



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – ICA
CUROS DE TEATRO – LICENCIATURA

KEVIN CESAR DE MATTOS BALIEIRO

MATRIOSCA:

PROPOSIÇÃO-POEMA PARA UMA VOZ SINESTÉSICA NA CENA

FORTALEZA – CEARÁ

2015

KEVIN CESAR DE MATTOS BALIEIRO

MATRIOSCA:

PROPOSIÇÃO-POEMA PARA UMA VOZ SINESTÉSICA NA CENA

Monografia apresentada no Curso de Teatro – Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Rangel de Freitas Pereira

FORTALEZA – CEARÁ

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- B154m Balieiro, Kevin Cesar Mattos de
Matriosca: proposição-poema para uma voz sinestésica na cena. / Kevin Cesar de Mattos Balieiro – 2015.
95 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte, Curso de Teatro-Licenciatura, Fortaleza, 2015.
Orientação: Prof. Dra. Juliana Rangel de Freitas Pereira.
1. Teatro. 2. Método (Representação teatral). 3. Sinestesia na arte. I. Título.

CDD 792.0981

KEVIN CESAR DE MATTOS BALIEIRO

MATRIOSCA:
PROPOSIÇÃO-POEMA PARA UMA VOZ SINESTÉSICA NA CENA

Monografia apresentada no Curso de Teatro – Licenciatura do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Teatro.

Aprovada em: 19/06/2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Juliana Rangel de Freiras Pereira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. ^VGilson Brandão Costa
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. ^VHéctor Andrés Briones Vásquez
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, minha Melly e minha irmã, minhas musas inspiradoras, guerreiras, artistas, que me apoiaram, me aconselharam, ouviram minhas angústias e me guiaram com suas palavras – as únicas no mundo que eu verdadeiramente ouço e acredito. Vocês são o exemplo máximo de bondade, amor, compaixão e altruísmo, e eu sou agradecido infinitamente pela confiança que vocês sempre depositaram em mim, desde meu ingresso no curso até agora, e pela existência de vocês em minha vida.

Ao meu pai e meus dois irmãos, que sempre estiveram presentes também em amor, confiança e, é claro, em loucura, completando este ambiente familiar doido e cheio de afeto do qual eu venho.

À minha professora e orientadora Juliana Rangel, que com o seu toque leve e afetuoso, tão singular, me ajudou a enxergar a voz e a poesia do ator de maneira sensível e poética, desviando minha mente conturbada e científica das verdades absolutas e introduzindo-a a um universo cheio de possibilidades (e que também me segurou e me reergueu nos meus momentos de crises apocalípticas).

Aos dois grandes artistas de teatro que colaboraram em participar das entrevistas feitas para esta pesquisa, cedendo tempo, palavras e experiências acerca da voz do ator que transformaram minhas visões e remodelaram a minha escrita: Ricardo Guilherme e Rogério Mesquita.

Aos meus dois grandes amigos que concordaram, sem rodeios, em filmar as entrevistas com seus conhecimentos técnicos e cinematográficos (os quais eu definitivamente não possuo), providenciando equipamentos e locações necessárias em troca de amor e abraços: Hylnara Anny Vidal e Delano Soares; em especial a este último que, além de realizar a filmagem de uma das entrevistas, também performou a edição de ambas, concretizando o DVD maravilhoso que segue em anexo neste trabalho.

Aos grandes artistas, pensadores, professores e, além de tudo, meus amigos, Gil Brandão e Héctor Briones, por terem aceitado meu convite para compor a banca examinadora e realizarem, comigo, esta troca tão preciosa no momento da defesa.

Ao incrível criador das imagens maravilhosas contidas neste trabalho, Diego Landin, que concordou de última hora em contribuir à pesquisa com seus traços singulares.

A Fabiano Veríssimo, que esteve ao meu lado durante a criação deste trabalho me auxiliando, me acalmando, trocando comigo ideias e teorias acerca da voz no chão da minha cozinha em meus momentos de viagem, e que, entre seriados e litrões de Skol acompanhados por miojo com requeijão, com gentileza, calma, (muita) paciência e, principalmente, com seu jeito singular de amor, me apresentou outras perspectivas em relação à vida e à poesia que reverberaram na escrita deste trabalho, tornando-o mais leve, sorridente.

Aos loucos, selvagens e noturnos integrantes e ‘parentes’ do Coletivo Soul, coletivo que me sequestrou para uma vida nova, cheia de arte, vinho e amor, com quem compartilhei as angústias e descobertas deste trabalho e da vida em geral: Geane Albuquerque, Bruno Lobo, Evan Teixeira, Joyce Custódio, Thiago Arrais, Fernando Leão, Pádua Oliveira e Gabura (sem sobrenome, é só Gabura).

À fenomenal atriz, artista da voz e grande amiga Juliana Galdino, que foi uma enorme impulsionadora desta pesquisa através do trabalho maravilhoso de descobrimento vocal para a cena que me proporcionou no primeiro semestre de 2014 no processo de criação do espetáculo ‘ROS&GUIL estão mortos’ do Coletivo Soul.

Ao meu apartamento (sim, estou agradecendo ao meu apartamento, sou desses), por ter sido tão paciente comigo em minhas histerias e ter me proporcionado silêncio e concentração durante a escrita, filmes nos momentos de descontração e festinhas nos momentos de irresponsabilidade; aos bares Pitombeira, Gato Preto e Biroška Verde, por terem fornecido muito álcool nos momentos em que minha cabeça estava para explodir; e, finalmente, a todos as pessoas que ocupam lugares insubstituíveis no meu coração que estiveram ao meu lado na reta final desta jornada teatral acadêmica, dando toques e dicas sobre como e o que escrever, trocando ideias e viagens, me incentivando, apoiando e enchendo a cara comigo quando necessário (inclusive quando não devíamos): Wesclly Psique, João Charlie (a este, em especial, por ter me descontraído das tensões e neuroses vindas do trabalho, transformando noites que pareciam impossíveis de atravessar em momentos deliciosos repletos de Beach Boys e conversas aleatórias), Nadia Fabrici, Larissa Alves, Ícaro Lourenço, Marina Bettim, Marina Tomazella Felicíssimo, Manuelylly Maia, Luciano Samuel, Lucas Parker, Tiago Lee, Getúlio Cavalcante, Débora Ingrid, Gabriella Ribeiro, Marcos Paulo, Ícaro Cabral, Abimaelson Santos, Tharyn Stazak, Georgia Dielle, Harriet Matthews, Melissa Jane, Megan Rees e Angela Knight.

Sou agradecido a todos vocês, de coração.

“A fala não se comunica, ela se transforma, ela passa e se dá. Viva de um a outro, a fala é um fluido; ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado.”

Valère Novarina

RESUMO

Ao pensar na potência poética que a voz do ator de teatro pode ter para além do comum, surge a proposição de uma possível qualidade vocal que atravessa o espectador e o ator no encontro da cena teatral através de suas palavras e sonoridades de maneira arrebatadora, encarnando os seus processos de subjetivação e levando-os a um estado diferenciado de percepção corpórea-vocal na qual sentidos, memórias, estados do corpo e imagens se inter cruzam. Este estado vem a ser a sinestesia, e esta possível qualidade vocal, a Voz Sinestésica, investigando-a nos seus aspectos: palavra, sonoridades, espaço, corpo, encontro entre ator e espectador. Esta pesquisa se configura enquanto uma sequência de proposições-poema que podem, ou não, levar à explorações práticas da voz em um processo de criação, visando alimentar a sua potência sinestésica. No processo da pesquisa, alguns autores foram de grandioso estímulo para o pensamento sobre voz desenvolvido no texto, entre eles: Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Valère Novarina, Janaína Träsel, Suely Rolnik, entre outros. A escassez de trabalhos escritos sobre a voz do ator e suas possibilidades traz relevância a este trabalho, pois é ao se investigar a voz enquanto esta possível disparadora de estados sinestésicos arrebatadores que se vem a entender a magnitude de sua força, e é este o propósito desta pesquisa.

Palavras-chave: Voz; Ator; Palavra na Cena; Sonoridade; Voz Sinestésica.

ABSTRACT

The thought of the poetic power that the actor's voice can have beyond the ordinary raises the proposition of a possible vocal quality that would cross both the spectator and actor at their encounter in the theatre scene, through its words and sounds in a ravishing way, embodying their subjectivity processes and taking them to a differentiated state of bodily-vocal perception in which senses, memories, bodily states and images interbreed. This state comes to be synesthesia, and this possible vocal quality, the Synesthetic Voice, being investigated is aspects: word, sounds, space, body and encounter between actor and spectator. This research is configured as a sequence of poem-propositions that may, or may not, lead to practical explorations systematizing thoughts and propositions that can lead to practical explorations of the voice in a creation process, aiming to feed its synesthetic power. In this research process, some authors were of great incentive to the thoughts regarding the voice developed in the text, such as: Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Valère Novarina, Janaína Träsel, Suely Rolnik, among others. The scarcity of written works about the actor's voice and its possibilities brings relevance to this work, because it's by investigating the voice as this possible trigger of overwhelming synesthetic states that one comes to understand the magnitude of its strength, which is the purpose of this research.

Keywords: Voice; Actor; Word in the Scene; Sound; Synesthetic Voice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Engessamento.....	15
Figura 2 – Palavras.....	30
Figura 3 – Espaço inundado.....	48
Figura 4 – Sinestesia.....	60

SUMÁRIO

Proposição 1

PARA ADENTRAR À MATORIOSCA VOZ SINESTÉSICA.....	11
--	-----------

Proposição 2

SOBRE GESSO, MORTE & VOZ.....	15
2.1 A linguagem impotente.....	17
2.2 Uma proposição: a voz do teatro.....	19
2.2.1 A metafísica da voz segundo Artaud.....	22
2.2.2 A incomensurabilidade do ator.....	24
2.3 Situando o sinestésico.....	26

Proposição 3

A VOZ SINESTÉSICA NA PALAVRA-COISA.....	30
3.1 Matorioscando a palavra.....	32
3.1.1 Sentido-matoriosca.....	34
3.1.2 Sonoridade-matoriosca: entonar, vibrar, pulsar.....	38
3.1.3 Desenhando o texto.....	42

Proposição 4

A VOZ SINESTÉSICA: CORPO, ESPAÇO, ENCONTRO VIBRÁTIL.....	48
4.1 O corpo.....	48
4.1.1 Corpo sonoro.....	49
4.1.2 Um arranha-céu.....	50
4.2 Encontro no espaço inundado.....	53
4.2.1 Espaço-corpóreo-vocal.....	54
4.2.2 O encontro vibrátil.....	56

Proposição 5

AO QUE SE CHEGA E O QUE SE LEVA DA VOZ SINESTÉSICA.....	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	61
ANEXOS.....	63
ANEXO A.....	64
ANEXO B.....	82

Proposição 1

PARA ADENTRAR À MATRIOSCA VOZ SINESTÉSICA

No primeiro semestre do ano de 2014 fui convidado a integrar um dos coletivos de teatro da cidade de Fortaleza, o Coletivo Soul, dirigido por Thiago Arrais, entrando no processo de criação do novo espetáculo do coletivo, ‘ROS&GUIL estão mortos’, baseado na obra de Tom Stoppard ‘Rosencrantz e Guildenstern Estão Mortos’. O processo fazia parte da primeira turma do Laboratório de Criação Teatral, projeto oriundo do edital viabilizado pelo Porto Iracema das Artes, que nos dava direito a convidar três artistas de qualquer região do Brasil para contribuírem na criação do espetáculo. Um dos artistas convidados pelo coletivo foi a atriz e diretora Juliana Galdino, reconhecida nacionalmente por seu trabalho com a voz. Foi durante o trabalho que tivemos com ela, durante três dias intensos, que meu interesse e paixão pela exploração da voz enquanto ator reacendeu-se – este interesse já havia surgido em mim no início do Curso de Teatro – Licenciatura, mas, com o passar do tempo, foi se esmorecendo.

Foi a partir daí que se fez entendido em mim a necessidade de investigar a voz do ator e suas inúmeras possibilidades. Focando nesta questão, adentrei no campo da percepção: comecei a pensar que as pessoas dos dias de hoje não sentem mais o mundo de maneira diferenciada pois não o percebem mais, e o mesmo se dá com a arte, teatro, etc. Seria, então, uma investigação acerca de um possível resgate de um estado de percepção que também se amorteceu? Qual seria este possível estado de percepção? Entra em cena a sinestesia. A sinestesia se apresenta enquanto um fenômeno físico, clínico, no qual dois ou mais sentidos de ordens diferentes são despertados simultaneamente por alguma experiência de fruição (ao olhar um quadro, a pessoa sente cheiros ou ouve sons, por exemplo). Contudo, pensa-se, aqui, a sinestesia enquanto um estado de percepção que transcende a exatidão médica, configurando-se como um possível intercruzamento não só de sentidos, mas de memórias, imagens, estados corporais, sons, cheiros, cores, emoções, etc. Ao pensar-se desta maneira, é possível enxergar o estado sinestésico como este estado através do qual uma pessoa realmente pode vir a sentir e se relacionar subjetivamente com algo que a atravesse.

