantes, amantes de teatro e aos demais profissionais artistas que trabalham com o uso da voz, a respeito de seus riscos, cuidados, conseqüentemente incentivar à comunidade acadêmica desta área como um todo a procurar profissionais da área da saúde vocal, como uma ação complementar aos aprendizados obtidos nas academias.

Vale ressaltar que o estudo irá adotar como base metodológica a auto-etnografia sobre a prática da atriz em seu desenvolvimento cênico, destacando-se a investigação da voz nos processos de criação enquanto corpo no campo do sentido e da não dissociação entre corpo e voz. Vejamos o que diz Fernando Aleixo:

A voz, quando entendida como corpo, ou seja, como um processo da ação das diferentes esferas da organicidade (aspectos musculares, ossatura, sentidos, afetividade, memória, etc.), adquire uma propriedade que reconhece a complexidade e as sutilezas particulares de sua criação. No âmbito do trabalho do ator, tal entendimento possibilitará uma reflexão acerca das possibilidades vocais no trabalho criativo, que por sua vez, permite sistematizar um processo voltado para o aperfeiçoamento técnico (ALEIXO, 2007, p. 1).

Complementando tal abordagem, será desenvolvido um estudo teórico sobre as questões concernentes à voz cênica, utilizando como alicerce autores como Constantin Stanislavski, Eugênio Barba, Bertolt Brecht, Lucia Helena Gayotto, entre outros.

2. ARTES CÊNICAS: O SONHO DESDE A INFÂNCIA

Quando criança, lembro-me de andar pelos corredores da casa de minha avó, uma senhora simpática e muito amorosa que lá me acolhia, espaço onde eu sentia livre para brincar. Guardo muitas memórias afetivas gostosas dessa época. Dentre elas, um ritual, pois, ao chegar na casa de vovó, eu saía procurando a sua bengala, os seus batons, maquiagens, perfumes, roupas de rendas diferentes, em específico também um sapato charmoso de saltinho baixo que eu adorava calçar. Dessa maneira, com a fantasia toda completa, eu começava a andar pelo corredor de chão de taco, onde os sapatos faziam um barulho que eu adorava, juntamente com o auxílio da bengala, e a partir daquele momento, eu podia ser quem eu quisesse... Estimo que nessa época eu possuía entre 4 e 7 anos...

Sempre tive o hábito de falar sozinha, criando diálogos com pessoas em situações imaginárias, essa sempre foi minha brincadeira preferida, a cada conversa eu gostava de ser alguém diferente. Esse costume permanece comigo desde criança, contudo ao longo dos anos, passei a ser eu mesma nos diálogos, somente as situações e pessoas com quem eu conversava imaginariamente mudavam, como se minha mente criasse cenários, sabe? Na infância, a casa de vovó me proporcionava uma coleção de cenários e, além de me caracterizar, eu brincava com os diferentes objetos chamativos que residiam naquele lugar.

Nesse sentido percebo que, apesar da naturalidade da imaginação e ludicidade comuns à infância, desde a infância havia também a essência teatral presente em mim que se despertava cada vez mais a cada brincadeira, eram diferentes personagens, figurinos, cenários e adereços que eu amava vivenciar... Suponho que nessa época eu estava com 8 ou 9, 10 anos, não me lembro ao certo!

Com o passar do tempo, o evoluir da consciência e da maturidade que foram se desenvolvendo, novas preocupações surgiam, sonhos e aspirações floresciam em meu ser. Sonhos esses que, mantinham suas raízes desde a infância, mas começavam agora na adolescência a ficar mais claros, ganhavam forma. Uma jovem que encantada pela magia do cinema e da televisão (TV) se questionava como era possível assistir uma história inventada, encenada por pessoas reais como eu, entretanto que se passavam por outras pessoas, pudesse ser tão convincente ao ponto de nos fazer chorar, sorrir, pensar, amar, revoltar e despertar dentro de nós, meros espectadores em frente às telas (ou aos palcos) tantas emoções verdadeiras.

Com esses questionamentos em mente e a responsabilidade de escolher uma profissão pesando cada vez mais, meu sonho passou a ser me tornar uma atriz que pudesse causar em

alguém, aquilo que eu sentia quando estava em frente à TV. Foi então que, ainda no colegial, tive conhecimento das oficinas COMUFU⁸ que aconteciam na Universidade Federal de Uberlândia, proporcionando um semestre de aulas gratuitas para toda a comunidade. A fila para as inscrições era gigantesca, quase não consegui garantir minha vaga na época. Felizmente professoras⁹ de uma das oficinas, que não era minha faixa etária, concordaram em me deixar participar de uma turma com participantes mais velhos.

A experiência do COMUFU foi imprescindível para que eu pudesse tomar a minha decisão com um pouco mais de confiança, a oportunidade que tive de participar da oficina foi muito importante pois, me abriu o olhar sobre uma cultura diferente, da qual eu ainda não tinha proximidade. No ensino fundamental, assim como no ensino médio eu havia tido pouquíssimo contato com o estudo das artes, não fazia ideia do que era de fato experimentar o teatro, e de maneira muito introdutória o COMUFU havia me aberto a mente.

Foi então que eu tive certeza sobre o caminho que queria seguir, suscitando o interesse em experimentar mais daquilo que havia vivido no espaço da universidade, com aquela oficina. A experiência havia sido diferente do modelo de aprendizado que estava acostumada até então. A maioria da população vivencia nas escolas de ensino regular o modelo prussiano educacional, que consiste em manter os alunos de forma passiva, em um ambiente com carteiras enfileiradas, com uniformes, pregando a obediência e o silêncio. Esse modelo de aprendizado que muitas das vezes desestimula os alunos, fez com que eu sentisse um choque ao participar do COMUFU e mais tarde, ingressando na graduação do curso de Teatro da UFU.

Lembro, como se fosse ontem, que o primeiro contato que tive com uma sala de aula de teatro, era um espaço aberto e amplo, iluminado, embora as paredes fossem pretas e o teto muito alto. Nós fomos convidados a tirar os sapatos ao entrar na sala que não havia carteiras, ficamos sentados em uma roda, começamos a fazer uma dinâmica de apresentações, nesse instante, além de dizer o meu nome, eu deveria dizer algo que me incomodava no mundo e o nome de alguém que eu considerava como mestre. Na época eu nem tinha uma opinião formada sobre isso, foi o primeiro estímulo verdadeiro que me levou a refletir e questionar.

O Teatro em uma primeira oportunidade, levou-me a um lugar de pertencimento, as pessoas me ouviam na roda, e eu podia me expressar. Esse espaço induziu uma adolescente ingênua e “engessada” a desconstruir pensamentos que inconscientemente carregava sem ao

⁸ Projeto Comunidade Universidade Federal de Uberlândia (COMUFU), que oferece oficinas de teatro gratuitas para comunidade, por meio de inscrições

⁹ Emanuelle Anne Dantas e Adriene Maycol, na época licenciandas no curso de Teatro pela UFU e responsáveis por ministrar as oficinas COMUFU para minha turma.

menos se identificar. Eu construí uma personalidade, eu conheci o meu corpo, eu assumi meu cabelo, as aulas de consciência e expressão corporal, assim como a maioria das aulas, fizeram com que eu entrasse em uma jornada pessoal muito intensa.

Ainda, é fundamental comentar que além da relação pessoal que tive com o teatro, o que me chamou atenção durante o COMUFU, foi o respeito entre os participantes, o compromisso de todos, as discussões levantadas e o consenso coletivo que nos levou a escolher um tema a ser trabalhado na oficina. A diversidade dos corpos, as diferenças sociais e culturais entre nós, a oportunidade de poder enxergar o próximo e ao término da jornada, após a apresentação do exercício cênico, acarretou a tomada de conhecimento sobre como nos enxergaram pelo exterior. Desse modo, foi muito bacana ouvir os comentários do exercício cênico, ou mesmo perceber a interação do público com a nossa proposta durante a apresentação.

É claro que eu tinha consciência que a experiência do COMUFU era algo muito inicial, assim como muitas apresentações que se sucederam, todavia eu precisava descobrir o caminho a ser percorrido para me tornar um dia a grande profissional que pretendo ser.

2.1. Universidade: O Sonho Por Outra Perspectiva

O olhar em relação ao ofício de atriz se transformou muito durante o meu percurso dentro da universidade, afinal, além da experiência do COMUFU até então, eu só conhecia o que tinha visto nas telas, sem saber de fato como tudo era construído. Foi então que, logo nos primeiros períodos da graduação eu pude perceber e descobrir que teatro, televisão e cinema são caminhos distintos. Minha família não tinha o costume e o interesse de frequentar o teatro e por esse motivo, até chegar à idade jovem/adulta eu também não possuía proximidade com esse tipo de arte.

Posto isso, conforme já referido, os primeiros períodos da faculdade se tornaram uma jornada pessoal de aprendizado e conhecimento em diversos sentidos, portanto, passei a entender aos poucos sobre a dinâmica e o que era de fato a arte teatral. Uma das situações marcantes que tive nesse período introdutório da graduação foi o compartilhamento de um exercício cênico da disciplina de Interpretação/Atuação I, direcionado para o estudo da construção de personagem.

O treinamento físico nessa disciplina era intenso. Estávamos estudando os textos de Nelson Rodrigues, a turma então foi dividida em grupos, onde cada um ficou responsável por um texto desse autor, para ser interpretado em uma cena curta. Na minha perspectiva, o

resultado deste exercício foi extremamente vergonhoso, já que percebi que as cenas ficaram cômicas. Conseqüentemente, minha turma foi criticada, durante um bom tempo, pelos corredores. Naquele momento eu comecei a ter medo de me expor publicamente e a insegurança de apresentar ou mesmo de me soltar durante as aulas passaram a ser gigantescas!

