

TÉCNICA

★ RODA DE CONVERSA

A VOZ EM MOVIMENTO

Liana Ferraz

Professora da Escola Superior de Artes Célia Helena. Pós-Doutorado na Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes. Doutora em Artes da Cena pela Unicamp e bacharel em Artes da Cena pela mesma instituição.

Uma aluna e um aluno ao final de uma aula me pediram: “Será que você pode um dia falar mais sobre o exercício dos verbos?”¹ Parece que foi muito rápida a conversa. Marcamos. Mais pessoas se juntaram à roda. Por mais de uma hora, o diálogo transbordou e ganhou novos contornos a partir do exercício desenvolvido. A conversa foi longe. As perguntas são deles. As respostas são nossas e são provisórias. São conceitos em processo.

Participaram dessa conversa estudantes do primeiro semestre do curso de Bacharelado em Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena.²

O exercício dos verbos nasce como procedimento de uma aula de Matteo Bonfitto³, em 2009. Matteo, que estava na época finalizando seu doutorado, tem como cerne de sua pesquisa a questão do ator-performer, entendido em suas complexas e indissociáveis relações psicofísicas, incluindo, obviamente, a voz nesse movimento criador. Estávamos, portanto, experimentando, em tempo real a pesquisa que concedeu a Matteo seu PhD e resultou no livro “A Cinética do Invisível”⁴, quando ele sugeriu que nós, os alunos, fechássemos os olhos e visualizássemos a voz em diferentes movimentos. Não me lembro bem quais eram os verbos todos, mas nunca me esqueci do verbo “pular”. Talvez tenha sido o primeiro momento em que, de fato, constatei a potência da voz no sentido da plasticidade. Quando ele falou da visualização da voz pulando, consegui deslocar esse significado literal do texto para algo que tinha mais a ver com a sono-

ridade, com o desenho da voz no espaço. Quando comecei a dar aulas no Célia Helena, lembrei-me desse exercício e o apliquei para a turma. Na hora percebi que, quando eu propunha diretamente essa visualização, não dava muito certo. Não sei o motivo. Talvez pelo tempo de aula ou pelo tempo de curso (fiz esse exercício no meu terceiro ano de graduação e dou aulas para turmas de primeiro ano), mas minha hipótese mais provável era de que eu estava contando com uma disponibilidade corporal que ainda não tinha ativado neles. Eu me lembrei das aulas do Matteo e do percurso que incluía, invariavelmente, um aquecimento corporal intenso. Na segunda tentativa de aplicação do exercício, propus aos alunos que fizessem o movimento do verbo sugerido por mim e o texto fosse falado junto. Também não deu certo. O que acontecia era que a voz ficava como uma dublagem malfeita do próprio corpo. Como um anexo burocrático. Os movimentos ligados à localização fisiológica do aparelho fonador. Muito pescoço, ombros, cabeça. Pernas e pés desacordados e inertes. Na terceira vez, sinto que cheguei mais perto do que pretendia. Coloquei o seguinte percurso: verbo de ação no corpo – silêncio/ar; verbo de ação no corpo – ar/sonoridade; verbo de ação na voz – sonoridade/movimentos. Foi esse percurso que apliquei para meus alunos no nosso laboratório. É essa tentativa de um caminho sem atalhos para a integração corpo/voz. Quase um mapa mesmo.

É impressionante como na cena conseguimos desconectar corpo/voz. Na ‘vida real’ é mui-