A voz do teatro, do ator, entra, então, como uma possível disparadora deste estado sinestésico de percepção, fazendo emergir a proposição de uma Voz Sinestésica, que trabalhada pelo ator em seus aspectos de maneira a atingir a sinestesia, provocaria este arrebatamento sensorial e subjetivo tanto nele mesmo quanto no espectador. Quais seriam estes aspectos? É notável que a voz possui vários diferentes elementos e aspectos a serem investigados, porém aqui pensa-se nos seguintes: a palavra (envolvendo as sonoridades e o texto dramático), o corpo do ator, o espaço e o

encontro entre ator e espectador durante o acontecimento teatral.

Assim, esta pesquisa vem com o intuito de desenvolver um pensamento investigativo acerca da voz do ator e alguns de seus aspectos na forma de uma possível qualidade vocal diferenciada e arrebatadora. Como podemos pensar a voz neste lugar de atravessamento? Como a palavra pode ser trabalhada para que revele novos sentidos e sonoridades? De que maneira pode-se pensar no corpo do ator visando a produção de uma qualidade vocal sinestésica? Como o ator pode pensar no espaço em relação à sua voz e ao espectador que também se encontra ali presente? Qual o lugar da voz no teatro, ou, qual pode ser o seu lugar? A voz do ator pode vir a arrebatá-lo e levá-lo a um estado de sinestesia?

A metáfora da ‘matriosca’ surgiu no momento em que adentrei nestas questões que, de maneira geral, circulam em uma grande pergunta: como o ator pode entender a voz e seus aspectos de maneira a, possivelmente, transcendê-la à sinestesia? A matriosca é uma conhecida boneca russa que, ao ser aberta ao meio, revela outras oito ou nove versões dela mesma que se encaixam uma dentro da outra até a menor, que não se abre mais. Ao trazer a imagem da matriosca à voz e seus aspectos, podemos pensar que a palavra, os sons, o corpo, etc., podem conter várias outras versões – ou camadas – deles mesmos escondidos em seus interiores, que podem revelar diferentes qualidades sonoras, texturas, intensidades, etc. Desta maneira, investiga-se uma exploração ‘matriosca’ da voz pelo ator, que busca de maneira dissecadora a sinestesia escondida em suas camadas ainda desconhecidas.

À medida que os aspectos da Voz Sinestésica iam surgindo e exigindo suas investigações, a escrita deste trabalho foi adquirindo a forma de uma sequência de proposições para reflexões e possíveis práticas da voz na cena. O termo ‘proposição’ é empregado a este trabalho no sentido de a ‘Voz Sinestésica’ e seus aspectos serem propostas, propósitos, possibilidades, distanciando-se do lugar de verdade absoluta, ou de um manual de voz a ser seguido pelo ator. Propõe-se pensamentos e teorias acerca da voz e, também, possíveis disparadores de exploração prática, sendo possível que o leitor percorra este trabalho e coloque leve para a cena as proposições aqui investigadas, explorando sua voz enquanto sinestesia. Mas por que ‘proposição-poema’?

Grotowski (1992), ao falar sobre Artaud, afirma que:

Artaud apresenta um estímulo indiscutível no que diz respeito à pesquisa das possibilidades do ator, mas o que ele propõe, no final, são apenas visões, uma espécie de poema sobre o ator, e nenhuma conclusão prática pode ser extraída de suas divagações. (GROTOWSKI, 1992, p. 177)

Grotowski (1992) chama de ‘poema’ as reflexões e teorias acerca da arte do ator feitas por

Artaud, pois delas não se pode extrair uma técnica real, um método. No entanto, ele afirma que são estímulos poéticos e importantes à pesquisa das infinitas possibilidades do ator. Empresto esta visão de Grotowski (1992) sobre o que seria um possível poema teórico de teatro e emprego-a aqui. Este texto possui o caráter de proposição – ele propõe, além de uma ideia, algo que pode ser possível de se realizar praticamente na cena –, mas, ao mesmo tempo, também possui o caráter de reflexão poética e sensível acerca da voz, não limitando-se exclusivamente à prática – não se configurando enquanto método ou técnica –, tomando a forma, também, de um poema, inspirado em Artaud. Portanto, esta pesquisa leva o nome de proposição-poema em decorrência do que se aventura a levantar: propostas, pensamentos e poemas em relação à voz no teatro.

Me é interessante uma investigação sobre voz que levante tanto pensamentos poéticos quanto possíveis práticas ao ator pois, como afirma Zumthor (2010),

É estranho que, entre todas as nossas disciplinas instituídas, não haja ainda uma ciência da voz. Esperemos que ela forme em breve: ela traria para o estudo da poesia oral uma base teórica que lhe falta. (ZUMTHOR, 2010, p. 9)

Pode-se notar uma carência de trabalhos escritos sobre a voz do ator de teatro e suas possibilidades, e por esta razão me senti motivado ainda mais a realizar esta investigação, pois embora pareça “[...] derrisório *escrever* [...] sobre a voz” (ZUMTHOR, 2010, p. 7), é necessário, se pensarmos na escrita sobre o trabalho vocal enquanto estímulo de novas reflexões e impulsionadora de novas práticas. Encarando esta pesquisa desta maneira, foi-me mais prazeroso e frutífero aventurar-me no mundo da voz e suas sinestésicas possibilidades e redigir sobre ela.

Além da escrita, fez-se necessária, também, uma troca prática com outros atores da cidade de Fortaleza que têm trabalhos vocais extremamente pertinentes à pesquisa: os atores cearenses Ricardo Guilherme e Rogério Mesquita concordaram em colaborar no processo de elaboração deste trabalho ao cederem entrevistas filmadas, discorrendo sobre várias questões que permeiam este grande tema que é a voz do ator de teatro. Esta troca foi essencial para a fluência e enriquecimento da escrita no sentido de haver um diálogo maior, que envolveu artistas vivos, atuais e locais e suas experiências com a voz, os autores escolhidos para esta pesquisa, e minhas visões e vivências pessoais.

Agora, adentremos nas proposições que dividem esta pesquisa.

A **Proposição 2**, intitulada *Sobre Gesso, Morte e Voz*, discorre sobre o engessamento do ser humano e de sua voz, o desaparecimento de seu estado sinestésico de percepção e de seus processos de subjetivação, investigando, então, a arte, o teatro, o ator e a voz enquanto potências que poderiam vir a resgatá-lo deste estado dormente. Traça-se, então, um paralelo entre Antonin Artaud

e a sua noção de metafísica, Jerzy Grotowski e a importância que ele confere ao ator e ao teatro, e Valère Novarina e sua poesia da palavra, na busca de formular uma proposição para uma qualidade vocal do ator que transcenderia o físico e o ordinário e adentraria o sinestésico. Formula-se, ao final, a Voz Sinestésica e o que ela poderia vir a ser.

A **Proposição 3**, intitulada *A Voz Sinestésica na Palavra-Coisa*, inicia as proposições de cada aspecto que concerne à Voz Sinestésica. Neste momento, proponho-me a investigar a *palavra* enquanto matriosca, dividindo-a em dois momentos: um que se volta para os sentidos, e outro para as sonoridades. Entra aqui, também, a investigação acerca do texto dramático e suas possibilidades sonoras e sinestésicas.

A **Proposição 4**, intitulada *Voz Sinestésica: Corpo, Espaço, Encontro Vibrátil*, investiga o *corpo* do ator e da voz enquanto matrioscas e possíveis arranha-céus; o *espaço* e sua relação (e fusão) com o corpo-voz do ator a partir das noções de José Gil, trazendo à pesquisa a questão sobre a transformação do espaço em corpo-voz e de todos estes em sinestesia; e o *encontro* entre ator e espectador no momento do acontecimento teatral, criando um paralelo entre a noção de encontro de Jerzy Grotowski e do corpo vibrátil de Suelly Rolnik.

Por fim, devo ressaltar novamente que o intuito desta pesquisa-proposição-poema se volta tanto à reflexão acerca das possibilidades da voz do ator pensadas como infinitamente mais potentes do que elas podem ser, quanto ao levantamento de possíveis proposições práticas para atores e outros artistas que tenham interesse em explorar suas vozes de maneira sinestésica. Acredito que este trabalho vem a contribuir, assim, para as pesquisas em voz voltadas ao teatro, tanto teóricas quanto práticas, trazendo um poema sobre uma qualidade vocal que transformaria o cinza em colorido, o vazio em preenchido, o silêncio em som, disparando a sinestesia em uma explosão de cores e sensações em pessoas que se esqueceram de como é, realmente, sentir a vida das palavras quando transbordadas pela sensorialidade da voz no teatro.

Proposição 2
SOBRE GESSO, MORTE & VOZ



Mumificado, por Diego Landin.

Figura 1 – Engessamento.

Ano de dois mil e quinze. Século vinte e um. Fluxos de pessoas, de luzes, sons, gritos, informações, telejornais. Fluxos constantes e supersônicos. A civilização nunca foi tão rápida, tão eficiente em seus meios de comunicação e transmissão de informação. De um lado do planeta pode-se conversar com o outro em questão de nanosegundos. Em companhia, as horas e os dias nos passam despercebidos devido a sua velocidade de consumação. Tudo acaba quase antes mesmo de ter começado. O ser humano se desenvolveu, e ainda se desenvolve, em um ritmo altamente acelerado e ininterrupto, e traz com ele, neste jato que corre na velocidade da luz, os processos internos de subjetivação que se colocam em movimento a partir da percepção sensível que temos das experiências que nos atravessam ao longo da vida. Estes processos, responsáveis por criar nossas camadas internas sensíveis de subjetividades íntimas, únicas e pessoais, acabam por resultar em camadas superficiais ou podem nem acontecer, pois eles se encontram tentando acompanhar esta rapidez instantânea cuja consequência é quase não se perceber com profundidade o que se acabou de ver, sentir e viver.

A psicanalista brasileira Suely Rolnik¹ traz um pensamento acerca das ‘marcas’ que se formam nos tecidos subjetivos a partir dos fluxos e experiências que nos atravessam durante a vida

¹ Professora e integrante do Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

e dos estados internos que surgem a partir destas ‘marcas’. Rolnik (1993, p. 2) afirma que, durante a vida de uma pessoa, ela é atravessada infinitamente por fluxos – experiências artísticas, vivências, afetos, relações, etc. –, que se ligam com outros fluxos, que, por sua vez, conectam-se com outros, fazendo marcas no tecido interno de uma pessoa; estas marcas aglomeram-se, formando composições diferenciadas internas que geram novos estados subjetivos. A partir destes novos estados gerados, os quais ela chama de ‘marcas’, a pessoa é convocada a criar um novo corpo, reinventando-se. Traço, aqui, um paralelo as ideias de Rolnik e os processos de subjetivação dos quais eu falo: estas ‘marcas’, no presente texto, são justamente os processos de subjetivação que se formam a partir da percepção de experiências artísticas e vivências humanas – os fluxos de Rolnik – e que exigem da pessoa a criação de um novo corpo, preenchendo-a com novas sensibilidades, memórias, imagens e estados subjetivos.

O atravessamento que uma obra de arte pode – e, talvez, deva – causar em uma pessoa, fazendo marcas (ROLNIK, 1993), desencadeando estes processos, é extremamente necessário para que o ser humano não se engesse em uma forma (como se isto fosse possível), em crenças de verdade imutáveis: Isto é vital para que nos situemos enquanto seres mutantes, em constante processo de reinvenção, de recriação, seres pensantes e seres sensíveis, passíveis de mudanças internas subjetivas “[...] poder transformador do estranhamento gerado pelos colapsos das cartografias vigentes e das figuras da subjetividade que as acompanham” (ROLNIK, 2000, p. 1).

Todavia, o corpo sensível necessário para que estes processamentos subjetivos aconteçam está se perdendo devido ao frenesi caótico e mercadológico atual no qual nos encontramos. Tudo corre rápido demais, tudo passa rápido demais, o mundo de hoje nos sequestra o tempo que não temos mas que necessitamos. As pessoas perderam sua capacidade de perceber as coisas – perceber profundamente, senti-las, ouvi-las, lê-las. A velocidade enlouquecida na qual vivemos hoje está arrancando de nós mesmos esta capacidade de perceber com sensibilidade as coisas que nos passam, as obras de arte que nos tocam, e, conseqüentemente, a capacidade de subjetivar-se a partir delas.