Eu não entendia tudo que havíamos feito de errado nas cenas, porém eu sabia que algo grande havia ocorrido. Ao não saber identificar o que sucedia, me provocava angústia. De forma geral, enquanto espectadores é muito comum escutar alguém dizer ou mesmo constatar que “fulano é mal ator” ou “fulano atua bem demais, fez um excelente trabalho”, digo isso fora do espaço acadêmico, me refiro aos profissionais que já atingiram um certo nível de fama e reconhecimento e que estão constantemente expostos às críticas da sociedade, em relação ao desempenho de seus trabalhos.

Apesar disso, quando questionamos estes espectadores o porquê de fulano ser bom ou ruim, é muito raro ter um diagnóstico assertivo sobre o que exatamente qualifica a interpretação de alguém, a menos que essa resposta venha de um profissional com profundo conhecimento da área, claro. Esse questionamento me perseguiu e instigou ao longo de toda a graduação, quando olhava para meus colegas de cena e pensava “o que fulano tem que eu não tenho” ou mesmo “por que o mesmo texto quando fulano diz me faz sentir vergonha alheia e quando sicrano diz me emociona?”.

Ao trazer recordações dos meus primeiros períodos no curso de Teatro na UFU, quando comecei a perceber os primeiros incômodos e desassossegos que me acometeram no fazer teatral, eu não sabia exatamente o motivo da vergonha em dizer que era atriz, e mesmo hoje após realizar diversos trabalhos na área ainda tenho grande resistência em me colocar dessa forma.

Hoje entendo que muito disso tem ligação com a tal da “verdade cênica”, lembro-me do medo que eu sentia de estar ridícula em cena perante meus colegas e professores de curso, além do público em geral. Sempre ficava extremamente insegura ao apresentar algum compartilhamento cênico construído ao longo dos processos das disciplinas, por não me sentir preparada suficiente, a sensação era de que eu estava expondo as minhas fraquezas e dificuldades em público.

Ao longo de minhas investigações, fui percebendo que parte da minha angústia se baseava em não saber entonar a voz, como de fato construir uma personagem utilizando a voz adequada, de qual forma experimentar a voz de maneira que ficasse crível aos olhos do espectador, dentre outras grandes questões. Eu tinha medo de falar, medo do texto...

Sendo assim, hoje consigo constatar que a ideia de “bom ator” para mim, se formou lá

atrás, ainda no colegial, quando admirava aqueles que possuíam a capacidade de transmitir verdade e assim, me atravessar enquanto espectadora, conforme descrito nos capítulos iniciais. Demorou um tempo para que eu entendesse que tudo isso se tratava de presença cênica, ou verdade cênica e até mesmo fé cênica como definida por diversos teatrólogos que muito antes da minha existência neste mundo, partilharam de angústias semelhantes às minhas enquanto aprendiz da arte teatral e se dedicaram a buscar e entender essa tal verdade.

Ao ler o livro “Análise-Ação”, que se dedica a trazer um panorama completo do trabalho de Stanislávski sob a perspectiva de Maria Knebel, atriz convidada pelo próprio a ser sua assistente no recorte da *palavra na arte do ator*, colocando em questão os ensinamentos do pedagogo e suas metodologias, pude me identificar com diversas aspas trazidas por ela em relação às falas de mestre durante os trabalhos realizados, como: “Não é estranho”, escreve Stanislavski, “que tive de viver quase seis décadas para entender, ou seja, sentir com todo o meu ser, essa verdade simples e notória, que a maioria dos atores desconhece?” (KNEBEL, 2000, p. 188).

É assustador e ao mesmo tempo reconfortante pensar que meus desassossegos foram os mesmos de muitos que vieram antes de mim e deixaram um legado de estudos e compartilhamentos para suprir essa necessidade infindável do ofício do ator em busca da verdade.

Stanislavski tinha exigências muito altas em relação à técnica exterior: à voz, à dicção, à habilidade de moldar a palavra e a frase – ou seja, à arte da fala como um todo-, e ainda à plasticidade do corpo, aos movimentos, à maneira de andar etc. (KNEBEL, 2000, p. 185).

Por fim, gostaria de trazer uma reflexão movida por uma pergunta realizada pelo professor Lucas Larcher¹⁰ em uma das disciplinas ao longo da graduação “Em que a experiência da universidade pode te transformar enquanto artista?” Na época precisei fazer grande esforço para respondê-la, e por diversas vezes tive diferentes respostas.

Atualmente, acredito que a experiência da universidade me trouxe um amadurecimento do ofício do ator, oportunizou descobertas, ajudou a identificar minhas falhas, fracassos, bem como meus acertos e vitórias enquanto atriz, além de proporcionar um incentivo e uma consciência sobre a importância da pesquisa e da busca constante por

¹⁰ Lucas Larcher é artista-docente-pesquisador, atuando como Diretor de Artes Cênicas da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Doutorando em Artes pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Mestre em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) onde também exerceu o cargo de professor substituto e graduado em Teatro pela mesma instituição, com bolsa sanduíche no exterior (CNPq-CAPES) na Universidade de Évora (UE), em Portugal.

desenvolvimento técnico.

3. O TRABALHO DE VOZ EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO CURSO DE TEATRO

Ao observar minha trajetória dentro da universidade, não posso deixar de citar alguns importantíssimos trabalhos que contribuíram para o meu desenvolvimento cênico e que se tornaram o pontapé inicial para este Trabalho de Conclusão de Curso. Desse modo, me proponho a iniciar um relato reflexivo por ordem cronológica ao compartilhar minha vivência com o Manifesto teatral PULSE! no primeiro semestre de 2017 e posteriormente com o trabalho “Como dói o Amor” em 2019.

3.1. PULSE!

Fotografia 1 – Elenco PULSE!



Fonte: Fotografia: Moana Marques; Ao fundo: elenco do espetáculo PULSE! em cena no palco do Teatro Municipal de Uberlândia contemplados pelo projeto “Boca de Cena”; 2017.

O manifesto teatral PULSE! surge como uma proposta do professor Rafael Lorrán, na disciplina de Interpretação-Atuação III, na qual logo no primeiro encontro, ele nos apresenta uma dramaturgia de autoria própria em formato de teatro documentário, baseado no ataque terrorista da boate LGBTQIA+: PULSE! que ocorreu no ano de 2016 em Orlando, Flórida.

A dramaturgia mesclava fatos da realidade com uma história fictícia das vítimas 24 horas antes do massacre, utilizando ainda características da estética Brechtiana ao trabalhar o

teatro musicado, com coro e distanciamento de personagens. Houve uma forte comoção coletiva entre a nossa turma quando tomou contato com o texto ali nos apresentado e, tocados profundamente, 23 atores concordaram em iniciar o trabalho que posteriormente viria transcender a concepção de teatro que eu tinha até então.

Há processos e processos ao longo de uma graduação, todavia neste caso, algo me movia internamente, é como se eu não estivesse trabalhando apenas o lado profissional, como também desenvolvendo meu lado pessoal e minha sensibilidade humana, eu respirava o trabalho, eu dormia, acordava pensando no trabalho e nos companheiros que ali estavam comigo, me entreguei de corpo e alma ao discurso que estava carregando. Acredito que esse sentimento surgiu quando reconheci e entendi o que estávamos fazendo, a importância do teatro político, de um teatro de caráter educativo e o levantamento crítico que fizemos.

O palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. Coros elucidavam o espectador acerca dos fatos para ele desconhecido. Por meio de montagens cinematográficas, mostravam-se acontecimentos de todo o mundo. As projeções forneciam material estatístico. Pela deslocação dos fundos para primeiro plano, a ação dos homens era submetida à uma crítica. Havia uma forma certa e uma forma errada de agir. Apareciam os homens que sabiam o que faziam e outros que não sabiam. O teatro passou a oferecer aos filósofos uma excelente oportunidade, oportunidade, aliás, aberta apenas a todos aqueles que desejavam não só explicar como também modificar o mundo. Fazia-se filosofia; ensinava-se, portanto. E com tudo isso, o teatro perdia a sua função de entretenimento? (BRECHT, 1978, p. 48).

Naquele instante, após 3 anos de graduação, poder enfim compreender sobre a concepção de um projeto de encenação, fazer parte e ajudar a concebê-lo, me ajudou a perceber, dentre várias coisas, que aquela foi a primeira vez que me senti inteira e pertencente a algo que estava fazendo. Ao decorrer do processo marcamos ensaios em horários extracurriculares, madrugadas, finais de semana com pontualidade e assiduidade quase unânimes, o que possibilitou que levantássemos dentro de três meses o espetáculo Teatral PULSE!

Eu nunca havia feito algo parecido como a PULSE! anteriormente. Me refiro à demanda do trabalho, com um elenco grande, em formação, que demandava desenvolvimento artístico em vários aspectos, cujo de repente se deparou com o desafio de unir atuação, canto e dança, além de buscar entender sobre distanciamento de personagem e realizar um bom trabalho de coro, podendo-se concluir que um trabalho de muito esforço nos aguardava pela frente.

“No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só através dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (filmes, legendas, etc.). O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados.” (BRECHT, 1978, p. 63)

A começar pelo intenso processo de montagem onde 23 pessoas se fizeram apenas uma, um corpo, um coro. A esfera conectiva e a sintonia que nos engolia, deu ao coletivo mais um sentido de vida, estar vivo, presente, atento, pulsar, 23 pulsações, 23 indivíduos, 23 individualidades, 23 corpos e a urgência de estar ali. Todos os presentes, haviam encontrado no texto algum sentido que movia o fazer teatral dentro de cada um. Nesse contexto, comecei a entender o que de fato podia ser o teatro e sua respectiva importância social.