to difícil essa desconexão. Você precisa se esforçar muito para que seu corpo não acompanhe sua voz no gestual ou até mesmo na composição postural. Ou ainda, para disfarçar algum sentimento que não pode escapar pelo timbre da voz. A cena traz, para o ator em formação, uma capacidade às avessas: a de não ser inteiro no corpo/voz. Na conversa, surge uma reflexão: será que a referência do plano americano não acomodaria a expressão do ator à imagem de uma tela? Talvez nossa relação com a cena não seja com corpos, mas com telas. Quando estamos assistindo a um filme, uma série, uma novela, não vemos os pés e nem o chão em que o ator pisa. Nós vemos garganta. Acho que isso impacta muito a nossa ideia de voz cênica. E talvez agora vivamos isso de forma muito mais radical. As telas diminuíram e, não sei para vocês, mas, para mim a ideia de nos comunicarmos por áudios gravados era absolutamente absurda. Dez anos fizeram a diferença na comunicação. Essa distância entre corpo e voz está ganhando cada dia contornos mais radicais. Se antes entendíamos a voz como garganta ou como partes fragmentadas do corpo, agora a voz virtual ganha deslocamento inclusive temporal. É uma realidade e talvez seja a voz mais utilizada para a comunicação cotidiana. Ou seja, ao mesmo tempo em que a voz tem uma concretude que faz ser possível reproduzi-la, editá-la, cancelá-la, ela passa a ser uma idealização na medida em que opera de e para corpos ausentes. Quem ouve e quem fala não compartilham nem o mesmo tempo e nem o mesmo espaço. Este é nosso cotidiano. Trazer a dimensão de ação parece hoje um elemento posterior à noção de compartilhamento de tempo e espaço. Existe o telefone há muito tempo. Mas havia um compartilhamento de tempo ao menos. E cartas e telegramas nunca foram confundidos com a voz. É tudo muito novo.

Gustavo – É uma coisa meio besta, mas eu assimilei muito, quando você falou dessa voz virtual, à sensação de uma voz que não está saindo de você.

Liana – Mas você está pensando nisso como uma coisa ruim?

Gustavo – Experiência... Nem boa nem ruim.

Liana – Acho que são várias possibilidades. Essa voz virtual, sem corpo, ela pode dar essa sensação de que não está saindo de você, mas ao mesmo tempo dá a sensação de propriedade, né? Estou aqui pensando junto... Nunca tinha pensado nisso que vou falar sobre propriedade, mas vamos lá. Existe uma voz que dá essa sensação de desconexão voz/corpo, mas que não impede que a voz nos pareça uma propriedade. E outra que tem uma desconexão com a forma como eu utilizo a voz cotidianamente. Essa segunda opção vem, quase sempre, como um espanto, pois acessa em mim novos lugares de reverberação e desperta, por meio disso, outras imagens. Essa voz, embora dê essa sensação de não ser sua, ela é tão sua que existe simultaneamente à sua presença íntegra no espaço em tempo presente. Acontecer em tempo presente é um susto. É inevitável que seja um susto. Não se trata de uma voz que passa pela 'fábrica mental de vozes' para que ganhe o 'selo' de voz. A voz que eu queria ter, a voz que eu acho que tenho, a voz boa para a cena, a voz desse ou aquele personagem que eu me imagino fazendo... Abstrações. Mas é engraçado. Nós nos acostumamos a achar que as idealizações são mais nossas do que a realidade. A idealização da voz dá a sensação de propriedade. A realização da voz traz espanto.

Renata – Como quando fizemos os exercícios dos vídeos⁵?

Liana – Deixa eu pensar... A voz do outro sendo sua...

Renata – Sim. Você se apropria tanto que a voz passa a ser sua.

Liana – Acho que consigo elaborar melhor agora. Você falou apropriar e pensei aqui que talvez essa noção de propriedade nos dê uma imobilidade em relação ao trabalho vocal. Quando eu sou dona de algo, aquilo se acomoda em mim. Eu já tenho, eu cerco e cuido, mas não preciso mais criar espaço. Acho que seria melhor pararmos de ver a voz como propriedade. Apropriar-se de alguma coisa, é tê-la. E nós nunca temos a nossa voz. Não é possível ser

dona de algo que existe apenas enquanto eu faço. A noção de que eu também sou essa voz é radicalmente diferente de que eu quero possuir uma voz. A voz é, mais do que uma coisa, um acontecimento.

Guilherme – Acho que quando pensamos nas vozes elas estão meio cristalizadas. Tipo qual é a voz do Édipo? E a voz do Macbeth? Temos que usar isso? Por que isso é usar um modelo, não é?

Liana – Nós não temos que usar isso. A não ser que nós cheguemos nisso porque a montagem nos levou a esse lugar ou porque, de fato, aquela voz intuída era a voz que trazia mais possibilidades de jogos para as cenas. Mesmo assim, entendendo e definindo as estruturas, é preciso achar espaço para que a voz se movimente dentro delas. Mas, de um modo geral, essa voz que chega desses estereótipos solitários é fruto de uma idealização, uma abstração. Pensar que Édipo tem essa ou aquela voz, beira à alucinação. Isso que você sente é muito comum. Quando o ator se depara com alguns textos, é como se o contato com aquelas palavras evocasse uma estampa. Um modo de fazer. E muitas vezes é isso que se espera dos atores também. Uma voz dentro de uma paleta adequada para tragédia, por exemplo. Veja bem que esse pode ser um ponto de partida. Sempre acho que o ponto de partida é agir. Se você pensa em Édipo e vem à mente uma túnica, uma coroa de louros e uma sandália, traz o que você pensou e joga a partir disso. Mas vem pronto para jogar tudo fora.