O avesso desse processo de subjetivação do artista é a anestesia do resto da vida social: o homem comum em todos os homens perde as rédeas dessa atividade de criação de valor e sentido para as mudanças que se operam em sua existência e passa a se orientar em razão de cartografias gerais, estabelecidas a priori, passivamente consumidas. (ROLNIK, 2000, p. 1)

Não há tempo. Não há pausas. Vivemos um jorro constante de informação objetiva e subjetiva cujo emaranhado instigador de pensamentos e sensações não se consegue desembaraçar antes que um novo jorro nos atinja. Tudo está se tornando (ou já se tornou) superficial, utilitário. As

peças começam a se tornar rígidas, engessadas, duras, inflexíveis e, como consequência, param petrificadas no tempo. O imaginário de todos nós vai ficando cada vez mais cinza; a subjetividade inerente a cada um vai se tornando intocável, esquecida, e o pior, imutável. Não se para para ver o que se vê, para sentir o que se é instigado a sentir, para pensar no que comumente não pensamos. As obras artísticas começam a perder sua força de mobilização e transformação. Antonin Artaud (1896-1948), poeta, escritor, dramaturgo e teórico teatral francês, além de roteirista e diretor, traz em seu ‘O Teatro e Seu Duplo’ (1999, p. 13-14) uma definição da força que a arte, especificamente o teatro, tem, chamando-a de ‘força pestífera’. Para Artaud, o teatro tem uma força de disseminação e contaminação semelhante à da peste, ou seja, inexplicável, contagiosa e massiva. A arte, aqui, deve ser entendida desta maneira: como detentora de uma força pestífera, de disseminação em massa, de *afetação* e atravessamento das pessoas que a vivenciam, que a sentem, que a percebem.

2.1 A linguagem impotente

Em consonância, as palavras correm tão velozmente quanto estes jorros. Elas nos escapam. Pulam como pulgas para fora das bocas e dos lábios enrijecidos pela tensão acarretada pelo ritmo frenético da atualidade. O ser humano, ao não dispor mais da percepção sensível para pensar e sentir, também não o dispõe para falar. Ele balbucia. Meramente escarra. Cospe palavras como gomas de mascar que perderam o sabor. O ser humano apenas se comunica, e não mais além disto. O emaranhado subjetivo que está no sentir e no pensar está também no falar, e este também não tem sido desentrelaçado. A linguagem² se tornou incolor, funcional, e também no teatro. Suas palavras e sonoridades se tornaram uníssonas como as buzinas dos veículos presos no congestionamento de uma cidade grande. Congestionam-se as palavras, os sons, as sonoridades. A voz do ser humano se tornou vazia.

Sinto como se o progresso da civilização, da tecnologia e da própria humanidade estivesse se dando em contraponto com a decadência da linguagem apaixonada, das palavras e vozes incendiárias e da sensibilidade sonora. Se entendêssemos que a voz, a palavra e os sons têm uma dimensão tão mais ampla, tão mais complexa e sobrenatural do que sua simples função utilitária de comunicação, talvez ela não estaria se transformando em uma mera ferramenta de transmissão de significados, esmorecendo perante nossos olhos e bocas. O escritor Valère Novarina³,

2 Ressalto, aqui, que neste trabalho me referirei à ‘linguagem’ enquanto linguagem *oral* e não enquanto linguagem escrita.

3 Diretor teatral, escritor, dramaturgo e pintor franco-suíço, traz em uma de suas obras mais icônicas, “Diante da

apaixonadamente, discorre pela palavra e pela fala, mais especificamente no mundo do teatro, colocando as palavras em um lugar quase místico, sagrado. Segundo Novarina, a linguagem e suas palavras são forças que delimitam a existência de tudo, que contam a história da humanidade, que golpeiam os ouvidos ao serem proferidas – são forças vivas. Segundo ele, as palavras podem pintar, desenhar, agredir e invocar sensações naquele que as ouve e naquele que as diz, ou seja, elas são mais, muito mais do que utilitárias ferramentas de comunicação. Ele também reluta na agonia de presenciar a lenta morte que a força das palavras e dos sons estão experienciando na atualidade, ressaltando a todo momento que o mundo reside nas palavras e que elas podem, ao mesmo tempo, fazer surgir novos mundos. É necessário entender que:

[...] a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. [...] Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, a matéria do nosso espírito. (NOVARINA, 2003, p. 14)

Se nos déssemos conta de que a fala é inerente ao ser humano, é sua carne e “[...] é o elo que liberta”, segundo Novarina (2003, p. 18), talvez traríamos todo o seu potencial a um nível concreto e ela, então, seria um meio possível de romper com o ar grosso, com o cinza e com a velocidade exacerbada desta nossa atualidade, atingindo homens e mulheres para além de seus engessamentos, em seus prismas subjetivos. Porém, nada disto acontece – nada disto é trazido à tona ou à consciência. Dividida em inúmeras possibilidades de transformação, a fala se acomodou como cotidiana, deixando de transcender suas barreiras e atingir um estado sagrado, como Novarina (2003) nos coloca. É através deste estado que ela pode, possivelmente, quebrar este gesso grosso que vem se formando no homem, transportando-o a um outro estado de percepção para que, através dele, liberem-se seus processos de subjetivação. Entretanto, ela não atinge, não quebra, não libera... E é por culpa de seu ressonador – o ser humano. E então, assim como os processos de subjetivação se encontram adormecidos, quase mortos, também a linguagem começa a se encontrar no mesmo estado, colocando-nos numa rua sem saída. E assim, tanto as obras artísticas quanto a linguagem se tornam impotentes em relação à anestesia subjetiva que há nas pessoas dos dias de hoje.

Palavra” (2003), uma extensa reflexão acerca da linguagem.

2.2 Uma proposição: a voz do teatro

Chego, portanto, no epicentro de minha angústia: se cabe à arte nos arrancar deste momento frio e distante, através do desencadeamento de um estado de percepção sensível e dos processos subjetivos, e ela não consegue, em suas várias linguagens, realizar tal proeza, por onde é a saída? Se a fala também tem, em suas possibilidades inúmeras de afetação e mutação, o poder de atravessar o homem mas também não consegue devido à sua petrificação em uma forma utilitária e cotidiana, *por onde é a saída?! Esta é uma questão muito ampla e complexa que se configura como um conflito de proporções monstruosas a que uma possível solução que a minha reles mente poderia conceber nada faria. Contudo, existe o direito, em mim, de criar proposições. Possibilidades. Imaginárias soluções que, talvez sim talvez não, aconteçam concretamente. Surjo, então, com uma proposição possível – ou seria uma possível proposição? – nesta pesquisa que se configura precisamente desta maneira, enquanto uma proposição: uma possível saída, uma solução possível, um martelo que pode quebrar o gesso grosso que envolve as pessoas do século vinte e um é a voz. A palavra. A sonoridade.*

Porém não se trata da voz cotidiana, mas da voz, da palavra e dos sons em suas explorações máximas de mutação e distorção poéticas, obrigatoriamente poéticas, ou seja, se trata da *voz artística*. Se tanto a obra de arte quanto a fala não conseguem mais atingir o ser humano de maneira a liberar seus processos de subjetivação, talvez a junção de ambas consiga. Dentre todas as linguagens artísticas e obras de arte, volto-me, a partir de agora, ao *teatro* e à voz que pode ser produzida nele: a voz do *ator*, a voz⁴ do *teatro*.

A voz teatral, em seu ápice poético e sensível, pode ser ouvida e sentida de maneira arrebatadora, diferenciada de uma voz cotidiana, utilitária, e é nela que acredito estar contida toda a força necessária para quebrar as paredes que cercam os seres humanos da atualidade – é esta irradiação da alma daquele que fala que perfurará a alma daquele que ouve em um encontro sensível, num choque arrebatador. O teatro se configura enquanto linguagem artística humana, sensível, direta, objetiva e subjetiva ao mesmo tempo, e um poderosíssimo disseminador de ideais e sensações, como já nos disse Artaud (1999), ao compará-lo com a peste. Como uma bomba nuclear, ou um vírus epidêmico, o teatro pode ter o poder mágico de penetrar, atravessar, tocar e transcender as paredes de gesso que cercam uma pessoa enrijecida, desprovida de sua percepção e suas subjetividades. Em suas inúmeras possibilidades de atacar o corpo no seu mais íntimo, o teatro se

4 A partir deste momento me referirei a tudo o que o trabalho vocal do ator de teatro engloba (palavra, sonoridade, texto e outros que serão vistos adiante) através desta única palavra: 'voz'.

torna necessário para que se realize esta abertura da percepção e da possibilidade de uma afetação diferenciada, afinal,

[...] o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, [...] o teatro nos restitui todos os conflitos em nós adormecidos com todas as duas forças, e ele dá a essas forças nomes que saudamos como se fossem símbolos: e diante de nós trava-se então uma batalha de símbolos, lançados uns contra os outros num pisoteamento impossível; pois só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível [...]. (ARTAUD, 1999, p. 12)

O teatro é a arte que invoca os problemas, os símbolos interiores, as batalhas internas e externas do homem e faz o impossível acontecer – ele toca nas questões invulneráveis e torna-as vulneráveis, moles feito gema, prontas para serem fritas, restituídas, transformadas. É por esta razão que o teatro e a qualidade vocal que nele pode ser produzida se tornam o foco desta escrita. Portanto, dentre todos os elementos especificamente teatrais, é a voz que será investigada enquanto potência sensível dilaceradora, enquanto flecha que tem o poder de atravessar o espectador. A voz.

Contudo, me referi insistentemente – de maneira pessimista, sem esperança, beirando o mórbido –, à lenta morte da linguagem, dos estados de percepção e dos processos de subjetivação do ser humano devido à época em que vivemos. Por isto, a pergunta: ainda é possível uma reviravolta, uma ressurreição da voz e de seus elementos intrínsecos para que, através dela, se atinja as pessoas que se deixaram engessar, liberando-as para novos olhares, novas ‘marcas’ (Rolnik, 1993), novos estados corpóreos⁵ e de percepção? É possível que retornemos à realidade da fala à qual Novarina (2003) nos transporta, na qual as palavras, os sons, as vozes humanas se encontram como passagens para novos estados, novos mundos? Novamente, reforço: é uma proposição, uma ideia, uma inspiração de ar fresco neste mundo cinzento. Mas sim, acredito ser possível. Prefiro acreditar. Mas antes, é preciso que o *artista* – o veículo ‘transmissor-ressonador’ desta voz – se descongele e libere seus processos de subjetivação. O artista, ou melhor, o *ator*, é a solução, ainda antes da voz, pois é dele que virá a voz; do ator.

O tempo é da rapidez, no qual a maioria das pessoas não veem ou sentem por completo o que as atravessa, especialmente o teatro, e por conta disto, seus tecidos subjetivos internos não são marcados ou revolucionados. Aqui reside o maior problema: se o ator está engessado, assim como todos os outros, com suas subjetividades bloqueadas, e se a sua voz também se encontra tão cristalizada quanto a voz cotidiana geral, como ele realizará este ‘teatro-voz’ capaz de atingir as pessoas para além de suas cascas de gesso?

Esta é a questão. A voz no teatro, hoje, está tão superficial quanto a capacidade de fruição

5 Por ‘corpóreos’ refiro-me ao corpo físico, subjetivo e à mente, ao psicológico, pois, afinal, todos são a mesma coisa, mas é válido que se esclareça isto.

artística das pessoas. Queremos tudo tão rápido, tão prontamente, que atropelamos possíveis focos quase microscópicos de potências inimagináveis; fala-se como no dia a dia, e a voz teatral não pode ser assim, cotidiana, rasa. Embora a arte reflita o mundo e se transforme com ele, o teatro não pode se deixar contaminar pela superficialidade. Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor teatral e teórico polaco, um dos nomes mais influentes do teatro no século vinte, nos traz reflexões tocantes acerca do ator e da experiência teatral em sua obra mais conhecida, “Em Busca de um Teatro Pobre” (1992). Grotowski afirma que a experiência teatral é “[...] um amadurecimento, uma evolução, uma ascensão que nos torna capazes de emergir da escuridão para uma luz fantástica” (GROTOWSKI, 1992, p. 211), e ela, de fato, é. Contudo, ela somente o é se acontece em sua plenitude artística, sensível, poética e subjetiva. E pode-se afirmar o mesmo em relação à voz.

A voz, se pesquisada em suas magnitudes com sensibilidade, pode proporcionar experiências afetivas e subjetivas inimagináveis, e são exatamente estas experiências que o ser humano precisa para que seja levado a outro nível de percepção e, conseqüentemente, subjetivação. Entretanto, a realidade em que a maioria dos atores de hoje se encontra é a de um certo ludibriamento em relação aos seus trabalhos vocais, acreditando que estes se encontram aprofundados e explorados o suficiente para que atravessem o espectador e a si mesmos. Nem um, nem outro são afetados. A voz do teatro pode ser forte o suficiente para que tanto o espectador quanto o ator se percam em um mundo de cores, cheiros, memórias, imagens. Cada palavra tem a capacidade de saltar como um leão, voar pelo espaço como uma águia e, perto do teto, explodir em milhões de pequenos estilhaços sonoros que chovem sobre a plateia; e depende do ator descobrir tais capacidades.