A partir desse episódio, comecei a compreender que fazer teatro não era sobre o que eu estava sentindo ao fazê-lo, ou sobre o que eu era ou não capaz de fazer em cena, não se tratava de talento ou habilidade cênica, era sobre o encontro, o impacto que poderíamos causar no espectador, era sobre diálogos e reflexões. Essa concepção me inspirou a querer ‘ser melhor’, tínhamos um compromisso com a sociedade.

“A matéria prima do teatro não é o ator, o espaço, o texto, mas sim a atenção, o olhar, o escutar e o pensamento do espectador. O teatro é a arte do espectador.” (BARBA, 1994, p. 63).

Para isso, contamos com a parceria da técnica-artista Carolina Tannus elaborando e dirigindo as coreografias do trabalho, também parceria com a disciplina de cenografia e iluminação ministrada por Lucas Larcher que aceitou seguir a ementa de forma interdisciplinar proporcionando assim à nossa turma uma maior imersão na montagem do espetáculo, podendo estudar e propor também a sua iluminação e cenário.

Ademais, contamos ainda com a parceria de um musicista que assumiu o teclado e muito contribuiu no trabalho vocal, recorte desta pesquisa. Diante de tantas nuances, muito poderia ser explorado com a vivência do Manifesto Teatral PULSE! principalmente levando-se em consideração que o trabalho não se encerrou na semana de compartilhamento¹¹, como acontece com muitos trabalhos levantados em disciplinas do curso. Para mim, a “PULSE!” se torna ainda mais especial devido ao vínculo que construímos juntos, pela unidade que nos tornamos, força, vontade de fazer teatro e compartilhar aquele trabalho com o máximo de pessoas possíveis, nos tornando assim o Coletivo teatro de Viés.

¹¹ Evento que acontece geralmente na última semana do semestre, com o objetivo de compartilhar os trabalhos desenvolvidos no decorrer das disciplinas do curso naquele período.

Ao criarmos o Coletivo Teatro de Viés, após o encerramento da disciplina de Atuação-Interpretação III, o trabalho perde seu vínculo com a universidade, seguindo seu caminho independentemente, com jovens amadores que a partir de tal circunstância precisavam aprender também sobre produção, bem como, outras demandas e oportunidades que cruzaram o nosso caminho.

Com essa nova dinâmica implantada no trabalho, descobri mais uma visão do que é ou o que pode ser o teatro, de modo inicial eu estava começando a entender sobre o mercado de trabalho, o mundo dos editais e festivais, prêmios, uma esfera e uma vida fora do espaço acadêmico, estava aprendendo sobre ética, compromisso e mais uma vez dividiríamos o nosso tempo com novos afazeres e descobertas, um trabalho de grande potencial, com atores jovens e inexperientes sofrendo diversos estímulos e responsabilidades que dificultava o crescimento cênico do projeto.

Apresentar uma breve introdução à jornada PULSE! é necessário a fim de contextualizar resumidamente essa vivência, deixando claro também sobre a minha motivação em investigar parte dessa experiência.

Para além do carinho com o trabalho, no Manifesto Teatral PULSE! tive meu primeiro contato com o canto, onde fui instigada a explorar minha voz de uma outra forma do que estava acostumada, a insegurança de alguém que sempre se entendeu como desafinada e por isso impossibilitada de cantar era gigante, porém com o auxílio de um músico profissional e um breve trabalho de aquecimento vocal além do canto em coro, me surpreenderam ao entender que o canto se tratava também de estudo, preparação, prática, cuidado e desenvolvimento, foi então que comecei a ter novas percepções sobre o uso da voz.

O estudo da voz cantada, quando bem conduzido, torna a voz potente e timbrada a partir da utilização adequada das cavidades de ressonância, da fortificação muscular, do aumento e da dosagem do suporte respiratório e do desenvolvimento da extensão vocal (SÁVIO *apud* GUBERFAIN, 2004, p. 5).

Apesar do canto ter representado um enorme desafio para a turma, também se equiparou um enorme propósito, era necessário cantar. Em tal conjuntura, eu realmente queria cantar, independentemente de ter ou não ter as habilidades ou técnicas, mas o canto em coro e a beleza das vozes juntas, aliado à expressividade dos atores, fortalecia o aprendizado e o crescimento artístico que estávamos construindo e descobrindo juntos.

Um dos fatores que contribuem para a opção pelo uso cênico da canção é o fato de

que, normalmente, esta contém um refrão que se repete, na medida em que isso estimula a adesão do ouvinte / espectador: a partir da repetição, este pode apropriar-se mais facilmente da letra e da música. Assim, os sentidos tanto verbais quanto musicais da canção tornam-se uma referência que permanece na memória do público, comentando a ação anterior ou posterior ao momento musical e tornam-se, assim, fatores importantes para a obtenção de um processo de fruição reflexiva na plateia. A canção coloca-se, então, como um atrativo, um estímulo para o envolvimento do ouvinte. Através dela, o espetáculo pode entregar ao espectador o seu comentário racional, crítico-reflexivo, possibilitando redimensionar a cena no processo de sua recepção pelo público (PINTO, 2008, p. 11).

Enquanto atriz em formação, passo a ter uma preocupação ainda maior no que se refere os cuidados básicos vocais, tratando-se de profilaxia vocal, consciência que aprimorei ao longo deste processo específico. Para além da esfera poética, que nos atravessava naquele contexto, precisávamos também de um treinamento intenso, foi então que o diretor Rafael Lorrain nos apresentou o método Suzuki, que fez uma enorme diferença no corpo cênico

Suzuki desenvolveu seu método para preparar o corpo e a mente do ator baseado em exercícios rigorosos e de grande intensidade física que trabalham elementos fundamentais para a dilatação da presença cênica do ator. No Método Suzuki, a fisicalidade é estendida para a voz por meio de dinâmicas que conjugam ação, respiração e texto. Os exercícios que compõem o treinamento (ou disciplinas de atuação) desenvolvem habilidades como: estado de permanência, foco, equilíbrio, concentração, controle da respiração, prontidão, disponibilidade, noção de coletivo e ampliação da percepção (CASTILHO, 2010, p. 4).

Dessa forma ia ficando claro que os exercícios realizados a partir do método Suzuki, aliados à preparação vocal orientada pelo pianista, reverberaram de forma positiva ao coro que começava a tomar uma forma mais encorpada.

Para o ator, é importante que ele saiba falar em conjunto, como em um coro, por exemplo. Os participantes de um coro precisam aprender a falar no mesmo ritmo, na mesma velocidade, na mesma intensidade e com a tonalidade semelhante, procurando uniformizar o timbre, como se todos pensassem da mesma forma, “numa só voz”. É necessário um adestramento auditivo e controle das qualidades da voz (GUBERFAIN, 2012, p. 46).

Quando começamos com os ensaios de núcleos de cena, ao consultar alguns registros visuais, como vídeos e fotos dos ensaios percebi que foram utilizados alguns exercícios para contribuir com a modulação e intensão da voz falada. Em especial, vale destacar o seguinte exercício: utilizando uma bola, ficávamos em um círculo e um ator no centro jogava a bola para um outro e dizia a sua fala repetidas vezes, mudando a intenção do mesmo texto. Se a bola caísse, todos deveriam rolar no chão, o que ajudava a concentração e a conexão entre os colegas de cena – e colaborava, também, a descobrir de forma orgânica como impostar as

falas.

Houve ainda um trabalho de partitura vocal prática do texto, onde o diretor conduzia as pausas do coro, as inflexões, as modulações e contávamos com o auxílio de um objeto cênico que era o tambor, o tambor guiava o coletivo nas falas, num primeiro momento. O professor usava o tambor para diversos exercícios e depois um dos atores passou a assumir o uso do instrumento em cena, o que ajudou também para que aprimorássemos o nosso senso de coletividade.

Muitas dinâmicas foram utilizadas na direção dos ensaios, e quase tudo que testávamos parecia reverberar positivamente no desenvolvimento do espetáculo. Claro que, além da sala de aula e nos momentos de ensaio, a prática, assim como, a constância nas apresentações trouxeram ainda uma outra esfera de aprendizado. Ao sair da zona de conforto proporcionada pela universidade, juntamente ao desafio de apresentar em diferentes espaços desconhecidos, proporcionaram uma experiência e uma preocupação ainda maior sobre a preparação do elenco.

Apresentar nas salas de aula que estávamos acostumados a ensaiar, era completamente diferente de apresentar em um teatro com capacidade para 800 pessoas ou para 300 pessoas. Tudo era diferente, mas sem dúvida a acústica era algo que me chamava atenção, afinal éramos atores aprendendo a cantar e com a percepção auditiva pouco desenvolvida, um eco a mais, fazia diferença pra nós.

Em tal sentido, até o momento em que permaneci no coletivo uma das coisas que mais sentia falta era de termos mais tempo de estudo e dedicação para a voz. As preparações com o pianista eram rápidas, mesmo compreendendo a falta de recursos e tempo, haja vista que a demanda que tínhamos não possibilitava um aprofundamento das questões vocais. Por fim, após um ano de participação como integrante do coletivo, produtora e atriz do espetáculo PULSE! optei por encerrar as minhas atividades no grupo por razões pessoais.

Com muita gratidão e respeito pela história que construímos juntos e pelos aprendizados obtidos naquele período segui meus estudos ainda com muito interesse nas questões vocais ali despertadas.

3.2. Como dói o Amor

Como dói o Amor, nasce das disciplinas Práticas Teatrais I e Estágio Supervisionado em Interpretação/Atuação em Espaços Escolares, ministradas pelos professores Eduardo de

Paula e Vilma Campos em 2019.