Guilherme – Pensando nos modelos, também pensei nos exercícios de mimesis. Para mim, a experiência de imitar alguém foi muito pautada pelo ouvir, ouvir, ouvir. Será que isso, de certo modo, não é criar de fora para dentro? Dentro de um modelo? Porque quando a gente constrói a partir da gente, é de fora para dentro...

Liana – Sim. Você tem toda razão em ter essa impressão. Quando peço esse exercício, acho que acabo mesmo usando a palavra mimesis, mas o mais certo é imitação. Existe uma diferença entre imitação e mimesis⁶. Tanto no sentido mesmo da palavra quanto nos procedimentos de mimesis

que se pesquisa por aí. Na imitação, o objetivo é ser aquele algo, se aproximar por meio da cópia, do outro. Já a mimesis não se refere à cópia. A mimesis está ligada à invenção a partir da observação. Ela pode até passar pela cópia, mas não tem nela seu ponto de chegada. Pedi para vocês uma cópia. Para que vocês pudessem entrar em contato íntimo com outros corpos/vozes. A dificuldade da cópia, faz de vocês observadores detalhistas. Essa é a ideia dessa proposta. Apresentei uma possibilidade de procedimento criativo. Aposto que mesmo que eu tenha pedido uma 'cópia simples' vocês sentiram o desejo de criar em cima disso, de trazer movimentos novos àquela figura, certo? Esse impulso criativo que nasce da observação do outro é bastante importante no ato da criação ao entrar em contato quando estamos tentando abrir espaço para a voz (sugestão). Parece-me que tem sempre uma confusão com essa história de fora para dentro, dentro para fora. Acho que nada é totalmente uma coisa e nem totalmente outra. Você parte de você sempre porque quem está em cena é você, com o seu corpo e a sua voz; por outro lado você nunca parte de você porque é o seu corpo e a sua voz em situação de cena. Entendem que essa separação muitas vezes atrapalha? Porque pode parecer que nessa criação que parte de dentro para fora não precisa ter trabalho de pesquisa, de investigação do outro. E isso não é verdade. A pesquisa constante (que tem a ver com ser uma pessoa curiosa com relação ao mundo) é alimento para o que somos. E isso trará criações de dentro para fora mais e mais interessantes. Nós somos muito ansiosos por métodos e respostas. Se alguém diz que não é para chegar com nada pronto, nós já achamos que é só vir. Não é isso. Trata-se de não chegar com nada definitivo. De ter, na composição, muitos e muitos espaços para o jogo.

Carine – Você está falando que a voz não é propriedade. Saindo desse lugar da personagem, vivem me dizendo que a minha voz é fina.⁷ Como eu lido com isso?

(Risos gerais)

Liana – Eu não sei! Mas há umas perguntas boas para você se fazer. Quem diz isso e por quê? A sua voz é fina em relação a quê? Você entende que quando alguém classifica a sua voz, essa pessoa parte de um padrão? De uma idealização da voz? Da noção de ‘vozes normais’? Normatizamos essas falas, esses adjetivos, mas nos esquecemos de que esses conceitos estão sempre aplicados em relação a algo predefinido. Muitas vezes circulamos em torno desses padrões e nem nos damos conta. Não é raro vermos pessoas dizendo: a sua voz é muito fina para o teatro, por exemplo. Como se existisse alguém que pudesse falar em nome do teatro. Alguém que pudesse saber tudo o que o teatro precisa, deseja, hoje e nas próximas décadas. Nós mal nos damos conta de que o teatro de amanhã só existe se nós o fizermos. E se você é o teatro de amanhã, como a sua voz pode ser muito aguda para o teatro? Não há modo de ajustar a voz para que ela cumpra os requisitos de um teatro que está em construção o tempo todo. Acredito, cada vez mais, que a única preparação indispensável é a de afinar o corpo/voz para a ocupação do espaço em relação ao tempo presente. A longo prazo, não temos respostas para as perguntas. Para nenhuma delas. É uma abstração o teatro que será feito em 2050. É um lugar idealizado. Nos últimos 10 anos, quanta coisa mudou? Como a tecnologia veio interferir radicalmente na cena? O preparo é a prontidão, a criatividade, ter referências, o pensamento crítico... Esses elementos que fazem de nós sujeitos do tempo hoje. O teatro não é uma entidade punitiva que não aceita as vozes. Talvez as pessoas que fazem teatro sejam, muitas vezes, assim. Mas vocês serão as pessoas que fazem teatro. Podíamos fazer um pacto de ocupar os lugares quebrando esses dogmas. De parar de enxergar o teatro como algo determinado previamente.