A voz do teatro é *sensorial*: ela atinge nos sentidos e aguça-os, desperta-os, entrelaça-os. O estado de percepção para o qual a voz, possivelmente, pode levar tanto o espectador quanto o ator é sensorial, imagético, corpóreo, sensível e mágico, e para que a voz tenha esta potência, ela deve vibrar, gritar, sussurrar e se configurar como uma pá que cave no âmago do espectador e do próprio ator simultaneamente até que chegue no antro, no subjetivo, no corpo dos pensamentos das sensações – no local secreto onde as sensações pensam. Retornando a Artaud, faço um gancho, aqui, com a visão poética e ‘encantada’ que ele denota acerca da fala no teatro:

[...] essa linguagem objetiva e concreta do teatro [...] circula na sensibilidade. [...] Ela faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz ritmos baterem loucamente. Martela sons. Visa exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade. (ARTAUD, 1999, p. 44)

É desta qualidade vocal que Artaud deseja para seu ‘Teatro da Crueldade’ que o teatro, em

geral, precisa. Artaud fala do ‘encantamento’ que a voz, os sons, as palavras, pode ter. Ele clama por esta linguagem encantada que exacerbe o cotidiano, que circule nas veias sensíveis e subjetivas do espectador e dos atores; é desta voz que falo aqui, esta voz mágica que leva todos os presentes para outro lugar, arrancando-os, assim, desta realidade tão caótica em que o mundo se encontra atualmente, realidade incolor, inodora, insensível.

Portanto, deve-se procurar isentar o teatro e sua voz específica do mal que ronda as ruas externas da cidade. Não digo que ele não deve ser afetado pela realidade da época, pelo contrário: ele *deve* ser afetado por ela, pelos temas vigentes, cartografias humanas, emocionais e sociais, etc., pois é por esta afetação que ele se reinventa e descobre novos meios de se realizar a fim de coincidir com esta realidade na qual está inserido, mas, principalmente, a fim de *mudá-la*. Como Artaud coloca, o teatro é uma “[...] formidável convocação de forças que reconduzem o espírito [...] à origem de seus conflitos” (ARTAUD, 1999, p. 13), ou seja, como já foi falado há alguns parágrafos acima, ele é o veículo através do qual o homem olha sobre si mesmo e sobre sua situação atual, levando-nos de volta à origem dos conflitos, dos problemas, das grandes questões que tememos abordar, e nos força a abordá-las. Assim, o teatro deve ter o contato direto com a realidade na qual se encontra, com o intuito de levar o homem a refletir sobre ela e, possivelmente, transformá-la.

2.2.1 A metafísica da voz segundo Artaud

Voltando à questão da qualidade vocal a ser almejada pelo ator, Artaud (1999, p. 21) fala também sobre fazer a *metafísica* dos elementos que compõem a cena (já que em seu Teatro da Crueldade todos os elementos têm vital importância, como o cenário, iluminação, figurino, a voz... é o diálogo entre eles que gera a linguagem teatral), e é neste contexto concreto e poético que se defini o trabalho conciso com a voz que penso ser necessariamente vital ao teatro.

A ‘metafísica’⁶ é uma das vertentes da física que estuda o conhecimento da *essência* das coisas e trata de questões que transcendem a física propriamente dita no sentido material, matemático e exato, adentrando no campo existencialista. Esta doutrina possui várias definições diferentes, tendo, por exemplo, a definição aristotélica (afirma que a metafísica é, simultaneamente, filosofia, teologia e ontologia), a neoplatônica (afirma que é o estudo do sobrenatural), entre outras. Ao longo dos anos outras variações conceituais para a metafísica foram surgindo, porém, me apoio, aqui, no sentido ‘artaudiano’ do conceito. Artaud (1999) coloca a metafísica enquanto uma

6 Disponível em: <<http://www.significados.com.br/metafisica>>. Acesso em: 31 mai. 2015.

transcendência das noções materiais e lógicas, adentrando no campo das sensações, da essência e do sobrenatural. O que seria, então, ‘fazer a metafísica’ de algo? O que seria fazer a metafísica da linguagem? Artaud coloca que:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que habitualmente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, [...] é, enfim, considerar a linguagem sob a forma do *Encantamento*. (ARTAUD, 1999, p. 21)

Então, fazer a metafísica da voz, segundo Artaud, seria transcender suas noções lógicas e adentrar no campo da sua essência, fazendo com que ela expresse o que cotidianamente não expressa, tornando-a incomum, original, encantatória e tirando-a do lugar meramente instrumental... mais uma vez, Artaud situa o lugar exato da voz que se pensa nesta pesquisa. Portanto, fazer a metafísica da voz seria praticar cada um de seus elementos, investigá-los e dissecá-los até que se chegasse em suas essências, para então disparar suas potências para além do comum, do ordinário, do instrumental.

A linguagem verbal do teatro clama para ser tocada em sua materialidade, para que dela se faça saltar suas potencialidades escondidas. Fazer a metafísica da voz, então, é transformá-la em muito, muito mais do que ela é ou pode ser – é transformá-la em uma ‘voz metafísica’; e talvez seja este o dever do teatro para com a voz e da voz para com o teatro, pois é através da arte, do teatro, que pode-se pensar e se fazer tal metafísica, atingindo, assim, esta voz pretendida que perpassa o campo das emoções, sensações e convoque estados corpóreos densos e inéditos. Fazer a metafísica é, como Artaud diz, dar de volta o poder à palavra e à voz, poder que lhes pertence inerentemente, originalmente, mas que lhes foi tirado pelo engessamento atual em que se encontram as pessoas e suas línguas. Retorno brevemente a Novarina, quando este diz que “cada palavra, qualquer palavra, a menor de todas as palavras, qualquer uma, é a alavanca do mundo” (NOVARINA, p. 19).

As palavras podem ser alavancas do mundo, especialmente no teatro. Que se faça, então, a metafísica da palavra, dos sons, dos fonemas, da linguagem – da voz, para que, possivelmente, transcendamos o ordinário e conheçamos a verdadeira essência das coisas, de cada letra, de cada agudo, de cada ator e ser humano. Que se faça esta metafísica para que um novo estado de percepção subjetiva seja alcançado.

2.2.2 A incomensurabilidade do ator

No entanto, tudo isto que acaba de ser dito a respeito desta voz mágica pode ir por água abaixo se o ator estiver petrificado, engessado; e como já foi dito, muitos atores, aparentemente, se encontram neste estado, com vozes também engessadas, rasas. Assim como o teatro procura não se deixar contaminar pela superficialidade e por outros males que correm soltos pelas ruas dos dias de hoje, o ator também o faz. É através dele que acontece o teatro, que acontece a voz. Sem o seu 'desengessamento', o teatro não acontece e esta voz encantatória não se concretiza, permanecendo no plano das ideias. Como já dito anteriormente, Grotowski⁷ traz reflexões poéticas e tocantes acerca do teatro e da arte do ator. Volto-me a ele, com sua visão apaixonada e centrípeta sobre o ator ao afirmar que o teatro não existe sem ele, e realmente não existe. Ele afirma que:

O teatro – através da técnica do ator, de sua arte, na qual o organismo vivo se esforça para atingir motivações mais altas – proporciona uma oportunidade que poderia ser chamada de integração, de um tirar de máscaras. [...] “A essência do teatro é o ator, suas ações e o que ele pode fazer. [...] O ator, pelo menos em parte, é criador, modelo e criação encarnados num só. [...] O ator não deve ilustrar, mas realizar um “ato da alma”, através de seu próprio organismo. (GROTOWSKI, 1992, p. 212-213)

Grotowski coloca que o teatro somente proporciona o que ele pode proporcionar – a sua experiência reveladora que nos faz confrontar a nós mesmos – através do ator e sua técnica, através de sua presença. Ele coloca o ator enquanto uma tríade: criador, modelo e criação; e de fato, o ator é esta tríade, sendo o trabalho dele, então, complexo, sensível e incondicional ao teatro. É ao ator que se confere a responsabilidade de buscar, no mais profundo abismo de si, as forças que fomentarão a voz que trará explosões perceptivas e subjetivas ao espectador e a ele próprio.

A voz do ator pode ser ‘extra-ordinária’, extracotidiana, assim como sua capacidade de se deixar afetar e levar para outro estado de percepção. É, possivelmente, através deste estado e da liberação de seus processos de subjetivação que o ator poderá disparar o mesmo acontecimento no espectador. Entrando novamente em Grotowski, o ator deve “[...] doar-se, e não controlar-se; abrir-se, e não fechar-se” (GROTOWSKI, 1992, p. 183). “O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero” (*Id*, 1992, p. 180). O ator não pode mentir: ele não pode buscar realizar com a sua plateia algo que nele mesmo ainda não foi realizado; ele não pode pedir algo que ele próprio não tem. Ele buscará em si mesmo, então, estes estados e estes processos de subjetivação.

7 GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. de Aldomar Conrado. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

Grotowski (1992) coloca em suas palavras poéticas a importância que o ator tem para o teatro. Ele fala de sua essência, beleza, poesia e, acima de tudo, de sua responsabilidade para com a arte teatral. Ele pontua que “um dos grandes perigos que ameaçam o ator, é sem dúvida, a falta de disciplina, o caos. [...] Creio que não pode existir um verdadeiro processo criativo no ato se lhe faltam disciplina e espontaneidade” (GROTOWSKI, 1992, p. 180). Embora a arte seja anárquica⁸, a disciplina existe, assim como a concentração e foco, sendo o anarquismo deixado para a revolução que suas estéticas e ideais propõem (é neste sentido que ela é anárquica, segundo Artaud). O ator, portanto, também pode ser considerado anárquico neste sentido, mas nunca no sentido da negligência de seu trabalho e satisfação com resultados supérfluos e rapidamente adquiridos. O trabalho do ator resume-se em esforço, suor, dedicação. Seu trabalho pode ser visto como um sacrifício, uma morte constante do seu ‘eu’, processo que o crítico e teórico teatral polaco Ludwik Flaszen⁹ chama de ‘autopenetração do ator’¹⁰, através do qual o mesmo se desnuda espiritualmente, o que o leva a um transe real, sincero, solene e íntimo. É a partir deste nível de consciência e dedicação que o ator se transformará, possivelmente, em um ressonador místico, emissor de uma voz metafísica que atingirá os mais variados sentidos, percepções e subjetividades de todos os que ali estiverem presentes. É “[...] o ator que constitui no espetáculo a matéria e a forma, a estrutura e o conteúdo, o alfa e o ômega da expressividade” (FLASZEN, 2007, p. 88).

Portanto, chega-se na conclusão de que a voz, o teatro e o ator não se devem deixar levar pelos automatismos e utilitarismos do ser humano da atualidade, uma vez que eles são uma possível abertura para esta onda, e se são afetados por ela, como será a solução? Como criar um respiro poético para a vida? Fugamos, então, do imediatismo, da rapidez, da superficialidade, da perda da percepção e da perda sensibilidade, para focarmos na voz em suas múltiplas possibilidades de descobrimentos encantados para que se construa, possivelmente, uma qualidade vocal arrebatadora, poética, uma ‘voz teatral’. É através desta voz teatral que o ator poderá chegar, tocar no espectador, e em lugares enigmáticos dele próprio, em um encontro¹¹ único que acontece durante o espetáculo teatral, escancarando as portas da subjetividade, da imaginação e de um novo estado de percepção. Este estado de percepção se configura enquanto um estado outro, diferenciado, que leva as pessoas que o experienciam a sentir o que acontece perante seus olhos de maneira sensível,

8 ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. P. 20.

9 Capítulo no livro colaborativo “O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969” (também composto por capítulos do próprio Jerzy Grotowski e Carla Polastrelli). Ludwik Flaszen é polaco, crítico e teórico de teatro, romancista, ensaísta e, também, diretor teatral; colaborador de Jerzy Grotowski e co-fundador do Teatro Laboratório.

10 GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; POLASTRELLI. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Perspectiva/SESC-SP, 2007. P. 89.

11 Este ‘encontro’ que acontece entre ator e espectador, e a relação que se cria entre ambos, durante o espetáculo, será aprofundado mais à frente.

presente, subjetiva. Mas, enfim, qual, ou o que, é este estado de percepção do qual tanto se falou até agora?

2.3 Situando o sinestésico

Após falar insistentemente sobre a voz do ator como sendo um possível martelo que, levando a pessoa que a ouve a um outro estado de percepção, quebraria suas barreiras internas e liberaria seus engessados processos de subjetivação, chega o momento de se falar qual é este estado de percepção propriamente dito. Acredito ser este um estado *inédito*, como já dito anteriormente, pois a grande maioria das pessoas, possivelmente, perderam o contato com ele, perderam a capacidade de experienciá-lo; contudo, não acredito que ele seja um estado *novo*, ou seja, um estado corporal desconhecido que surja somente a partir da voz do ator – acredito que esta possibilidade já exista em todos nós desde o nascimento: um estado corporal inerente ao ser humano no qual percebemos as coisas de maneira sensível, em um contato sensorial, por meio da pele, através dos órgãos do sentido e seus possíveis processos de subjetivação. Entretanto, com o passar do tempo, tal estado foi se adormecendo. Este estado é a ‘sinestesia’. O músico e filósofo Sérgio Basbaum¹² nos fala que:

A palavra "sinestesia" é de origem grega: "syn" (simultaneas) mais "aesthesi (sensação), significando "muitas sensações simultâneas" - ao contrário de "anestesia", ou "nenhuma sensação". (BASBAUM, 2003, p. 2)

A sinestesia, cientificamente falando, é o fenômeno no qual uma sensação de uma específica ordem sensorial é disparada por um estímulo de uma ordem sensorial diferente, ou seja, uma imagem que leva uma pessoa a sentir um cheiro, ou um som que a leva à visualização de uma imagem. A sinestesia também pode ser a ocorrência de múltiplas sensações simultâneas, todas de ordens sensoriais diferentes: audição, olfato, visão, paladar e tato se confundindo a partir de um estímulo pertencente a somente um destes cinco sentidos. Assim, entende-se que a sinestesia é um acontecimento físico concreto no qual uma pessoa ouve um som e é levada a sentir um cheiro, ou vê uma imagem e sente um sabor como resposta sensorial, literalmente.