Fotografia 2- Espetáculo Como dói o amor



Fotografia: Italo Piternalgo; Atrizes: Camila Ruth (à frente, personagem: Bastião/Arlequin) e Rosanna Portilho (atrás, personagem: Belão/Brighella)

Como dói o Amor, foi um dos últimos trabalhos práticos que participei no curso, e apesar de muito diferente da PULSE! é importante ressaltar algumas semelhanças entre eles, como: o tempo de construção do espetáculo. Na PULSE! o tempo era curto, mas criamos horas a mais de ensaio, definimos encontros extras do que estava previsto no escopo da disciplina proposta pelo curso e “furamos” a bolha da universidade. Já em Como dói o Amor, por ser duas disciplinas juntas, sendo uma delas o estágio, a carga horária era maior e assim tivemos um tempo razoável para explorar os vários nichos da interpretação/atuação.

Em tal contexto, nossos mestres elaboraram uma lógica de trabalho a partir de uma ementa muito completa no âmbito do conhecimento que precisávamos adquirir naquela proposta. Tendo como objetivo encenar um roteiro de Commedia dell’Arte, cumprindo temporada em espaços públicos da cidade através das seguintes comissões: produção, comunicação, dramaturgia, música, máscaras, figurinos e adereços, cenografia e iluminação. Tive mais uma vez, a oportunidade como atriz de participar das diversas etapas de uma montagem teatral.

Entende-se que o diferencial entre as duas propostas levantadas aqui, se comparadas

com as demais vivências no curso, seja justamente, o tempo de construção e a dedicação na criação completa dos projetos, possuindo ainda o contato externo com o público, fora dos muros universitários. Friso essa questão, em razão do contato com a comunidade públicos de diferentes localidades, culturas, idades e histórias, trazem para o ator e seu trabalho um leque de perspectivas e uma certa maturação sobre o mercado que o mesmo pretende se inserir.

Considero que, além da verdade cênica citada anteriormente, chegamos mais perto de sermos “bons atores” quando temos contato com cada etapa da criação de uma encenação e podemos assim depositar nossa essência e personalidade nessa construção, adquirindo um determinado domínio do processo como um todo.

Antes de entrar nos detalhes da obra, gostaria de contar um pouco sobre o meu gosto pelas máscaras: tive contato com o uso de máscaras a primeira vez na disciplina de Interpretação-Atuação II com a professora Ana Elvira Wuo¹², havendo como enfoque o uso de máscaras no recorte Clownesco, depois em Teatro e Cultura Popular, com a professora Vilma Campos, onde não só experimentamos diversos tipos de máscaras, como fizemos uma pesquisa de campo em Pirenópolis, onde acontecem as Cavalhadas¹³.

Portanto, quando estudei máscara pela primeira vez, dentro dessa proposta do nascimento do meu *clown*, senti uma potência de atuação muito diferente, todo o processo me tocou profundamente. Me arrisco a dizer que o nascimento do *clown* é um ritual quase que sagrado, como proposto metodologicamente por Ana Wuo, somos convidados por meio dos estímulos imaginários a percorrer uma trajetória que vai de encontro à nós mesmos, “arrancamos a pele”, pintamos o mundo e atravessamos um portal até chegarmos ao universo em que habitam os grandes mestres da palhaçaria.

Todo esse caminho leva meses! Após a retirada da nossa pele, escolhemos e vestimos a pele do palhaço (figurino), criamos a maquiagem, vestimos a máscara (nariz), aprendemos a andar e no meio disso tudo mais uma vez, a voz me chamava a atenção: minha palhaça não falava... “Rivolina Vulcão” nasceu, mas tinha medo de falar! Coincidência, não?!

¹² Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (1993), mestrado em Estudos do Lazer-Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (1999), doutorado em Pedagogia do Movimento-Corporeidade- Educação Física pela Universidade Estadual de Campinas (2005) e doutorado em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (2016). Pós-doutorado (2011-2014) em Neurolinguística-IEL-UNICAMP e Pós-doutorado (2019-2020) em atividades Circenses -Grupo Circus-FEF-UNICAMP.

¹³ As cavalhadas são representações teatrais com base na tradição europeia da Idade Média, as mais importantes cavalhadas ocorrem na cidade de Pirenópolis, Goiás. No século VI, Carlos Magno, um guerreiro cristão, batalhou contra os sarracenos, de religião islâmica, pela defesa da região sul da França. As encenações duram três dias, sendo que em cada um deles, há uma nova batalha. No final, os cristãos vencem os mouros, que se convertem ao cristianismo. Acessado em: 13/03/2022 às 17h02 na fonte: <https://brasilescola.uol.com.br/folclore/cavalhadas.htm#:~:text=As%20cavalhadas%20s%C3%A3o%20representa%C3%A7%C3%B5es%20teatrais,da%20regi%C3%A3o%20sul%20da%20Fran%C3%A7a>.

Em seguida, na disciplina de Teatro e Cultura popular, que se propunha a realizar um estudo teórico-prático das manifestações culturais no Brasil e suas interseções com os estudos teatrais, tendo como principal objetivo exercitar-se em experiências mascaradas, buscando potencialidades para o trabalho do ator e do educador de Teatro, segundo o plano de aula apresentado, tive meu segundo contato com o uso de máscaras. Foi nessa oportunidade que pude conhecer de forma plural esse universo e me jogar às experimentações propostas pela professora. Lembro-me de ficar encantada com as máscaras pela beleza e potência daqueles objetos, observando como era diferente e prazeroso senti-las no meu corpo, podendo dar vida a elas.

Nesse contexto específico, não havia a preocupação da fala, posto que as máscaras eram inteiriças, havia diversos tipos de máscaras, cada uma com a sua característica que exigia dos nossos corpos de maneiras diferentes e nós improvisávamos em grupos, alternando a cada aula as máscaras escolhidas. Lembro-me de sentir algo diferente quando usava as máscaras de diabo, nas quais desenvolvi grande afetividade.

Este objeto, que somente se completa quando é “vestido” por alguém e que, ao mesmo tempo, encerra mistérios que provocam a imaginação e convidam para um passeio ao devir, gera um grande fascínio e entusiasmo entre estudantes e atores de teatro durante a prática do aprendizado. Creio que este entusiasmo surja, em grande parte, pelas possibilidades expressivas que a máscara promove, pois, muitas vezes, conduz com uma incrível rapidez a estados de presença cênica eficientes, próximos aos estados de transe em que os atores percebem, claramente, que se distanciam das suas características pessoais recorrentes e entram, com grande presteza, na esfera do jogo especificamente teatral que a máscara propicia (LINARES, 2011, p. 53).

Sendo assim, pensando que a máscara objeto atua como um campo de metáfora, abrindo um leque de ideias e jogo, no qual trazemos traços que encontramos no cotidiano para dentro da esfera improvisacional. Podemos constatar que esse conjunto de ideias aplicados na cena contribuem para a criação de determinado personagem. É importante incluir aqui minha terceira vivência com o uso de máscaras e principal motivação para este capítulo “Como dói o Amor”, onde conheci um estilo de máscaras que até então não havia tido nenhum tipo de contato: as máscaras da Commedia Dell’Arte.

Tomo a liberdade de compartilhar parte do plano de aula proposto pelos professores para que possamos observar em maior amplitude as etapas do trabalho, seguido dos meus comentários acerca dos principais exercícios que me marcaram ao longo da disciplina principalmente no que diz respeito ao “salto” que tive ao longo da construção do personagem “Belão” e como foi possível “chegar até lá”!

Programa:

- *Estudo da Commedia dell'Arte: suas máscaras, contexto histórico-social, da tradição à contemporaneidade; o jogo do ator e seus aspectos técnicos, estéticos e éticos;*
- *Considerar as possibilidades de vozes de acordo com o lugar de fala de cada participante do processo.*
- *Trabalho de preparação corporal e vocal: treinamento e composição.*
- *Criação de máscaras em consonância com os arquétipos da Commedia dell'Arte: processos de criação dos moldes (positivo e negativo), empapelamento, acabamento e utilização cênica.*
- *Criação e manutenção de zibaldoni (espécie de diário de bordo).*
- *Estudos de espaços potenciais para a encenação e seus devidos compartilhamentos.*
- *Estudo de aspectos ligados à produção, cenografia, iluminação, sonoplastia, entre outros de acordo com as comissões de trabalho.*
- *Relação com o público.*

Gostaria aqui, de chamar atenção aos principais exercícios resgatados em minha memória, que dizem respeito principalmente ao tópico “Trabalho de preparação corporal e vocal: treinamento e composição”, lembro-me que começávamos os encontros com um momento especial de limpeza da sala, onde cada pessoa tinha seu pano individual e juntos, em um gesto de respeito pelo espaço de trabalho limpávamos o local.

Ademais, dentre diversos exercícios alguns se destacaram a nível de importância para meu trabalho final, sendo eles: Meditação ativa, jogo do “quanto de ar”, exercício do círculo neutro, jogos de triangulação, exercício de Kinesfera, exercício do Platô, jogos de blablação, e principalmente, acredito ter sido indispensável que, antes de partirmos para as experimentações com as máscaras de Commedia dell'Arte, tenhamos feito o uso das máscaras neutras.

A máscara neutra é um objeto particular. É um rosto, dito neutro, em equilíbrio, que propõe a sensação física da calma. Esse objeto colocado no rosto deve servir para que se sintam estado de neutralidade que precede a ação, um estado de receptividade ao que nos cerca, sem conflito interior. Trata-se de uma máscara de referência, uma máscara de fundo, uma máscara de apoio para todas as outras máscaras. Sob todas as máscaras, sejam expressivas ou da commedia dell' arte, há uma máscara neutra que

reúne todas as outras. Quando o aluno sentir esse estado neutro do início, seu corpo estará disponível, como uma página em branco, na qual poderá inscrever-se a "escrita" do drama (LECOQ, 2010, p. 69).