Felipe – Como se o teatro fosse uma coisa que já está pronta.

Liana – Sim! Exato. E a voz sofre desse delírio, para frente e para trás. A voz que devo ter para fazer tragédia como era feita e a voz que preciso

preparar para o teatro do futuro. Dois lugares sem o menor apoio. E nós falamos tanto nos apoios, não é? Talvez seja hora de nos apoiarmos no chão. No chão agora.

Guilherme – Quando saímos das aulas que trabalhamos os verbos, voltei para casa e, no ônibus, fui dando uma surtada. Aí eu escrevi uma coisa. Posso ler?

Liana – Claro. Por favor.

Guilherme – Aí vocês me dizem se entendem. Acho importante dizer que, quando trabalhamos os verbos, trabalhamos com personagens, certo? Eram textos da personagem. E isso deu uma outra dimensão do exercício para mim. Não era eu fazendo o exercício. Era a personagem dizendo aquilo. Vou ler aqui: dentro da ideia da personagem, do contexto de onde estavam saindo essas palavras, os verbos tomavam dimensões diferentes. Desaparecer, por exemplo, tinha uma condescendência, uma arrogância quando era um texto específico ou uma paixão e uma leveza quando era outro. Às vezes no mesmo personagem. E o significado das palavras, do que eu estava falando, influenciava em como eu falava os verbos que você tinha proposto, ao mesmo tempo em que os verbos influenciavam como eu falava essas palavras e a intenção dessas palavras. Porque quanto mais longe de um verbo de intenção, como bater, enrolar, agredir, mais o texto se libertava de chegar em algum lugar e passava a ser uma experimentação da forma, do imaginário daqueles verbos que você estava propondo. Acho que quanto menos concreto eram os verbos que nós tínhamos, menos eu tentava trazer o significado do que eu estava falando. Quando o verbo era mais abstrato, eu conseguia brincar mais com o som. Daí eu comecei a pirar nisso. Eu fiz o Zé⁸ no exercício. E aí nós temos a nós mesmos e o verbo que você propôs, mas se você coloca uma circunstância em cima de nós, da personagem ou da situação, por exemplo, a situação ficcional de estar com fome, modifica a minha apreensão do verbo comer. Essa relação palavra, significado, som, intenção.

Liana – Acho que você escreveu um texto ótimo! Só quero refletir sobre algumas questões. Pensando juntos mesmo. Talvez o que você esteja chamando de verbo mais abstrato, eu chamaria de mais concreto. Acho que você chama de concreto um verbo que faz um vetor retilíneo em direção à intenção que você busca ou à rubrica proposta. E você chama de abstrato o verbo que faz um vetor espiralado ou nem faz diretamente. Mas percebe que talvez esses verbos sejam mais concretos no sentido do movimento? E costumo considerar que, para esse trabalho, verbos que propõem mais imediatamente um movimento, são mais concretos, pois sugerem ação. Por exemplo, o verbo ‘agredir’ você está chamando de mais concreto, ‘pular’ mais abstrato em relação à intenção, mas percebe que, em relação ao movimento, pular é mais concreto? Já num primeiro contato, percebo que é possível executar incontáveis movimentos que se adequam ao verbo agredir. Está muito ligado à subjetividade. O que você chama de agredir? O que eu chamo de agredir? A tendência é que eu faça uma pergunta antes da ação. Uma pergunta vasculhando a subjetividade e fazendo uma escolha a partir disso. Já o verbo pular tem a tendência oposta: o movimento não depende da subjetividade. Claro que você pode encontrar muitas maneiras de pular, mas a qualidade do movimento está dada. O detalhamento da circunstância dada no caso do verbo agredir é prerrogativa para qualquer movimento. Já no verbo pular, a circunstância pode dar sentido ao movimento, mas ele já existe. Sugiro sempre que problematizemos os verbos de ação ligados à subjetividade para que possamos perceber que neles existem muitos verbos de ação possíveis. A partir daí passamos a fazer escolhas mais ligadas à ação física. Por exemplo, quais são as possibilidades de verbos de movimento dentro do verbo ‘agredir’? Para essa pergunta percebo a circunstância e faço escolhas. Voltando ao seu caso. Dentro dessa construção do Zé, quais verbos compõe o verbo agredir? Talvez socar. Talvez rasgar.