A sinestesia, de acordo com a medicina, nada tem de subjetiva, sendo puramente objetiva, científica e literal. As pessoas que demonstraram tal ‘habilidade’ no decorrer da história foram

12 Músico, filósofo, Doutor em ‘Comunicação e Semiótica’, professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, é autor de pesquisas voltadas às ciências cognitivas e, especificamente, à sinestesia.

chamadas de ‘sinestetas’ (BASBAUM, 2003, p. 3-4), sendo colocadas num certo ‘pedestal’ da percepção humana – esta condição não é considerada pela medicina e pela maioria das teorias como sendo inerente ao ser humano, e sim uma capacidade que poucas pessoas ao redor do globo possuem. Como Basbaum relata, “desde o século XVIII há relatos descrevendo pessoas que, expostas a um estímulo relacionado a uma determinada modalidade sensorial, experimentam sensação em uma modalidade diversa” (BASBAUM, 2003, p. 2). Vê-se, por este pequeno relato, que as pessoas que relataram este intercruzamento de sentidos ficaram marcadas na história como excepcionais, únicas.

Existe uma grande controvérsia acerca da sinestesia e, especialmente, acerca desta questão: ela é ou não é pertencente a todos nós, porém adormecida na grande maioria? Ela é ou não é, realmente, uma condição restrita a poucos? Temos, todos nós humanos, este estado de percepção singular em que os sentidos se intercruzam? De uma maneira ou de outra, o estado de sinestesia é um estado corporal e sensorial único, no qual uma pessoa se afeta de uma maneira múltipla e arrebatadora.

Existem diversos depoimentos dos chamados sinestetas sobre suas experiências sinestésicas. Um exemplo seria este:

(...) You know there are people who seem to have many voices, whose voices seem to be an entire composition, a bouquet. The late S. M. Eisenstein had just such a voice: listening to him, it was as though a flame with fibers protruding from it was advancing right toward me. I got so interested in his voice, I couldn't follow what he was saying... (...). (LURIA, 1986, p. 24 apud BASBAUM, 2003, p. 4)¹³

No trecho acima citado por Basbaum, um dos pacientes de Alexander Luria¹⁴, nomeado “S.”, fala sobre ouvir a voz do cineasta Serguei Einstein (1898-1948) e descreve-a como se uma chama com fibras salientes estivesse avançando em direção a ele. Ele diz, ainda, que a experiência foi tão intensa que ele não conseguiu seguir as palavras que o cineasta dizia. O paciente relata, então, um intercruzamento da visão e audição, contando sobre como ouvir a voz do cineasta fez com que a imagem de uma chama ardente surgisse em sua frente.

Também há um relato do próprio Artaud (1999) descrevendo, possivelmente inconscientemente, uma experiência sinestésica, ao contar sobre quando observou um quadro de

13 Tradução por Kevin Balieiro: “Você sabe que há pessoas que parecem ter várias vozes, cujas vozes parecem ser uma completa composição, um buquê. O falecido S. M. Einstein tinha exatamente este tipo de voz: escutando-o, era como se uma chama com fibras salientes estivesse avançando em direção a mim. Eu fiquei tão interessado em sua voz que eu não conseguia acompanhar o que ele estava dizendo”.

14 Neuropsicólogo soviético (1902-1977), especializado em psicologia do desenvolvimento, que retrata este depoimento em seu livro “The Mind of a Mnemonist”, citado no trabalho de Basbaum, cuja referência se encontra em “Referências Bibliográficas”.

Lucas van den Leyden¹⁵ no Museu do Louvre:

A tela de que estou falando intitula-se *As filhas de Loth*, tema bíblico em moda na época. Claro que, na Idade Média, a Bíblia não era entendida como a entendemos hoje [...]. Em todo caso, seu patético é visível mesmo de longe, impressiona o espírito com uma espécie de harmonia visual fulminante, ou seja, cuja acuidade age inteira e é apanhada num único olhar. Mesmo antes de poder ver do que se trata, sente-se que ali está acontecendo algo grandioso, e os ouvidos, por assim dizer, emocionam-se ao mesmo tempo que os olhos. [...] vemos de repente revelar-se a nossos olhos, numa luz de alucinação, em relevo sobre a noite, alguns detalhes da paisagem: árvores, torre, montanhas, casas, cuja iluminação e cuja aparição permanecerão para sempre ligadas em nosso espírito à ideia desse dilaceramento sonoro: não é possível exprimir melhor esta submissão dos diversos aspectos da paisagem ao fogo manifestado no céu do que dizendo que, embora tenham luz própria, permanecem relacionados ao fogo como espécies de ecos amortecidos [...]. (ARTAUD, 1999, p. 15).

Aqui, Artaud relata a mistura de sua visão com sua audição, discorrendo sobre como as cores e as figuras no quadro de Leyden emocionaram tanto seus olhos como seus ouvidos.

Ao enxergar-se a sinestesia por um viés subjetivo em lugar unicamente do viés científico e clínico, torna-se possível entendê-la não apenas como uma condição física na qual, simples e unicamente, uma imagem leva a um cheiro ou um som leva a uma sensação tátil; mas como um estado outro de percepção em que o corpo se encontra em profusão, inter cruzando muito mais do que apenas os cinco sentidos humanos conhecidos pela ciência. Memórias, imagens, arrepios, sonhos, sorrisos, lágrimas, sons, cheiros... Infinitas sensações de todos os tipos, de todas as ordens, borbulham no corpo da pessoa que tem uma experiência perceptiva diferenciada – a sinestesia.

Proponho enxergar a sinestesia, então, desta maneira: não de maneira clínica, literal e restritiva (que a restringe somente a algumas pessoas ‘especiais’ ao redor do mundo), mas de maneira a encará-la como um estado corpóreo inerente a todos nós que pode ser despertado pelas mais diversas experiências, em especial, aqui, as relacionadas à voz cênica. Um estado de percepção sensorial que libera processos de subjetivação a partir do atravessamento que esta experiência nos causa, das marcas (Rolnik, 1993) que ela faz e das memórias, imagens e sensações corpóreas que essas sensações podem despertar.

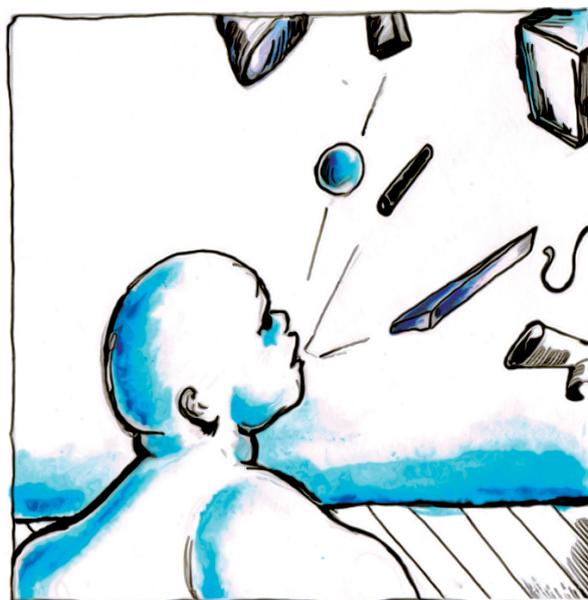
"Sensação" é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de

15 Pintor e gravador holandês (1494-1533), foi um dos primeiros representantes da “pintura de gênero” e considerado um dos melhores gravadores da história.

arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações. (ROLNIK, 2002, p. 271)

Portanto, é na concretude das sensações despertadas pela sinestesia que, possivelmente, o gesso será quebrado e que processos de subjetivações serão colocados em movimento, em con(tato) na voz artista. É o som da voz que, possivelmente, desperta este estado. A voz do ator. A voz metafísica. *A Voz Sinestésica*.

Proposição 3
A VOZ SINESTÉSICA NA PALAVRA-COISA



Blocos, por Diego Landin.

Figura 2 – Palavras.

Paul Zumthor (1915-1995), importante medievalista, linguista, crítico e historiador literário suíço, em seu livro “Introdução à Poesia Oral” (2010), traz uma ideia em relação à voz um tanto quanto intrigante e pertinente a esta pesquisa. Ele afirma que “[...] a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro...” (ZUMTHOR, 2010, p. 9). É importante que se ressalte, antes de prosseguir neste pensamento, que, em seu livro, ele define ‘voz’ enquanto sonoridade desprendida da linguagem – ‘linguagem’ enquanto palavra, idioma, sentido semântico. Ele afirma que “a voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita” (ZUMTHOR, 2010, p. 11). Zumthor afirma que a voz antecede a linguagem e que a linguagem existe dentro dela, ou seja, ele define ‘voz’ como sendo os sons, os gritos, as expressões vivas de sonoridades que não as palavras. Explico isto para que fique claro que, embora a ideia de ‘voz’ de Zumthor traga a percepção de voz da qual se fala nesta pesquisa sob um outro olhar (aqui, falamos de voz no emaranhado que consiste a sonoridade, as palavras, o texto, a linguagem criada), o conceito que ele cria quando afirma que a voz é uma ‘coisa’ é interessante também a esta voz, à Voz Sinestésica.

Ao abarcar a ideia de que a voz é uma ‘coisa’, ou seja, um objeto com características

materiais, torna-se possível e mais lógica a análise de seus aspectos. Se a voz é uma coisa, então ela tem cheiro, tamanho, intensidade, peso, textura, qualidades vibratórias, pulsatórias, etc. Enxergando a voz desta maneira, da maneira que Zumthor (2010) a enxerga, a análise e estudo de seus aspectos se torna necessária, e mais interessante. A voz, então, pode ser uma *coisa*, e é desta maneira que, aqui, ela será entendida. Ela pode ser entendida enquanto algo material, real, concreto, com características a serem analisadas. A Voz Sinestésica se torna, possivelmente, esta coisa que arrebatada e afeta o corpo na concretude vibratória do som.

E se pensarmos que a voz pode ser *várias* coisas, em lugar de uma coisa só? E se os seus aspectos forem encarados como se fossem várias coisas ao mesmo tempo, como se tivessem várias camadas, várias versões de si mesmos incrustadas em seus interiores, escondidas, passíveis de serem exploradas e exteriorizadas? Podemos pensar, então, na figura da ‘matriosca’¹, relacionando-a à voz e aos seus aspectos para que estes sejam encarados de maneira aprofundada: se uma palavra pode possuir, em seu interior, mais versões dela de tamanhos, intensidades, cores, gostos, cheiros e texturas diferentes, então procura-se explorá-la de maneira a descobrir cada uma destas versões. Assim, a voz torna-se cheia de camadas a serem descobertas e o trabalho com ela é pensado de maneira diferenciada, sinestésica. Pode-se pensar que a sinestesia pode vir a ser suscitada ao explorar-se a voz em todas as suas possíveis versões.

Para os dois capítulos que se seguem foram realizadas duas entrevistas com artistas de teatro da cidade de Fortaleza que possuem trabalhos notórios com a voz: Ricardo Guilherme e Rogério Mesquita. Ricardo Guilherme é ator, diretor, historiador, dramaturgo, professor de teatro da Universidade Federal do Ceará, criador da sua própria poética teatral – o Teatro Radical. Cearense e com mais de quarenta anos de carreira, é um dos maiores nomes do teatro brasileiro. Rogério Mesquita é ator e produtor do Grupo Bagaceira de Teatro, um dos maiores grupos de teatro do Brasil, residente em Fortaleza. Rogério, também cearense, conta com mais de vinte anos de carreira no teatro, incluindo dezenas de espetáculos, cursos e premiações. Ambos concordaram em participar desta pesquisa, compartilhando suas impressões e experiências acerca da voz no teatro, enquanto atores, diretores e pensadores da arte.

Estas entrevistas se mostraram extremamente essenciais para que houvesse uma troca real com artistas que possuem um relevante trabalho vocal, para que a pesquisa saísse do campo unicamente teórico e de minha visão pessoal e adentrasse em um fluxo de experiências e impressões vindas de outros artistas que também possuem um interesse mais aprofundado na voz do ator, na voz do teatro.

1 Também conhecida como “boneca russa”, é um tradicional brinquedo russo que consiste em uma série de bonecas (seis ou sete) feitas de madeira colocadas umas dentro das outras, da maior (exterior) até a menor (interior). Ao abrir cada boneca, revela-se uma menor dentro dela, até que se chega na última (que não se abre mais).