Nesse sentido, considero a máscara neutra como grande aliada, e penso como teria sido minha trajetória se acaso tivesse tido contato com a mesma logo nos primeiros momentos do curso, em tal contexto, vale destacar o que diz Lecoq (2010, p. 71) a respeito do uso da máscara neutra para a interpretação de atores:

[...] Trabalhar o movimento a partir do neutro fornece pontos de apoio essenciais para a interpretação, que virá depois. Como conhece o equilíbrio, o ator expressa muito melhor os desequilíbrios dos personagens ou dos conflitos. E para os que, na vida, estão muito em conflito consigo mesmos, com seus próprios corpos, a máscara neutra auxilia-os a encontrar um ponto de apoio onde a respiração é livre. Para todos, a máscara neutra torna-se um referencial.

Portanto, quando finalmente chegamos na etapa de experimentação das máscaras da Commedia dell'Arte, já havíamos não somente criado familiaridade com o uso desses acessórios, nos preparado brevemente com esse treinamento prévio usando as máscaras base, como também tivemos a parte teórica de pesquisa acerca da estética teatral na qual estava fundamentada o espetáculo que levantaríamos.

Por conseguinte, estudamos sobre o tema e seus personagens principais, lemos três diferentes roteiros e escolhemos em conjunto qual seria trabalhado. Durante as experimentações das máscaras tivemos a oportunidade de alternar entre cada personagem, primeiro improvisando a partir do que havíamos estudado sobre cada estereótipo e num segundo momento a partir das identificações naturais que foram surgindo durante o processo, delegamos os personagens para cada ator. Lembro da dificuldade que tive de experimentar os personagens porque diferentemente das máscaras neutras, as máscaras da Commedia dell'arte são máscaras que falam.

Uma das dificuldades encontradas com as meias-máscaras é a ligação com a voz. No primeiro ano, os alunos pouco falaram e, de repente, surge uma grande liberdade da palavra. Agora tendem a utilizar suas próprias vozes, o que é impossível com a máscara. O trabalho consiste, por tanto, em encontrar a voz do personagem, uma voz pública, na dimensão da interpretação com máscaras. Assim como, com uma máscara, é impossível movimentar-se como fazemos na vida cotidiana, com uma meia-máscara, não se pode dizer um texto sem que ele seja *essencializado*. Com ela, o próprio texto está mascarado! Não há nenhuma possibilidade de interpretação psicológica. O diálogo tende ao *botte e risposte* (golpe e resposta), que os amantes representam sem máscara (LECOQ, 2010, p. 173).

Em tal aspecto, confesso que observar como meus colegas de cena experimentavam as

vozes de seus personagens imprimindo uma identidade para cada um deles, foi algo que me ajudou bastante. No meu caso, a interpretação de um personagem masculino se mostrou desafiador no melhor dos sentidos, pois me ajudou a sair completamente de uma “zona de conforto” em que eu estive durante grande parte do curso.

Por ser mulher, meu desejo consistia em que os espectadores acreditassem no personagem. Eu queria ficar irreconhecível por trás da máscara e ter visto outras mulheres interpretando personagens masculinos durante as improvisações, me causou uma admiração que contribuiu e me encorajou a tentar, foi quando percebi que estava conseguindo pela primeira vez, usar a mesma liberdade que eu tinha na expressividade do corpo também com a voz.

Por fim, ao revisitar todo esse processo novamente na memória, assistir à alguns registros e lembrar de todo o trabalho que foi feito, compartilhando aqui as análises que fiz deste trabalho, percebi que o personagem “Belão”, “funcionou”, no sentido de ser crível aos olhos do espectador, e digo isso pelo que pude observar da plateia nas diversas apresentações que fizemos, além dos *feedbacks* que recebi de colegas que apreciaram o trabalho e até mesmo dos professores que dirigiram e orientaram.

Além do mais, impossível dizer que me senti pronta, mas pela primeira vez, senti que algo havia mudado em relação à minha percepção vocal dentro do trabalho de interpretação e atuação com personagens na cena teatral.

4. O DESENVOLVER VOCAL FORA DO ESPAÇO ACADÊMICO: GOTA D'ÁGUA

Pouco tempo depois de ter encerrado a disciplina responsável pela montagem de *Como dói o Amor*, fomos atravessados pela pandemia do Coronavírus e devido ao isolamento social, fiquei um tempo sem produzir ou praticar teatro. Durante este período comecei a me perceber e notei que estava com um incômodo ou um certo cansaço vocal, mesmo sem fazer qualquer esforço grande com a voz.

Como ainda estava envolvida pelo último trabalho e desejava muito continuar meus estudos no teatro, principalmente no que se refere ao uso da voz, conforme pontuei na introdução deste trabalho, aproveitei a oportunidade da lei emergencial de incentivo à cultura - Lei Federal N.14.017/2020 - Lei Aldir Blanc da SECULT e propus um projeto de acompanhamento fonoaudiológico no trabalho do ator intitulado “Gota D’Água: Reverberações de um Acompanhamento Fonoaudiológico no Desenvolvimento do Trabalho Atoral.

O projeto previa levantar uma pesquisa investigativa objetivando um aprofundamento nas questões técnicas e poéticas corpóreo-vocais, bem como no desenvolvimento de potencial expressivo expandindo o repertório atoral. Tendo como enfoque o desdobramento da técnica vocal, no que tange à capacitação da voz falada e cantada da atriz, a pesquisa contou com a orientação da preparadora vocal e corporal, fonoaudióloga, graduada em Música e Teatro e pós-graduada em voz pelo CEV Gabriela Pastorin. Como alicerce, utilizamos a obra “Gota D’água” de Chico Buarque de Holanda, de onde foram selecionados monólogos e músicas para serem utilizadas durante a investigação. Como resultado final do projeto, foi produzido um vídeo para a divulgação e exibição do trabalho desenvolvido

Nesse sentido, irei compartilhar meus registros e anotações acerca da abordagem junto a fonoaudióloga afim de contribuir com os estudantes e interessados no fazer teatral, principalmente no que tange às questões de interpretação e atuação e como podemos desenvolver o uso da voz trazendo uma perspectiva que talvez não seja abordada por acadêmicos ou escolas de teatro de um modo geral.

4.1. Ponto de Partida

Após a aprovação do projeto, o cronograma se iniciou pela leitura da obra “Gota D’Água de Chico Buarque e Paulo Pontes, onde foi feita a escolha da personagem bem como

do trecho e música a ser trabalhado durante o processo. Fiz a escolha de um monólogo de Joana e a música selecionada foi “Bem querer”.

A seguir, o primeiro passo antes de iniciar os encontros, a pedido da fonoaudióloga foi realizado uma consulta com um médico otorrinolaringologista que solicitou o pedido do exame de videolaringoscopia para que pudéssemos verificar o trato respiratório e a saúde das cordas vocais - veja o laudo abaixo:

Fotografia 3 – Laudo do exame de videolaringoscopia

OTO FACE
Otorrinolaringologia e clínica laríngea
Centro de Referência e Pesquisa
Clínica Hospitalar

Complexo Hospitalar Santa Genoveva
Rua Arthur Bernardes, 555 – 1ª Andar – Martins
Uberlândia – MG – CEP: 38400-000
Fone/Fax: (034) 3215-1143
www.cbmsaotoface.com.br

Paciente: ROSANNA SALOMAO PORTILHO
Data: 05/02/2021

RELATÓRIO DE VIDEO-FARINGO-LARINGOSCOPIA

Mucosa faringo-laríngea: Apresenta cor e aspecto usual.

Epiglote: Contornos normais, livres de formações císticas.

Base de língua, valécua e recesso piriforme: Aspecto normal, livres de lesões.

Região interaritenóideia: Apresenta mucosa com hiperemia e paquidermia intensa.

Pregas vocais: Apresentam nodulações nos terços anteriores bilateralmente. Mobilidade preservada com exposição completa e bilateral do ligamento vocal à fonação inspiratória.

IMPRESSÃO DIAGNÓSTICA:

- 1) Nódulos de pregas vocais.
- 2) Sinais indiretos de refluxo gastro-laríngeo.

Dr. J. J. Araújo Vasconcelos
Otorrinolaringologista
CRM 111807

Fonte: Própria do autor, 2022.

Com o laudo em mãos, a profissional pôde avaliar e a partir do diagnóstico, estruturar um plano de terapia vocal. No meu caso, estruturamos um calendário de trabalho no qual optamos por fazer uma imersão, com encontros diários de 1h30m e intervalos somente aos

finais de semanas. Conforme havíamos combinado na contratação da profissional, teríamos 13 encontros, ou seja: 2 semanas e meia de trabalho que aconteceram de forma híbrida, alternando entre encontros presenciais e online.

Acredito que a oportunidade de trabalhar diariamente em um projeto mantém o foco e a produtividade mais altas e o ator pode se concentrar melhor no desenvolvimento dos seus instrumentos de expressão, para sermos mais precisos, no material corpóreo-vocal, conseguindo aproveitar ainda mais os aprendizados que ainda estão “frescos”, além disso a prática diária pode proporcionar, também, um resultado mais rápido do que se espera.

Em tal circunstância, o que se espera é que o artista utilize das práticas-corpóreo vocais como um treinamento diário e contínuo, objetivando que as mesmas possam contribuir como um cuidado de si, uma vez que irão agir como uma manutenção do instrumento corpóreo-vocal, mantendo-o preciso e aquecido, refletindo diretamente na qualidade do desempenho do seu ofício.

Sendo assim, no contexto deste trabalho compartilho meu diário particular com as anotações que fiz a respeito do protocolo que seguimos. Em nosso primeiro encontro, Gabriela, iniciou trazendo algumas explicações com uma perspectiva do uso fisiológico da voz, acompanhado de alguns vídeos que ilustravam suas explicações.