Guilherme – Ironizar...

Liana – Ainda é muito amplo. Eu entendo que seja complicado mesmo e não é definitivo, de forma alguma. Mas pensa assim: esse verbo, quando eu penso nele, eu visualizo, numa imagem sem som, algo ou alguém em movimento ou parado? Quando você pensa ironizar, visualiza o quê?

Guilherme – Imagino um conceito.

Liana – Sim. Tem imagem, mas ela é menos movimentada. Ela me provoca menos. Vocês entendem que não se trata de certo e errado aqui, não é? E sim de proposta de procedimento para um laboratório corpo/voz.

Paulo – Você acha melhor uma imagem mais movimentada?

Liana – No caso desse exercício, sim. Se digo ‘rasgar’, o meu corpo já se configura de outra forma. Eu digo ‘rasgar alguém’ em vez de ‘agredir’ e a minha boca, minha coluna, enfim, meu corpo já tem mais pistas para a ação. Precisamos tomar cuidado. Não existe fórmula. De tudo podemos fazer uma equação. E isso é péssimo. Não estou dando uma equação matemática que vai resolver os problemas criativos. Não vai dar certo.

Paulo – Sim. Mesmo o percurso que você propõe. Não dá para executar totalmente. Não é uma equação certa. Eu via um campo bem maior, percebia vários caminhos.

Liana – Claro! Que ótimo isso! Esse percurso é uma tentativa. É uma possibilidade de dar contorno a uma experiência que, para acontecer, precisa de um enunciado. Não tenho a menor pretensão de fornecer planilhas de ‘como fazer – passo a passo’. Não é a minha praia. Nem saberia fazer isso. A minha praia é trazer espaço/tempo de experimentar e refletir sobre a voz como algo que se movimenta e que movimenta. Se algum verbo o convoca para o movimento, use. Você, no fundo, meio segredo isso, mas você não precisará prestar contas a ninguém sobre como você chegou à certa ação. Desde que ela funcione. O verbo que você escolheu diz respeito ao seu processo.

Gustavo – Podemos mudar a rubrica? Podemos achar verbos que nos ajudem mais?

Liana – Tenho a impressão de que quase toda rubrica de intenção traz verbos de subjetividade ou mesmo adjetivos. O barato é entendermos como essa intenção vira ação. Intenção não é ação ainda. Quando no texto está a rubrica “falou fulano, cheio de raiva”, por exemplo, meu trabalho como atriz apenas começou. Sentir raiva não resolve meu problema da ação vocal. Vasculhar verbos de ação que confluam para essa intenção pode me ajudar. É um procedimento, dentre tantos, possível. É um ponto de partida. Ampliação de pensamento sobre a voz para que a ação vocal vá se tornando parte de você como ator.

Gustavo – Para mim ficou muito desse exercício que no começo era uma ação e no final era uma reação. Muito raciocínio no começo. Eu recebia a informação e pensava “vou fazer assim” até que aconteceu algo que não era para acontecer. Tropecei e caí. Aí eu me permiti continuar com esse movimento. Aí cheguei em um lugar de reagir ao verbo que você sugeria e apareceram uns movimentos que não tinham nada a ver com meu personagem. Eu estava falando o texto do Cebola brigando com o Zé Freitas, o verbo foi derreter e me veio um movimento que tinha algo mais sensual. Não tinha nada a ver! Aí como é que eu vou ter controle sobre a minha voz se eu estou apenas reagindo a um impulso?