Dito isto, embrenhemos, agora, na palavra.

3.1 Matrioscando a palavra

[...] a razão pela qual ainda há teatro no mundo de hoje: porque há uma cena por demais esquecida, sedimentada, em cada uma de nossas palavras. E cabe ao ator, ao proferi-las, nos fazer lembrar disso. (NOVARINA, 2003, p. 7)

Gesso. Cimento. Pedra. Uma palavra, antes viva e com seu sistema circulatório em respiração, agora se encontra como gesso. Como cimento. Como pedra, entalada na garganta – ou mesmo antes: no abdômen. Novarina (2003, p. 23) afirma que a ‘fala’ preexiste a existência humana, e junto a ela. Ele traz a ideia de ‘fala’ da mesma maneira que Zumthor (2010) traz a ideia de ‘voz’: sons, vociferações, sonoridades. Ele diz que o mundo não esperou que o ser humano chegasse para emitir seus sons e ‘falar’: o vento já zunia, as pedras tilintavam, a maré rugia e os animais gritavam, conversavam e duelavam através de suas próprias línguas. A palavra tal qual a conhecemos hoje, sim, pode-se, talvez, afirmar que nasceu junto ao ser humano – tornando-a, também, extremamente antiga, ancestral. Aparentemente, tanto a fala de Novarina (2003) quanto a palavra existem há muito, muito tempo.

Digo isto para que se crie um possível panorama da vasta abrangência da palavra e dos sons: sendo ancestrais, ‘pré-humanas’, possuem infinitas camadas, possibilidades e mistérios ainda não descobertos. E, por esta razão, se faz necessária a análise destas possibilidades e a reflexão acerca destes possíveis mistérios, destas possíveis concretudes da palavra sonorizada em cena. O intuito, aqui, é investigar tais possibilidades da palavra vocalizada enquanto sinestesia; primeiramente, foquemos na *palavra*.

Pensem na palavra na direção oposta de sua forma utilitária, meramente comunicativa. O trabalho sinestésico com a palavra se concentra em tirá-la desta forma ordinária e transcendê-la ao extra-ordinário. O ator realiza este trabalho delicado para que as palavras, ao saírem de sua boca, o remexam por dentro, e também o espectador. Uma palavra, ‘a olho nu’, é somente uma soma de sílabas e letras que, juntas, formam um objeto sonoro que obedece a determinadas regras gramáticas da língua em que está inserida e que comunica um específico sentido semântico² – isto é uma palavra... para alguém que olha uma vez, de relance, e se satisfaz com o que viu. Contudo, uma palavra na cena não é somente isto. Se a encararmos enquanto uma matriosca, podemos entender

² Entende-se ‘semântica’ enquanto ‘semântica descritiva’, um ramo da linguística que estuda o significado atual das palavras. Disponível em: <www.significados.com.br>. Acesso: em 04 jun. 2015.

que dentro dela há várias outras possíveis camadas a serem exploradas e exteriorizadas, e estas camadas, ao revelarem diferentes qualidades sonoras, acabam por revelar diferentes sentidos, para além do sentido semântico, que dependerão do encontro entre as subjetividades³ de quem a ouve e de quem a vocaliza. Por exemplo, a palavra ‘sozinho’ contém o sentido semântico de ‘solidão’, ‘exclusão’, ‘desamparo’; porém, ao ser encarada enquanto uma matriosca e ao ter suas outras versões exploradas, esta palavra pode adquirir vários outros sentidos para além do sentido comumente conhecido.

O trabalho árduo do ator se dá na necessidade de quebrar a palavra original e descascá-la, abri-la, fazê-la florescer. Mas o que seria essa ‘versão original’? Seria a palavra em sua forma conhecida – ‘sozinho’ em seu sentido de ‘solidão’ e em sua sonoridade comumente utilizada pela maioria das pessoas; seria a palavra sedimentada, engessada em sua forma utilitarista, já codificada, com suas outras possíveis camadas escondidas. É um trabalho que pode ser pensado como arqueológico, no qual o ator se torna um escavador, aventurando-se a descobrir e explorar cada versão nova que se descobre de uma mesma palavra. Ao fazer isto com a sonoridade das palavras, outros sentidos brotam na cena, o ator pode chegar no que Zumthor (2005) chama de ‘palavra poética’, presente em uma ‘voz poética’:

Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida [...] e essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis. Eu insisto na palavra. [...] Quando se trata de uma voz poética, é claro que temos aí uma das mais altas funções do discurso. (ZUMTHOR, 2005, p. 69)

Poderíamos pensar, então, esta ‘palavra poética’ enquanto a ‘palavra sinestésica’ que é pensada nesta pesquisa; esta ‘voz poética’ enquanto a Voz Sinestésica, cuja qualidade pode ser uma das mais altas em um discurso, pela sua qualidade corpórea, ‘tátil’ como afirma Zumthor (2005).

A palavra no teatro pode ser enxergada de diversas formas, e aqui ela é enxergada enquanto ‘unidade’ (cada palavra vista enquanto singularidade detentora de várias possibilidades de sentido-sonoro) e enquanto ‘coletivo’ (texto dramático enquanto junção de várias palavras, ou seja, de centenas de possibilidades de sentido-sonoro). Inicialmente, ela será analisada enquanto unidade, e dentro deste propósito, será pensada enquanto: sentido e sonoridade.

3 Por ‘subjetividade’ entende-se a maneira com que cada pessoa entende, sente e vivencia algo, dependendo de sua capacidade de percepção, bagagem de vida e intelecto (ROLNIK, 1993).

3.1.1 Sentido-matriosca

E no “Fishman” [...] a gente teve a felicidade de contar em sala de ensaio durante cinco meses com a Juliana Galdino, né, atriz e diretora da companhia Club Noir de São Paulo, que tem um trabalho calcado na voz reconhecido acho que mundialmente. Ela é discipula do Antunes Filho, ela, por si só, tem um trabalho vocal de excelência, enfim... é uma coisa! E ela, além desse mecanismo técnico que ela traz, da busca, da respiração, das caixas, de tudo... a preocupação com a palavra. Então isto foi muito importante pra um texto, um espetáculo muito intimista como é o “Fishman”, um espetáculo com muito texto... então como é que cada palavra, como é que cada palavra ecoa, como é que cada palavra chega pro espectador, [...] o significado de cada palavra. Quando eu falo “você”, não é “você”, é “*você*”. É aqui, é agora, é o presente, né. [...] essa questão de você estar presente em cada palavra do que é dito do seu personagem, cada palavra que o autor coloca no papel e como é que isto vai jogar pra plateia, as vezes a gente passa por cima, pensa que um simples estudo de texto vai dar conta, mas não dá. (Rogério Mesquita)⁴

No trecho acima transcrito de uma das entrevistas realizadas, o ator Rogério Mesquita relata a experiência que teve ao trabalhar com Juliana Galdino⁵, falando sobre o trabalho com a palavra enquanto unidade que a artista trouxe para a sala de ensaio na montagem do mais recente espetáculo do Grupo Bagaceira, ‘Fishman’, estreado neste ano de 2015. Rogério relata o trabalho com o sentido da palavra. Quando ele diz que a palavra ‘você’ não é simplesmente ‘você’, mas ‘*você*’, o que ele quer dizer com isto? É, possivelmente, sobre o que foi falado há pouco: uma palavra deixando de ter seu sentido único e comum e passando a ter outros possíveis sentidos. ‘Você’ passa a ser ‘*você*’, ou seja, deixa de ter seu único sentido semântico já conhecido passando ter um outro sentido ainda não conhecido, inédito. De acordo como trabalho de Juliana Galdino, existe a necessidade deste acontecimento para que a palavra amplie e transcenda a si mesma.

Encara-se, então, o sentido de cada palavra enquanto uma matriosca. Rogério, quando afirma que uma palavra *não é* somente aquilo que ela aparentemente é, está enxergando a palavra como uma possível matriosca. Ao encarar uma palavra pela primeira vez, entende-se algo, lê-se um sentido semântico, porém, quando o artista a encara outras vezes, é possível que se chegue a outro entendimento. Como isto pode ser possível? Como pode ser possível, concretamente, matrioscar os sentidos de uma palavra? Rogério afirma que o ator deve estar *presente*, dentro, hibridizado em cada palavra para que se desvende seus outros sentidos possíveis. Pode-se entender esta presença, talvez, enquanto o trabalho consciente, focado e concentrado do ator sobre cada palavra do texto dramático. Pode-se entendê-la enquanto um debruçamento singular, que varia de ator para ator,

4 Entrevista concedida por MESQUITA, Rogério: Entrevista Segunda. [mai. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta monografia.

5 Atriz, produtora e diretora paulista na Companhia Club Noir, importante companhia teatral de São Paulo. Juliana venceu o prêmio Shell de teatro por sua interpretação de “Medeia” e foi indicada por sua transformação em um macaco em “Comunicação a uma Academia”; ela tem um trabalho vocal reconhecido nacionalmente.

sobre uma palavra e a exploração dos vários meios práticos de se explorar os sentidos possíveis desta palavra.

É a partir do despertar destes outros possíveis sentidos para o ator que, talvez, eles chegarão ao espectador. É delicado falar sobre como um espectador recebe e sente algo vindo do palco, pois cada um tem a sua subjetividade e a sua maneira de perceber o teatro o mundo no qual está imerso; contudo, acredito ser possível pensar que, uma vez que a palavra, na boca do ator, adquire outros sentidos possíveis, será mais provável que ela revele também aos ouvidos do espectador estes outros sentidos secretos. Junto a estes sentidos, outras imagens, sensações e possíveis percepções desta palavra que não são as dela originalmente também poderão ser suscitados, trazendo à tona o estado de sinestesia da voz em cena.

Este é o trabalho do ator. Ao agarrar uma palavra pelos dentes (entre os dentes, segurando-a com força para que ela não escape) e introduzi-la no campo da exploração desenfreada, do seu encaixe em contextos em que ela não cabe, da adoção de intenções diferenciadas que destoem dela, da exploração de seus possíveis outros sentidos seja através da pesquisa de suas sonoridades ou através de outras técnicas que o ator virá a descobrir... ao colocá-la em destaque e intervir nela de maneiras inusitadas e diferenciadas é que, possivelmente, se atinge suas outras camadas de sentido. O ator Ricardo Guilherme, em entrevista concedida a esta pesquisa, traz um exemplo de uma destas intervenções inusitadas e explorações práticas da palavra das quais eu falo. Ele fala sobre a ‘intervenção sintáxica’ que é possível de ser feita em cada palavra e frase na busca do descobrimento de novos sentidos:

[...] eu faço uma intervenção que eu chamo de “fala concretista”, que é uma espécie de fonetização da emissão vocal. Eu pego as palavras como fonemas e tento criar novas sintaxes, novas maneiras de dizer [...] eu interfiro na palavra deformando-a, “reconformatando” a palavra. [...] eu chamei estas intervenções, todos estes conjuntos de intervenções, eu chamei de “dialeto teatral” [...] o dialeto seria o nome geral pra estas intervenções todas: da substanciação da palavra e não da adjetivação; da fonetização; da construção de uma nova sintaxe que você não valoriza em função do enunciado [...]. (Ricardo Guilherme)⁶

O que poderia ser esta intervenção sintáxica da qual Ricardo nos fala? Primeiramente, o que entende-se por ‘sintaxe’? Sintaxe⁷ vem a ser um ramo da gramática que estuda as várias possibilidades de disposição das palavras em uma frase e das frases em um discurso, e, também, as possíveis combinações entre elas. Esta intervenção sintáxica que Ricardo menciona, então, poderia ser a exploração de possibilidades inéditas na disposição e combinação das palavras na busca de

6 Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia.

7 Disponível em: <<http://www.soportugues.com.br/secoes/sint/>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

gerar novos sentidos. Palavras que antes não fariam sentido quando combinadas entre si, agora encontram-se interligadas em uma frase, gerando um novo sentido, uma nova ‘sintaxe’. Ao mesmo tempo em que ele realiza estas novas combinações entre palavras, ele afirma realizar, também, uma intervenção fonética em cada palavra, ou seja, ele intervém no som das sílabas e das letras, deformando a palavra enquanto sonoridade.

Ricardo soma a intervenção sintáctica à intervenção fonética, deformando, assim, tanto o sentido lógico e semântico das palavras quanto seus sentidos sonoros. Ele realiza, então, uma intervenção aprofundada na palavra, buscando gerar novos sentidos. Este seria um exemplo de uma possível técnica que o ator pode realizar na busca de novos sentidos que uma palavra pode ter. Aqui podemos traçar um paralelo com o depoimento de Rogério quando ele diz que o ator deve estar presente dentro de cada palavra para que se descubra seus outros possíveis sentidos: não seria, talvez, esta presença, o trabalho focado sobre uma única palavra, estando o ator entregue completamente a ela, explorando todos os possíveis meios de intervir nela, transformando-a? Então, o que Ricardo afirma fazer nas palavras presentes nos textos que interpretará é, possivelmente, o que Rogério afirma ser a presença necessária do ator dentro de cada palavra. Ricardo intervém nas palavras de maneiras inéditas, sintáxicas, fonéticas, debruçando-se sobre cada uma delas e explorando suas possibilidades de modificação: ele está *presente* dentro das palavras, com as palavras, como ator, como criador, como in(ter)ventor.