Segundo Gabriela, a nossa voz precisa de três sistemas básicos, sendo ele o ar (respiração), o aparelho fonador/fonação (nossa laringe, pregas vocais) e o ressonador/ressonância (mandíbula, “filtro” etc). Então ela me apresenta um vídeo que ilustra o funcionamento do diafragma, onde podemos observar que ele fica logo abaixo das costelas como uma divisória da caixa torácica e cavidade abdominal.

Por conseguinte, entendemos que fisiologicamente quando o ar entra em nosso corpo, é natural que o diafragma abaixe, já que o pulmão se expande devido à entrada de ar, desta forma, fazendo com que nossa barriga se estenda pra frente e as costelas se abram, quando o ar sai o diafragma sobe, voltando à sua posição normal.

Um segundo vídeo é exibido no qual podemos ver a laringe com uma visão de cima, podendo observar o funcionamento das pregas vocais, que estão sempre abertas quando não estamos produzindo nenhum tipo de som, de modo que ela consegue fazer a passagem do ar, que é a primeira função da laringe, sendo sua segunda função a deglutição, ou seja, quando engolimos, existe uma espécie de “tampinha” chamada epiglote, que fica entre o esôfago (por onde passa a comida), e a laringe que se fecha, protegendo a passagem. Aprendi então que quando engolimos, e a epiglote fecha a laringe, a mesma sobe, deixando mais espaço para o esôfago receber o alimento. A terceira função da laringe é a função de fonação, pois é um

órgão que adaptamos para executá-la.

Gabriela explica o funcionamento das pregas vocais, e diz que é o único músculo que fica diretamente em contato um com o outro, fazendo um movimento de abre e fecha, por isso, quando fazemos muito esforço pra falar, as pregas tendem a deixar de se movimentarem completamente, devido ao cansaço causado pelo esforço acarretando assim, em lesões, como nódulos.

Ao ver o segundo vídeo exibido pude perceber o quanto é um mecanismo complexo, mas essencial para a percepção e consciência, notei que ao produzir sons agudos, as pregas vocais se alongam, e ao fazer sons graves elas se encurtam, também pude observar que nossas pregas têm um aspecto de membrana que funciona como se fosse um elástico, são frágeis e necessitam de fortalecimento.

Passamos então, para o terceiro vídeo que mostra o exame de vídeo-laringoscopia de diversos cantores líricos e dessa vez, a referida profissional explica qual a diferença entre fonação e ressonância, exemplificando com a sua própria voz que é possível fazer alguns sons diferentes, mas deixando as pregas intactas, deixando claro que existem muitas possibilidades e variações de uso desses aparelhos.

No último vídeo exibido, observamos a diferença de posição da laringe, onde o cantor mostra exemplos de laringe alta, baixa e neutra, utilizando a mesma música e o mesmo tom. Essa introdução foi importante para que eu entendesse na teoria o funcionamento dos sistemas para que pudéssemos começar a explorar todos esses aspectos em meu corpo.

Após a apreciação dos vídeos, partimos para uma etapa de questionário em que respondi algumas perguntas básicas acerca dos hábitos e outros detalhes, a seguir partimos para uma experimentação prática, realizando alguns exercícios que foram cronometrados e filmados por Gabriela, aproveitamos para gravar também a música escolhida na minha voz cantada para uma possível comparação ao longo do processo.

Ao final, Gabriela analisou que para uma voz com nódulos o desempenho nos exercícios estava bom, entretanto eu estava sentindo uma espécie de fadiga, um incomodo como se tivesse uma mão apertando e prendendo minha laringe, ela fez então uma avaliação de toque, e pediu também pra ver minha garganta, que estava mais avermelhada e irritada, laringe tensionada.

Por fim, Gabriela solicitou que eu respondesse alguns documentos que seriam enviados por e-mail, dentre eles, gostaria de destacar um exercício de autoanálise em que eu deveria escolher 5 características positivas da minha voz e 5 negativas seguindo uma lista de referências que foi compartilhada comigo. Após fazer a autoanálise eu deveria pedir para que

duas pessoas próximas a mim fizessem o mesmo em relação à minha voz. Confira abaixo:

Fotografia 4 – Termos descritivos para autoanálise vocal

Quadro 3-1. Termos descritivos para autoanálise vocal

abafada	aberta	adequada	afetada
afiada	agitada	agradável	agressiva
aguda	alegre	alta	amável
ameaçadora	anasalada	animada	antipática
apagada	apertada	ardida	arrogante
artificial	áspera	assobiada	autêntica
autoritária	aveludada	baixa	boa
bonita	branca	brilhante	bruta
cansativa	charmosa	chata	chorosa
clera	com cor	comprimida	comum
confiante	conflituosa	constrita	convicente
cortante	crepitante	cruel	débil
desafinada	desagradável	descontrolada	deteriorada
dirigente	dócil	dourada	dura
efeminada	efervescente	encoberta	enjoada
entediada	entrecortada	esbranquiçada	escura
esganiçada	estável	estrangulada	estressada
estridente	expressiva	falsa	fanhosa
feia	feminina	finha	flutuante
forçada	forte	fraca	fria
fúnebre	gostosa	grande	grave
gritante	grossa	gutural	harmoniosa
hesitante	imatura	imponente	impotente
inadequada	inaudível	incisiva	inconfundível
inexpressiva	infantil	infantilizada	insegura
instável	instrumental	irregular	irritante
jovial	lenta	leve	limitada
limpa	macia	madura	masculina
masculinizada	medrosa	meiga	melodiosa
melosa	metálica	meticulosa	mole
monótona	morta	neutra	oca
ofensiva	oscilante	pastosa	pequena

(Continua)

Fonte:

(https://www.google.com.br/books/edition/Higiene_vocal/cBBjDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1).

Fotografia 5 - Termos descritivos para autoanálise vocal continuação

Quadro 3-1. Termos descritivos para autoanálise vocal (Cont.)

pesada	pobre	poderosa	polida
pontuda	potente	prateada	prazerosa
profunda	quebrada	quente	rachada
radiante	rápida	rara	raspada
redonda	relaxada	ressonante	rica
rouca	rude	ruidosa	ruim
seca	sedosa	sedutora	sensual
sexy	simpática	sofisticada	sofista
soprosa	suave	submissa	suja
temida	tímida	transparente	trêmula
triste	velha	vigorosa	

Fonte:

(https://www.google.com.br/books/edition/Higiene_vocal/cBBjDwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=1).

Resultado: Abaixo o resultado de minha autoanálise vocal e a análise de duas pessoas do meu convívio em relação à minha voz, está apresentado no quadro 1.

Quadro 1 – Resultado da Análise Vocal

	AUTOANÁLISE	ANÁLISE PESSOA 1	ANÁLISE PESSOA 2
Aspectos positivos	Potente, jovial, simpática, convincente. charmosa,	Sexy, poderosa, quente, vigorosa, aberta.	Redonda, sedosa, jovial, agitada, convincente.
Aspectos negativos	Enjoativa, rude, imatura, gritante, suja.	Rude, autoritária, afiada, ameaçadora, gritante.	Soprosa, fria, imatura, conflituosa, arrogante.

Fonte: Própria do Autor, 2022.

Acredito que essa dinâmica me ajudou a perceber a amplitude das possibilidades vocais e como a percepção que tenho sobre as qualidades da minha voz pode causar uma percepção diferente para cada ouvinte. Esse exercício contribuiu tornando possível a mim, um aparato de criação, no sentido de se ter cuidado ao criar uma identidade para cada personagem, quase como uma impressão digital, ainda houve um ganho de consciência no sentido de que cada espectador poderá ser impactado pela voz “criada” de diferentes maneiras.

4.2. Guia de Práticas Vocais

Após o primeiro encontro, que foi mais introdutório, iniciamos de fato a imersão. A proposta inicial era focar a primeira semana no desenvolvimento vocal, com os exercícios propostos de modo que houvesse uma evolução da voz e nessa proposta foram feitos variados tipos de exercícios, dentre eles: exercícios de relaxamento, flexibilidade dos órgãos bucais, imitação da voz, exercícios das vogais e consoantes, entre outros... A ideia era adentrar no trabalho do texto escolhido a partir da segunda semana aplicando as técnicas obtidas inicialmente.

Na perspectiva fonoaudiológica, o trato com a saúde vocal do ator e com a construção vocal de seu personagem às vezes é realizado separadamente, como se fossem universos distintos: o trabalho restrito ao aprimoramento dos recursos vocais - atuação mais tradicional da fonoaudiologia – funciona apenas como um suporte à construção criativa dos personagens – trabalho do diretor e dos atores. Na verdade, pude perceber que não se trata nem de limitar o aperfeiçoamento dos recursos vocais e nem de tomá-los exclusivamente como suporte fisiológico à atividade teatral propriamente dita. Trata-se de preparar a voz, desde o início, articulando a saúde vocal do ator com a realidade e a necessidade de seus usos cênicos e, mais do que isso, trata-se de trabalhar os recursos vocais implicados na criação (GAYOTTO, 2010, p. 22).

A seguir, pode-se apreciar no quadro 2, todos os exercícios que foram trabalhados diariamente, tanto de forma presencial como no formato online no decorrer do processo:

Quadro 2 – Diário dos exercícios trabalhados diariamente do dia 01/03 a 23/03/2021

01/03/2021
<ul style="list-style-type: none">● Introdução teórica● Avaliação do exame● Questionários● Práticas iniciais de avaliação● Vídeos assistidos:<ul style="list-style-type: none">○ “Funcionamento do diafragma”¹⁴○ “Videoestroboscopia da laringe digital computadorizado rígido”¹⁵○ “Exame vocal em cantores líricos”¹⁶○ “Larynx And Style” - Voice Lessons To The World ¹⁷

¹⁴ Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=nPskeiJW6eo&ab_channel=TiagoVieira; acesso em 14/03/2022.