Liana – Existem duas coisas aí. A primeira é entendermos que esse espaço de laboratório é mesmo um lugar da dúvida. É um lugar de experimentar e de ainda não ter as respostas ou as definições. Como se fosse ganhar ‘elasticidade’ criativa. Para que vai servir não é uma pergunta boa para esse momento. Ou ainda querer determinar se tem ou não a ver também não me parece uma boa estratégia. Vocês estão em formação. Os espaços de laboratório serão espantosamente reveladores. Não é indicado que você abra mão do espanto para preencher um formulário inventado sobre seu personagem. Às vezes esse espanto não leva, aparentemente, a nada, mas você nunca esquece e ele o forma como ator. Porque abre outra possibilidade de ação no tempo-espaço. A segunda coisa é que, já

traindo a minha primeira fala, é que é possível sim fazer uma relação. Aliás, ela é óbvia. Ela não é para o momento do laboratório, mas ela pode ser feita. Vamos lá. O personagem nunca é uma coisa só. Ele acontece sendo muitas coisas ao mesmo tempo. Algumas delas você vai conseguir conceituar. Outras não. Outras se darão nesse encontro, você vai perceber que funciona e pronto, vai para o jogo de cena e é “testado” em diferentes esferas. A construção conceitual da personagem é importante, mas ela é cheia de lacunas que são preenchidas pelo acontecimento cênico. Talvez você tenha achado aí uma nova camada na sua personagem. Acho arriscado jogar fora a ação efetiva em busca do conceito irretocável. A peça é para funcionar na prática, não é? Não na tese. O que você escolhe como subtexto não é da conta de ninguém desde que sua ação funcione. O público não vai ler seu pensamento, ele vai ouvir você falar.

Carine – Sinto que a voz leva meu corpo e me leva a uma sensação. Nem sempre consigo definir uma imagem, mas uma sensação.

Liana – Que tipo de sensação?

Carine – Diversas! E sem ter relação nem com o verbo nem com o texto. Senti muita vontade de chorar com o verbo pular. E não era um texto triste. Essa sensação me dava o desejo de movimento. Nem sempre eu consigo, a partir do corpo, liberar a voz. Por exemplo, estamos correndo e o professor fala ‘libera a voz’. Eu travo.

Liana – Acho natural você travar. A voz não é uma coisa única. A pergunta que deve travar você é: qual voz? Por que a voz só existe em situação. A voz é uma necessidade de agir sobre algo ou alguém. Importante pensar que, se o professor não criou essa necessidade, faz parte do nosso ofício inventar os desejos que nos levam à ação. Esse é um exercício de imaginação fundamental: inventar a necessidade de falar. De novo: não se trata de preencher o formulário dos conceitos, mas, sim, de tirar o corpo-voz da inação. Essa necessidade inventada pode ser criada a partir de um texto, de um contexto, de uma sensação, de uma intuição de movimento. De novo acho importante não associar isso com pro-

priedade. Associar desejo com propriedade. Tenho sentido muito isso entre vocês. Parece que o desejo é um produto. Eu adquiro e tenho. Ou espero que alguém me empreste ou venda. O desejo só existe enquanto se deseja. E isso oscila, claro. O desejo do personagem pode ou não confluir com o desejo do sujeito que o interpreta. Por isso é tão importante inventar necessidades a partir da situação ficcional. No caso do exercício mais banal como caminhar pela sala, se você inventa uma necessidade para aquele deslocamento, se você injeta desejo nessa necessidade, vai perceber uma mudança substancial na sua qualidade de presença e vai sentir a voz como parte inerente do movimento. É bem importante a voz como movimento do desejo inventado. Essa pesquisa abrirá diversos caminhos. As respostas estão lá, por fim. Nesses caminhos que ainda não foram abertos. Não tentem responder antes as perguntas que ainda não existem.

Marcelo – Uma última pergunta. Tenho muita dificuldade em fazer cenas intimistas. Duas pessoas falando perto e eu tenho que projetar a voz. Parece estranho. Parece que vira uma voz impostada.