Pensemos nesta presentificação do ator dentro da palavra citada por Rogério através das intervenções exemplificadas por Ricardo. Pensemos na palavra “louco”. O ator pega seu texto e vê que, em determinado momento, dirá esta palavra: “louco”. O sentido semântico *original* desta palavra-matrisca nos informa que ela significa ‘insano’, ‘perturbado’, ‘fora de si’. Porém, o que diz a *segunda camada*? Que outro sentido a palavra ‘louco’ pode vir a ter? E a terceira camada, e a quarta, e a quinta? O ator, então, se faz presente dentro desta palavra e busca realizar possíveis as relocações, fonetizações, combinações e intervenções necessárias para descobrir novos sentidos para esta palavra para que ela ultrapasse a si mesma, para que quando for dita, ela arrebate o espectador, pegando-o de surpresa ao se mostrar totalmente diferente do que ele esperava. A palavra surpreende o espectador ao significar algo diferente do que ele esperava que ela fosse significar ao ser dita, e então, ela adentra no campo sinestésico de percepção, de modificação.

Novarina (2003) nos apresenta a palavra enquanto mundo, fonte de milhares possíveis compreensões, enquanto um golpe que deve ser dado no ouvido de quem a escuta. Ele afirma que “a palavra diz à coisa que ela está faltando e a chama – e, ao chamá-la, ela mantém reunidos num mesmo sopro seu ser e seu desaparecimento” (NOVARINA, 2003, p. 22). Segundo ele, a palavra vai além de meramente nomear as coisas que existem – ela as chama, as faz surgir e as dissolve em

um só sopro, em um só fôlego. As palavras podem fazer com que surjam as coisas; uma palavra pode ter o poder de fazer aparecer algo diante dos olhos, das sensações e dos ouvidos. As pessoas comumente as utilizam para enunciar, nomear, quando, na verdade, elas podem ser lançadas no espaço de maneira a criar, recriar e exterminar imagens. “A fala não nomeia, chama” (NOVARINA, 2003, p. 24), insiste Novarina.

Portanto, a palavra ‘louco’, ao ser reduzida a uma única função que é chamar alguém de louco ou contar sobre alguém considerado louco, mantém escondido seu potencial de fazer surgir imagens, sensações e outros sentidos possíveis que podem reinventar o que ‘louco’ normalmente significa, transcendendo esta palavra para além de seus sentidos e imagens já conhecidos. A presença do ator dentro da palavra e seu trabalho de intervenção, seja sintática e fonética, seja de outras infinitas possíveis maneiras, é o que pode vir a transformar a palavra que simplesmente nomeia em uma palavra que *chama* (NOVARINA, 2003).

Percebemos que existem diferentes abordagens no trabalho de busca e descobrimento de outros sentidos que uma palavra pode ter escondida dentro dela mesma, percebidas nos trabalhos de Rogério Mesquita e Ricardo Guilherme aqui citados. Cada ator e cada processo de criação desenvolve suas próprias maneiras de lidar com a palavra enquanto sentido, visando, possivelmente, este matrioscar do sentido comumente conhecido para que ele, então, se desenrole em vários outros e se torne surpreendente. Martelar o sentido de uma palavra, fonetizá-lo, modificá-lo, “desenterrá-lo e quebrá-lo” (NOVARINA, 2003, p. 35), para que, então, se chegue a um outro – ao sinestésico, à palavra que afeta os órgãos dos sentidos do corpo. Lembrando que a sinestesia, aqui, é entendida como um estado de percepção através do qual tanto o espectador quanto o ator são arrebatados, tendo imagens, sensações, memórias e estados corporais suscitados e seus sentidos inter cruzados, de maneira a levá-los para uma sensibilidade e afetação que libere seus processos de subjetivação. Este estado de percepção é possivelmente atingido quando o ator transforma sua voz em uma Voz Sinestésica, modificando suas palavras e sonoridades de maneira sinestésica, ou seja, abrindo-as em outras potências e possibilidades desconhecidas, inéditas, arrebatadoras e sensoriais, para que quando ela for produzida em cena, atravesse corporalmente todos ali presentes, levando-os à sinestesia. O lugar disto é, devidamente, o teatro, que se configura como o espaço de exploração, renovação e descobrimento, no qual o ator se transforma em um aventureiro ao se arriscar nas palavras.

3.1.2 Sonoridade-matrosca: entonar, vibrar, pulsar

Também a palavra tem um aspecto físico, porque ela não é apenas o sentido, mas também som. (PAREYSON, 2001, p. 153 *apud* MARTINS, 2008, p. 127)

Falou-se do sentido de uma palavra e como ele pode se tornar outro – ou outros vários – através da intervenção do ator, que pode ocorrer de diversas maneiras, atingindo, assim, o sinestésico. Adentra-se, agora, em outro aspecto da palavra: a sua *sonoridade*. O ator vem a trabalhar, além dos sentidos possíveis de uma palavra, suas sonoridades possíveis, seus sons, para que, possivelmente, também se atinja a qualidade sinestésica da palavra através de sua sonoridade.

A pesquisadora da área de voz no teatro Janaína Träsel Martins⁸ (2008) traz para esta pesquisa noções acerca da entonação, vibração e pulsação, que são os aspectos pensados aqui que concernem à sonoridade. É válido ressaltar que a sonoridade da voz humana possui dezenas de outros aspectos que concernem a ela, levando em conta a sua abrangência e complexidade, contudo, nesta pesquisa opto por focar somente nestes três aspectos já citados por acreditar que eles sejam mais pertinentes e interessantes à proposição da Voz Sinestésica. Portanto, embaso-me em Martins (2008) e em sua tese para se fazer entendido o que podem ser estas três qualidades sonoras da voz e como elas podem ser transformadas pelo ator de maneira a adentrar no sinestésico. Além de Martins (2008), utilizo-me também das minhas próprias memórias e experiências no trabalho vocal, tanto nas disciplinas de Técnica Vocal I e II cursadas no ano de 2010 no curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Ceará, quanto em oficinas e processos de criação dos quais participei.

Antes de entrar nos aspectos da sonoridade da possível Voz Sinestésica, retorno à Artaud (2003) que, em seu Teatro da Crueldade, busca a sensorialidade das palavras através da exploração de suas sonoridades. Ele clama por um teatro sensorial, desprendido da ditadura da palavra e do texto, focando na questão sonora das palavras. Volto-me a ele para contextualizar um pouco mais a questão da palavra enquanto sonoridade e da relevância de seu estudo. Artaud vai contra a palavra em sua função comunicativa, afirmando que elas devem ser sentidas ao invés de somente entendidas. Balbuciar uma palavra; escarrar uma palavra; chorar uma palavra; tremer, cortar, arrepiar... emitir e sentir uma palavra sensorialmente, sinestesticamente.

Podemos pensar então, talvez, que no teatro de Artaud busca-se a ‘palavra sinestésica’, a mesma que vem sendo pesquisada aqui; esta palavra que traz sensações além das auditivas, que transcende sua função de comunicação utilitária. Artaud afirma que:

⁸ Fonoaudióloga, professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia e especializada na criação corpóreo-vocal do ator.

[...] aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória [...] linguagem de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias, o teatro deve organizá-la [...] (ARTAUD, 2003, p. 43)

Portanto, pensando pelo viés de Artaud (2003), como é possível expandir as palavras para fora delas mesmas? Como se alcança esta sonoridade singular das palavras que existe no teatro? Como explorar as diferentes vibrações, entonações e pulsações de uma palavra, ou somente de uma parte desta palavra, de maneira a se chegar na sinestesia?

Seria mais complicado – e, talvez, desnecessário – tentar analisar separadamente a entonação, a vibração e a pulsação de uma palavra, visto que elas estão intrinsecamente ligadas e que geralmente acontecem simultaneamente. O ator pode atribuir determinados tons⁹ a uma palavra ao mesmo tempo que faz com que ela vibre em determinadas intensidades, com determinadas texturas. Segundo Martins (2008), “[...] a entonação da voz [é] a maneira de pronunciar a palavra [...]” (MARTINS, 2008, p. 127).

No início de 2014 eu entrava em processo de uma nova montagem pelo Laboratório de Pesquisa Teatral do Porto Iracema das Artes¹⁰, em Fortaleza, e Juliana Galdino contribuiu no processo com três dias intensos de trabalho voltado unicamente para a voz. Lembro-me, realmente, de trabalhar a entonação, nestes três dias com ela, enquanto maneiras diferenciadas de se dizer uma palavra, como afirma Martins (2008), explorando, nesta mesma palavra, agudos e graves, choros e risos, ódios e amores. Lembro-me de trazer à palavra, a uma única palavra, a imagem de uma montanha-russa, na qual haviam altos e baixos, quedas rápidas e subidas lentas, tanto em questões de agudos e graves quanto em questões de emoções, como angústia e serenidade. Novamente apoiando-me em Martins (2008), a entonação se configura enquanto “[...] o timbre, a extensão vocal, as alturas, as intensidades, os ritmos” (MARTINS, 2008, p. 124).

Inevitavelmente, ao passo que as diferentes entonações surgiam e transformavam as palavras que eu emitia, meu corpo vibrava a partir destas diferentes tonalidades, fazendo vibrar, também, as palavras. Ondas vibratórias eram, inerentemente, emitidas, e estas podiam, também, ser modeladas de acordo com as pulsações no meu corpo, instaurando texturas e sensações às palavras. Através da vibração, a palavra poderia se tornar ríspida, suave, agressiva, flutuante, etc. Martins (2008) afirma, sobre a vibração, que “[...] os sons geram vibrações, que geram sensações [...]” (MARTINS, 2008, p. 19). Em consonância, a pulsação das palavras surgia enquanto lançamento: as palavras pulsavam para fora de minha boca em intensidades e velocidades variadas, podendo golpear ou saltar, agredir

9 ‘Tom’, aqui, é entendido enquanto o tom de uma voz (agudo, grave, rouco) e enquanto modo de se exprimir (tom seco, tom amoroso, tom angustiado). Disponível em: <www.lexico.pt/tom/>. Acesso em: 04 jun. 2015.

10 Programa iniciado em setembro de 2013, coordenado por Juliana Carvalho, atriz e pesquisadora em teatro, que visa desenvolver projetos de pesquisa da linguagem teatral

ou aliciar, de acordo com a vibração que meu corpo emitia, de acordo com a entonação na qual eu mergulhava.

Por exemplo, na peça “Bravíssimo” há vários momentos, mas eu vou me referir aqui a um, em que eu digo: “o brasileiro é um narciso às avessas que cospe na própria imagem”. Eu quis trazer a ideia do cuspe da imagem, [...] então como trazer isto sem cuspir, sem precisar cuspir em si, sem fazer o cuspe, ou então sem fazer assim (faz gesto), enfim, sem fazer gesto nenhum! E aí na própria palavra tem o cuspe. [...] Não o cuspe, a saliva, mas a maneira de dizer o (demonstra a intervenção na palavra que faz com que ela pareça um cuspe): “cospe”, “*cospe* na própria imagem”, e aí [...] o público se transporta pra esta ideia de nojo, de cuspe, de gosma, não é? Pela maneira como eu disse. [...] Eu peguei o “c” da palavra “cospe” e trouxe, o tornei cultural, como se fosse um escarro (demonstra), e o “p” pra poder fazer esse... É como se eu preparasse o cuspe na garganta no “cospe”, no “co” (demonstra), e o “pe” do “cospe” fosse o jato do cuspe. [...] E aí ele sai na palavra. Você cria uma gosma do cuspe aqui, como quem faz um escarro (demonstra), e aí lança o cuspe numa só palavra de duas sílabas: o “cos” e o “pe”. No “cos” você faz o escarro, e no “pe” você lança o escarro. (Ricardo Guilherme)¹¹

No trecho acima transcrito, Ricardo exemplifica a modificação sonora que o ator pode realizar em uma palavra através da pulsação, vibração e entonação. Ao escolher uma palavra específica, uma unidade – a palavra ‘cospe’ –, ele destaca-a do texto dramático e mergulha nela, se fazendo presente dentro de suas possibilidades sonoras. Como transformar a palavra ‘cospe’ em um cuspe? Como levar esta palavra para além de sua sonoridade óbvia, transcendendo-a ao sinestésico?