¹⁵ Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=DwTjSTHl5QE> ; acessado em 14/03/2022

¹⁶ Acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=BLv_O7DuI4U&ab_channel=fonolegal; Acesso em 14/03/2022

¹⁷ Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=drg3bis9e6o>;

02/03/2021	03/03/2021
<ul style="list-style-type: none"> ● Rotação de pescoço ● Inspiração + som de S ● Repetições alternando o som de S e o som do F ● Modulação com consoante M + vogal ● Som de Z sustentado ● Som de Z modulando ● Som de Z modulando + vogal ● Lax Vox¹⁸ + I O glissado 10x ● Palato móvel no espelho + bocejos ● Psicodinâmica oral com partitura vocal da melodia ● Desaquecimento vocal (6 bocejos, som de M modulando + vogal e som de M glissando de cima pra baixo + meses do ano.) 	<ul style="list-style-type: none"> ● Rolinho massagador relaxante no pescoço + som de M ● Máscara com som de M + vogais ● Som de M modulando + vogais ● V descendente 10x ● Bocejo 3x ● Vogais “I+U” 10x ● Abertura de mandíbula 10x + língua protusa ● Movimento de “sugar macarrão” ● M + estralo de língua 10x ● Lax vox: vogal U modulando ● Som do B com a boca fechada “som do sapo” ● Lax vox + escalas musicais ● Sopro + vogal U 10x ● Trabalho de canto com a melodia escolhida ● Desaquecimento vocal
04/03/2021	05/03/2021
<ul style="list-style-type: none"> ● Rotação de língua 6x para cada lado ● Inspiração com rotação de cabeça de um lado para o outro com expiração no som de S ● Respiração com narinas alternadas 5x cada narina ● M sustentado + vogais ● V sustentado curto + vogal a ● Sopro + V sustentado + vogal a ● Sopro + V descendente 10x ● Sopro + V crescente 10 x ● Sopro + vogal U ● Som de BA 6x ● Som com vogais AiA ● Som de “Hohoho” ● Trabalho de canto com a melodia escolhida ● Desaquecimento vocal 	<ul style="list-style-type: none"> ● Respiração diafragmática, segurando abertura de costelas por 5 segundos, 7 segundos e 11 segundos ● Respiração diafragmática + Som do V ● M + vogal ● "Simulação de espirro" - Voz anasalada ● Sopro + U ● U+I ● Trabalho de subtexto e partitura vocal da melodia ● Trabalho de canto com a melodia escolhida ● Desaquecimento vocal
08/03/2021	09/03/2021
<ul style="list-style-type: none"> ● Início das filmagens ● Vogal E sustentada 3x ● Uso do Respiro¹⁹ 	<ul style="list-style-type: none"> ● Rotação de língua ● Som de V sustentado + vogais

¹⁸ Tubo de ressonância em silicone utilizado para terapia e treinamento vocal.

¹⁹ Aparelho portátil para fisioterapia respiratória

<ul style="list-style-type: none"> ● Bocejos + números de 1 a 10 ● Vogal E sustentada ● Som do Z curto 5x ● Sopro + Z modulando + 7 vogais (a ê é i ô ó u) ● Respiron 10x ● Mastigação selvagem ● 2 min de lax vox modulando no grave ● Bocejo com vogais ● Língua protusa ● Lax vox modulando no agudo por 2 min ● Lax vox glissando 2 min ● Trabalho com a melodia 1x ● Início de trabalho com monólogo Joana ● Repetições e direção de cena 	<ul style="list-style-type: none"> ● Som de V modulado 1x + vogais ● Som do Z ascendente + vogal ● Som do Z descendente + vogal (nesse exercício percebemos que eu estava tensionando um pouco então mudamos para o som do M) ● Som do Tr ascendente 15x ● Som do Tr descendente 15x ● Som do M descendente + meses do ano ● Inspiração pelo nariz, subindo os braços e soltando pela boca descendo os braços ● Som do M ascendente + “uo” - Projeção vocal – Som do M descendente + “uo” ● Estudo do texto, subtexto, partitura vocal, experimentações, direção de cena + melodia
10/03/2021	11/03/2021
<ul style="list-style-type: none"> ● Rotação de língua 6x ● Bocejo 3x ● Inspiração subindo braços, sustentação de 5 segundos – Solta com som de S descendo braços 5x ● Som de M sustentado + modulação mastigando 1 minuto em pé, 1 minuto sentada e 1 minuto andando ● Lax vox glissando ascendente por 2 minutos ● Som do M descendente + vogais 2x ● Língua pra fora 10 segundos ● Som do M ascendente + vogais 2x ● Fry ● MiMiMi 5x ● Firmeza glótica 5x ● AiAiAiAi ● Pra Tra Cra com todas as vogais, depois mastigando, e a seguir bocejando. ● Trabalho com monólogo, repetição de cena 	<ul style="list-style-type: none"> ● Alongamento de língua ● Bocejos 10x ● Som do Z sustentado + modulação ● Modulando + vogal + modulando ● Lax vox glissando durante dois minutos ● Sopro + vogal u ● Som de “Hohoho” ● Intensidade com vogal I ● Trabalho com melodia ● Trabalho com monólogo ● Repetições e direção de cena

<p>12/03/2021</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Respirom ● Respiração diafragmática com elástico nas costelas ● Inspiração por 5 segundos + expiração com som de S + movimento de braços acompanhando o movimento de cima para baixo ● Som do Z sustentado + modulação por 2 minutos ● Glissando com M por 2 minutos mastigação selvagem ● Abaixamento de laringe com seringa 10x ● Trabalho de intensidade com vogal I “indo” e depois “voltando” ● Vogais sustentadas ● Passagem da música utilizando canudo de diâmetro menor. ● Trabalho de monólogo 	<p>15/03/2021</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Língua protusa 10 segundos ● Respiração + elevação de ombros ● Lax voz por 2 minutos ● PA TA KRA com modulação ● MA NA NHA com modulação ● Trabalho de flexibilidade de grave e agudos utilizando canudos de diferentes diâmetros ● Mastigação selvagem com movimentos de corpo e articulações ● Retorno para o canudo de diâmetro 10x no grave e 10x no agudo ● Som de M descendente + vogais uououo depois vogais AEIOU 10x ● Som do M ascendente 10x ● Trabalho de monólogo com repetição de cena
<p>17/03/2021</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Rotação de língua 6x ● Inspiração com movimento de braços 5x ● Mastigação selvagem ● Vogal A sustentada 3x, depois vogais I e U e em seguida IAU 3x ● M descendente + vogal 2x ● V descendente + fry 5x ● Lax voz por um minuto ● M descendente + meses do ano ● Trabalho de monólogo + melodia 	<p>19/03/2021</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Rotação de língua 6x ● Som de M sustentado por 1 minuto ● Som do M modulando por 1 minuto ● Mastigação selvagem ● Som do M descendente + vogal 2x ● Lax voz glissando por 2 minutos ● VA SA JA com modulação ● MA NA NHA com modulação ● I sustentado, A sustentado e U sustentado ● UOUOUO no agudo e depois no grave ● Gravação da cena e música, trabalho final
<p>23/03/2021</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Gravação extra no espaço teatral “Trupe de Truões” ● Aquecimento vocal ● Rotação de língua ● Respiração com movimentos de braço ● Alongamento corporal ● Mastigação selvagem ● Som do M sustentado ● Bocejos ● Som do M + meses do ano 	

- Exercício cênico final: Gota D'Água: Reverberações de m acompanhamento fonoaudiológico no desenvolvimento do trabalho atoral.²⁰

Fonte: Própria do Autor, 2022.

Fotografia 6 – Captura de tela produção audiovisual do exercício cênico final resultado das explorações realizadas ao longo do trabalho fonoaudiológico; Preparação vocal: Gabriela Pastorin; Filmagem e edição: Bruno Pessoa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=vCU6QCeEI8g> *Sugiro ao leitor a apreciação deste trabalho para uma melhor compreensão.

Dentre as propostas descritas acima, cabe destacar, uma prática que aprendi durante este processo e que julgo primordial para todo ator, trata-se da criação do subtexto e da partitura vocal. Enquanto estudante no curso de Teatro da UFU, já havia feito anteriormente o trabalho de subtexto, mas nunca havia ouvido falar de partitura vocal do modo proposto pela fonoaudióloga, o qual percebo que, no aspecto técnico, contribui muito para o trabalho do ator.

Nesse sentido, a importância do subtexto consiste em ser uma ferramenta psicológica sobre a composição da personagem, atribuindo ao ator a possibilidade de estudar e desvendar o que está nas entrelinhas do texto, algo que o autor não explicitou, mas que o próprio ator poderá provocar no seu processo de busca e apropriação da personagem.

Dessa forma, acredito que o trabalho de subtexto com o monólogo me deixou mais próxima da personagem “Joana”, que foi uma escolha significativa para mim por ser um

²⁰ Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=vCU6QCeEI8g>

grande desafio pensar na voz de uma personagem complexa, densa, pesada, muito intensa, já que representa a história de um amor que devasta, de um amor trágico, pensar na figura feminina, dessa mulher que é mãe e que é abandonada pelo amor de sua vida, que se entrega completamente pra um homem que é o Jasão, uma figura narcisista, capaz de passar por cima da própria família pra ficar com uma outra mulher de alta classe, que ele não ama para suprir os seus próprios caprichos.