Liana – Que pergunta ótima! Porque ela é muito frequente! Vamos deixar registrado aqui, então. Você sente que quando projeta a voz, cai numa voz impostada e perde a intenção que tinha conseguido. Acho natural que isso aconteça nesse processo de vocês, pois as situações são bem perto do cotidiano. Antes de dizer o que penso sobre isso, importante lembrar que não existe, no teatro, voz certa para cada situação, pois as linguagens são diversas. Você poderia, no mesmo texto, por exemplo, estar numa proposta melodramática onde a impostação não seria um problema. Ou ainda numa montagem em que há a escolha de microfonar os sussurros das conversas intimistas. Não sei...

São muitas as possibilidades. O que quero dizer é que essa questão não é uma questão com a qual você irá sempre se deparar, entende? Mesmo que seja o mesmo texto. É importante não achar que uma dificuldade encontrada em uma situação é uma dificuldade permanente da sua voz. Então, vamos voltar a sua questão de agora. Eu sempre digo uma coisa: confundimos intenção com volume muito facilmente. O volume é um dos recursos da voz. A ação vocal não é recurso vocal apenas. É uma composição. Se simplificarmos e fizermos essa associação intenção/recurso, perdemos as nuances e, portanto, a complexidade. E perdemos também a chance de resolver o problema, pois veja bem: não será possível para você nessa encenação, fazer uma voz sussurrada. Essa possibilidade não existe. A possibilidade de você não ser ouvido não existe. Se esse é o seu único recurso, você falará sem intenção. Por mais que seja mais fácil para você achar a intenção com a voz sussurrada, não vai ser assim e pronto. Se você pensa que a intenção é uma composição em direção a um objetivo, você tem diversas possibilidades. Como compor uma sonoridade em determinado tempo-espaço. Ritmo! Sem perder o volume. Existe uma convenção estabelecida. Todos ali sabem que estão num teatro. Todos sabem que o teatro é artificial. Ninguém vai pensar 'nossa, porque ele está falando alto com a moça se ela está logo ali?'. Esse problema só existe na nossa cabeça. O que pode ser que aconteça é alguém não ouvir você e dizer para a pessoa ao lado 'o que ele falou?'. Essa, sim, é uma preocupação real. Esse é o pacto básico: você diz e o público escuta. Voz é contexto. Voz é localizar-se no espaço e no tempo. E alcançar o outro. Nesse caminho, infinitas possibilidades. ☆

Referências

- BONFITTO, Matteo. **A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor** (2a. ed.). São Paulo: Perspectiva, 2006.

- FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpo em criação**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- HIRSON, R. S., COLLA, A. C., & FERRACINI, R. (2017). O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume. In **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, 2(29), 112-127.

Notas

- 1 Sou professora das disciplinas Estudo e Prática Vocal I e II da Escola Superior de Artes Célia Helena. Essa roda de conversa aconteceu após o exercício dos verbos que se trata de, resumidamente, conferir à voz movimento a partir do estímulo dado pelo verbo falado pelo condutor do exercício.
- 2 Os nomes aqui apresentados são fictícios. A escolha por pseudônimos tem o objetivo de proteger a privacidade dos estudantes.
- 3 Matteo Bonfitto é encenador, ator e professor do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, onde tive aulas com ele durante a graduação.
- 4 BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: Processos de Atuação no Teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 2009. Para aprofundamento na temática do ator-performer, consultar também a obra anterior do autor "O ator-compositor", publicado pela Ed. Perspectiva, 2006.
- 5 O exercício passado à turma foi o de escolher um dentre alguns vídeos propostos para a atividade, onde pessoas reais falavam sobre algo, para que se fizesse uma cópia o mais próxima possível do material. A ideia é reproduzir o gestual, a melodia, variações rítmicas, etc.
- 6 Considero digno de nota que o trabalho no qual baseio meus conceitos sobre mimesis, que aqui apresento de maneira informal, é predominantemente o do LUME Teatro (NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS DA UNICAMP), centro de referência em teoria e prática da mimesis corpórea e vocal no Brasil. O trabalho desenvolvido pelo Lume desde 1985 tem como foco a questão da presença e organicidade nas composições relacionais mediadas pela poética teatral. Para saber mais, sugere-se o livro "Café com queijo: corpos em criação." (Ferracini, 2006) e o artigo "O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume" (Colla, Ferracini e Hirson, 2017)
- 7 Maneira informal de referir-se à voz aguda.
- 8 A turma estava em processo de montagem da peça *A prova de fogo*, de Consuelo de Castro. O aluno refere-se ao personagem Zé de Freitas, um dos protagonistas do texto.