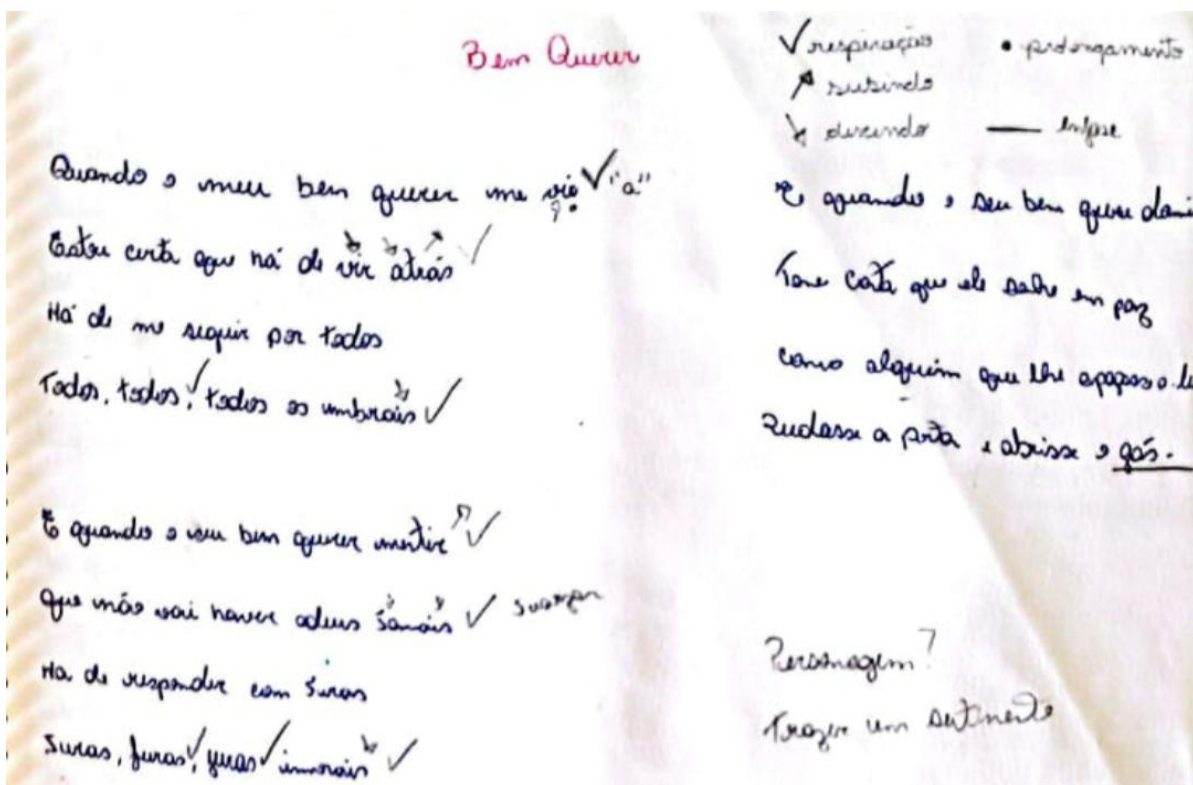
Apesar do texto abordar outros temas importantíssimos, possuo um carinho e uma empatia pela abordagem da temática feminina, sendo Joana a referência central da obra, a mulher que sofre, é traída e que carrega dentro de si um “caminhão” de sentimentos, que ao mesmo tempo que ama, odeia, se enfurece, se magoa, e que a angústia é tamanha ao ponto de tentar uma vingança e ao final, pôr um fim na própria vida, bem como na dos filhos. Portanto, pensar nessa construção foi algo muito difícil, e uma escolha até ousada, mas que eu não poderia deixar de arriscar. Por consequência, o trabalho de subtexto me permitiu ver as possibilidades dessa Joana e compreendê-la.

Quanto ao trabalho de partitura vocal, foi indispensável, pois contribuiu muito no aspecto técnico da fala e das intenções, a partir da qual pude brincar com os recursos vocais que estavam sendo desenvolvidos e explorados durante o processo, aplicando e criando assim, pausas, ênfases, curvas melódicas, velocidade, duração, cadências etc...

O texto teatral é uma composição dramática feita para ser encenada. A interpretação dos atores, entre outras coisas, produz variações no texto, e estas podem ser registradas na partitura vocal. A passagem do texto escrito para a ação cênica reestrutura sua concepção inicial. [...] A partitura vocal descreve graficamente a voz cênica do ator em determinados momentos (GAYOTTO, 2010, p. 37).

Compartilho abaixo, uma parte da notação da partitura vocal que foi estruturada durante o processo:

Fotografia 7 - Notação da partitura vocal



Fonte: Própria do Autor, 2022. Imagem: Estrofes da música “Bem Querido” de Chico Buarque de Holanda partiturizada por Rosanna Portilho

Pode ser observado no canto superior direito da página, uma espécie de legenda que foi criada para o desenho da partitura no decorrer do texto, de modo que cada símbolo representasse um tipo de ação na fala, me proporcionando também uma maior segurança em relação ao texto e a música, trazendo uma nova perspectiva sobre como usar adequadamente um texto teatral.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após revisitar minha trajetória desde a infância até a escolha e chegada no curso de Teatro, fazendo uma análise de cada etapa significativa e refletindo sobre as lacunas que identifiquei ao longo do meu processo de desenvolvimento artístico, pude perceber que tais dificuldades me nortearam para trilhar os caminhos do aperfeiçoamento profissional.

Desde minha visão introdutória sobre o “bom ator”, antes mesmo de conhecer sobre o ofício, passando pelo atravessamento acadêmico, com a grandiosidade que se mostraram as três principais experiências destacadas, como: a “PULSE!”, onde descobri a possibilidade do canto e percebi que podia desenvolvê-lo, tal como a voz falada, e a importância da afinidade política e responsabilidade do fazer teatral; em “Como dói o Amor” com a composição da personagem Belão, do entendimento amplo e profundo acerca expressividade corpóreo-vocal proporcionada pelo trabalho e uso de máscaras e o treinamento prático envolvido.

E, por fim, com o projeto “Gota D’Água”, que se propõe a alçar voo no território até então desconhecido do mercado de trabalho artístico e os desafios fora do espaço acadêmico, com novas burocracias, no qual pude idealizar um projeto e realizar todas as etapas de produção do início ao fim como proponente e principal responsável pelo mesmo, contemplado pela Lei Estadual Aldir Blanc, em que pude conquistar uma autonomia artística que se deu também devido aos processos anteriores, além de ter agregado de forma complementar de forma prática aos aprendizados obtidos dentro da academia.

Conforme levantado na introdução desta pesquisa, a questão norteadora da mesma “Quais as ressonâncias e/ou reverberações do trabalho corpóreo-vocal no meu fazer cênico?” fica esclarecida após analisar e expor por meio de um olhar sensível sobre minhas vivências teatrais dentro e fora da universidade.

Acredito que, o trabalho corpóreo-vocal é indispensável para o desdobramento de todo ator, levando em consideração que o mesmo necessitará do uso de seu próprio corpo-voz como principal instrumento de trabalho, o domínio técnico do mesmo possibilitará o cumprimento de suas funções.

Logo, o ator tem o compromisso e o dever de cuidar e desenvolver suas habilidades corpóreas durante toda a sua vida profissional, visando descobrir em sua jornada pessoal quais são as melhores práticas, metodologias e treinamentos que o levarão à execução qualitativa de seu ofício.

Considero as vivências obtidas até o presente momento primordiais para o

encerramento de um ciclo que finalizo com a sensação de dever cumprido, já que parte de minha graduação se deu pela busca do entendimento de como ser uma “boa atriz” / um “bom ator”, em outras palavras, aquele que possui presença cênica, capaz de prender e envolver o espectador com sua ação criadora. Compreendi que a busca pelas respostas deve ser infindável para o artista e sei que ao encontrar uma possível resposta, desencadarei uma cadência de novas questões.

Dessa maneira, ao finalizar a graduação em licenciatura no curso de Teatro, percebo que a exploração do tema principal deste trabalho não se dá por esgotado, deixando claro que muito ainda pode ser investigado, aguçando assim ainda mais o meu interesse acerca das questões corpóreo-vocais, incentivando o início uma nova etapa para a continuidade dos estudos na área.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal do ator. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, Ano 6, v. 6, n. 1, 2002.

BARBA, E. **A Canoa de Papel**: Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. Humanismo, Ciência, Tecnologia. São Paulo, 1994.

BEHIAU, M.; PONTES, P.; MORETI, F. **Higiene Vocal**: cuidando da voz. 5º ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2017.

BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. RJ: Nova Fronteira, 1978.

CASTILHO, P. L. **Tadashi Suzuki**: uma proposta para o teatro na pós-modernidade. VI Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Patr%EDcia%20Lima%20Castilho%20-%20Tadashi%20Suzuki%20uma%20proposta%20para%20o%20teatro%20na%20p%F3s-modernidade.pdf>. Acesso em 18 mar. 2022.

DE OLIVEIRA, D. S. F. O. **Voz na arte**: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. 2022. Disponível em: <http://www.profala.com/arttf77.htm>. Acesso em 18 mar. 2022.

Gayotto L. H. C. **Treinamentos**: Voz. In: Raptada pelo Raio. Cooperativa Paulista de teatro, Cia Livre. São Paulo: Nóz, Caderno Livre; 2010.

GUBERFAIN, J. C. **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter Ltda, 2004.

KNEBEL, M. O. **La palabra em la Creación Actoral**. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.

LECOC, J. **O corpo poético**. Uma pedagogia da criação teatral. Edições Sesc, São Paulo, 2010.

LINARES, F. J. J. **A máscara como segunda natureza do ator**. Dissertação de Mestrado Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, 2011.

PINTO, D. de. O. **Introdução**. 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-7WSFRT/1/pdf2.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2022.