Antes, gostaria de exemplificar melhor o que Martins (2008) e eu, enquanto ator e pesquisador, afirmam o que pode vir a ser esta vibração, entonação e pulsação de uma palavra através de uma metáfora: enxerguemos a palavra enquanto um bloco de argila. Este bloco pode ser arremessado, lançado suavemente, quebrado em vários pedaços e ter cada um destes lançados em diferentes velocidades e intensidades, jogado para cima ou para os lados ou para baixo, tacado na parede e, por ela, ser ricocheteado para vários outros pontos do espaço... Ele é passível de ser lançado, pulsado, arremessado de diferentes formas, com diferentes intensidades e velocidades. Simultaneamente, este mesmo bloco de argila pode ser tremido, chacoalhado, balançado, arranhado, aliciado, áspero, liso, macio, cortante, etc. Através da maneira pela qual se vibra o bloco de argila, ele modifica a sua textura e a maneira pela qual ele é sentido nas mãos ao tocá-lo.

Com relação à entonação, a palavra aos poucos vai sendo esculpida, deixando de ser um bloco de argila e passando a ser música. “O valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que tem as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas [...]” (ARTAUD, 2006, p. 39 *apud* MARTINS, 2008, p. 124) é o que agrega à palavra no teatro sua qualidade poética e que transcende a função utilitária de comunicação para Artaud. A palavra é

11 Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia.

entendida enquanto música para que se entenda o que pode ser a entonação: diferentes melodias, ritmos, emoções, sensações, timbres. Todos estes aspectos podem ser encontrados em uma só palavra que sai da boca do ator e que transforma o espaço, instaura sensações e transcende a sonoridade acostumada, já conhecida. O ator canta as palavras quando às confere entonação.

Agora retorno ao exemplo de Ricardo Guilherme: ao separar a palavra ‘cospe’ e se propor a modificá-la de maneira a fazer com que a plateia se sentisse cuspada, ele se propôs a transformá-la em sua sonoridade. Falou-se aqui, até agora, a respeito de possíveis definições acerca do que podem ser estes aspectos da sonoridade da voz, porém, a partir de que momento eles se tornam sinestésicos? Retorno à imagem da matriosca. O ator pode ir além da simples pulsação, vibração e entonação e descobrir outras camadas possíveis de cada um destes aspectos. No caso de Ricardo, ele causa a impressão de um real cuspe através da pulsação e vibração da palavra ‘cospe’. Isto poderia ser entendido enquanto uma transformação sinestésica na palavra? Ao ‘formar o cuspe’ partir da sílaba ‘cos’, vibrando-a em sua garganta de maneira a invocar a imagem de um escarro, e ao lançá-lo à plateia através da pulsação da sílaba ‘pe’, Ricardo, enquanto ator, matrioscou a palavra em sua sonoridade e transformou-a em um golpe sinestésico?

Ainda na mesma entrevista, Ricardo compartilhou outro processo seu de trabalho com a palavra:

Por exemplo, na peça “A Divina Comédia de Dante e Moacir”, a primeira palavra é “eu”, [...] e ele está numa viagem, o personagem está numa viagem, e aí eu faço este “eu” e transformo este “eu” numa viagem. E eu continuo e amplio isto e pego todas as palavras que são ditas e vou colocando num sentido de prolongamento, de viagem, de estiramento, pra dar uma ideia de estrada, de caminho. (Ricardo Guilherme)¹²

A partir do que Martins (2008) e Artaud (2006) nos trazem sobre a entonação, pode-se entender que Ricardo transformou a palavra ‘eu’ em sua entonação, conferindo uma entonação para a mesma que nos trouxe uma percepção de alongamento, de longa linha. Quase cantando esta palavra, alongando-a, ele, ao transformá-la em sua sonoridade, conferiu a ela a invocação de uma imagem, despertando a sinestesia em uma curta monossílaba, ‘eu’.

A intervenção sonora na palavra, vista aqui através do pulsar, entonar e do vibrar, pode vir a transformar a palavra de maneira sinestésica, uma vez que tal intervenção aconteça de maneira diferenciada, como se vê nos exemplos de Ricardo Guilherme. Se trata, então, de descobrir novas texturas, golpes, lançamentos, tons e vibrações da palavra – o corpo da palavra. O ator brinca com as palavras e seus sons, quase como uma criança, encarando as palavras como massa de modelar, ou

12 Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia.

como blocos de argila, ou, talvez, como música.

3.1.3 Desenhando o texto

Adentramos, aqui, no segundo bloco concernente ao trabalho com a palavra: o *texto dramático*. O trabalho com o texto envolve tudo o que já foi dito até aqui: tanto o trabalho com as sonoridades quanto com os sentidos das palavras. A palavra enquanto unidade multiplica-se no texto, multiplicando-se seus sentidos e sonoridades possíveis. Retorno à transcrição da entrevista com Ricardo Guilherme na qual ele menciona a ‘sintaxe’. Como já visto, sintaxe é um ramo da gramática que estuda as possibilidades de disposição de palavras dentro de uma frase e, também, as possíveis *combinações* entre elas dentro de um discurso. No texto dramático, além de multiplicarem-se as palavras, multiplicam-se as potencialidades sintáticas que surgem das possíveis combinações entre elas. As palavras, agora, não estão mais sozinhas: elas agrupam-se, interligam-se, combinam-se, contaminam-se umas com as outras. Seus sentidos se atrelam, suas sonoridades se misturam, e o texto vem a se tornar um mundo de novas possibilidades vocais.

A pesquisadora da área de voz e fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto, que trabalhou como orientadora e preparadora vocal na montagem de um dos espetáculos de Zé Celso Martinez¹³ e seu grupo Teatro Oficina Uzyna Uzona, nos traz em seu livro “Voz, Partitura da Ação” (1997) uma visão um tanto quanto poética e corpórea sobre o texto dramático:

[...] o texto é uma pele, um tecido a cobrir a carne, os ossos, o sangue, as vísceras de uma humanidade inaudita, oculta, impronunciável, profunda, milenar, que cada palavra exige para ser manifesta. A compreensão dessa dimensão da fala é que faz com que tenhamos a emissão vocal cênica como algo que não se pode dar numa enunciação impensada, como mera tagarelice, ou fala decorada. O ator se apropriará daquilo que diz, se dando como terra para as palavras [...]. (GAYOTTO, 1997, p. 33)

O ator não brinca com o texto. Gayotto (1997) coloca o texto dramático em um patamar de seriedade, fincando o sério compromisso que o ator tem para com ele. Um texto de teatro pode ser equiparado a um jorro subjetivo que envolve sonoridades, sentidos, pensamentos estéticos, questões políticas, existenciais, sociais e culturais. Existem centenas de palavras, informações, buracos negros, abismos, pontos de explosão, catapultas e lombadas dentro de um só texto. Encarando-o

13 ‘Ham-let’, dirigido por Zé Celso Martinez, teve sua estreia no dia 1 de outubro de 1993 e foi um enorme sucesso de crítica e bilheteria, permanecendo por dez meses em cartaz.

desta maneira, ele se transforma em uma galáxia de possibilidades para o trabalho vocal do ator (se a palavra enquanto unidade é um mundo, o texto, então, é uma galáxia), não partindo de uma visão textocentrista, mas numa abertura propulsora de encontros do ator com o texto, com palavras, rubricas... a criação da vocalidade cênica é do ator. A voz é da cena. Entende-se o texto, então, nesta pesquisa, como impulso de criação e exploração vocal, e não como ditador da criação.

O trabalho com o texto pode ser pensado enquanto a grande junção do trabalho com as sonoridades e que gera sentidos nas palavras. Após ambos estes trabalhos terem sido pensados e praticados, o ator vai e se debruça sobre o texto, passando a explorar as potentes combinações que podem existir entre palavras e sentidos diversos. Mas como o texto pode, de fato, se tornar uma potência vocal sinestésica? Que tipo de trabalho o ator pode realizar no texto para que ele potencialize seu trabalho vocal com as palavras e sonoridades?

[...] você desenha mesmo no seu personagem os planos vocais de cada fala, né, o que é o plano vocal? [...] não sei se eu vou conseguir exemplificar, mas por exemplo, eu falo na peça “eu vou embora, é isto que você quer, não é? Pois eu vou ficar”. Então são frases que dizem várias coisas. Então, quando eu falo que eu “vou embora”, eu tenho um plano vocal, “pois eu vou ficar” já é um outro plano vocal [...]. (Rogério Mesquita)¹⁴

Rogério, no trecho transcrito acima, descreve a criação de ‘planos vocais’ para determinadas frases do texto; frases que apresentam mudanças de tom ou de intenção, frases que dizem muitas coisas ao mesmo tempo. Ele coloca tais planos enquanto ‘desenhos’ que podem ser feitos nestas frases, e, conseqüentemente, no texto todo. Então, ao criar estes planos, o ator desenha vocalmente seu texto, brincando com as sonoridades possíveis de serem realizadas nas várias combinações diferentes entre palavras. O texto se torna um *desenho sonoro*, deixando de ser apenas combinações de palavras e frases; ele ganha som, voz, através de desenhos e gráficos que delimitam variações vocais feitos pelo ator.

[...] é você pegar e criar conjuntos de palavras, criar unidades e dizer: “esta unidade todinha aqui deste texto que se refere à guerra eu vou fazer como guerra”, entende? “Aqui eu vou fazer como maracatu, eu vou trazer o maracatu porque acho que é importante”, “aqui eu vou trazer a umbanda”... São sons. “Aqui eu vou fazer numa energia só, numa só energia de ódio, de ironia. (Ricardo Guilherme)¹⁵

Além de desenhos sonoros e planos vocais, pode-se também, segundo Ricardo Guilherme, pensar no texto enquanto vários blocos de energia sonora: junta-se um amontoado de palavras,

14 Entrevista concedida por MESQUITA, Rogério: Entrevista Segunda. [mai. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta monografia.

15 Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia.

combinações e frases, e busca-se trazer a este amontoado determinadas sonoridades, musicalidades, energias e emoções através da voz. Desenha-se o texto em unidades sonoras e energéticas, podendo atribuir-lhes as mais variadas dinâmicas vocais, como guerra, umbanda, ironia, segundo Ricardo Guilherme.

Estes tipos de trabalho no texto conferem-no dinâmicas diferenciadas, intensas, surpreendentes – sinestésicas. Como se fala um parágrafo todo enquanto guerra? Como se quebra uma frase ao meio, mudando a intenção e a energia da voz em questão de segundos? O texto pode vir a se tornar fonte de sinestesia vocal desta maneira – quando ele é desenhado e visto enquanto mundo de possibilidades sonoras. Acredito não bastar simplesmente dizer o texto com uma boa projeção vocal; o ator pode matrioscá-lo de maneira a inovar, inventar e potencializar suas possíveis sonoridades.

Grotowski (1992) afirma que “todos os grandes textos representam uma espécie de abismo” (GROTOWSKI, 1992, p. 49) e que

A força das grandes obras reside no seu efeito catalítico: abrem portas para nós, colocam em movimento a maquinária da nossa auto-suficiência. [...] Para o ator e o diretor, o texto do autor é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós [...]. (GROTOWSKI, 1992, p. 49)

Grotowski (1992) coloca o texto dramático enquanto “abismo”, possivelmente devido à imensidão de memórias, sensações e possibilidades vocais que ele contém. Cada frase é um mundo de variações possíveis para a voz do ator. O que Grotowski (1992) quer dizer quando afirma que o texto possibilita uma abertura, uma autotranscendência? Talvez ele esteja falando sobre a descoberta subjetiva que o ator faz dele próprio e do texto ao mergulhar nele e nadar em suas profundezas. O texto pode ser pensado enquanto esta abertura secreta que esconde estilhaços, ruínas e escombros esquecidos; o ator, ao se aventurar por ele, pode acabar por experimentar descobrimentos estéticos, vocais, pessoais e existenciais. O texto se apresenta como uma força propulsora de infinitas possibilidades sonoras, um multiplicador de sentidos, fonte de sinestesia, se configurando enquanto um tecido costurado de desenhos, sons, pausas, ritmos e silêncios.

[...] o silêncio, que abre espaço para a escuta do que acontece ao redor. [...] as pausas, são os locais do silêncio, da respiração, da escuta das sensações que ecoam no corpo e no espaço. Na vocalidade, o silêncio e a pausa contêm em si o momento para a energia se concretizar com sua força vibracional e se reverberar no espaço. (MARTINS, 2008, p. 164)

Martins (2008) nos traz as pausas e os silêncios presentes no texto dramático enquanto

momentos em que a energia se concretiza, se amplifica e se espalha pelo espaço. São os momentos de suspensão em que o ator escuta o espaço e seu próprio corpo vibrando, notando se há a necessidade de aumentar a energia, mantê-la ou diminuí-la. Pode revelar como os outros sons que ecoam pelo teatro estão se movimentando, e é através deste silêncio, deste momento, que se solidifica ou se dissolve a energia específica sustentada até então. Como estes elementos textuais podem existir de maneira a provocar a sinestesia? Como um silêncio, uma pausa podem suspender e concretizar a energia vocal vibratória de maneira a arrebatá-lo, o público?

Samuel Beckett¹⁶ é um dramaturgo conhecido por utilizar em seus textos diversas pausas e silêncios, variando de curtos a extremamente longos.

ESTRAGON: Não é suficiente.
(Silêncio.)
VLADIMIR: Fazem um ruído de plumas.
ESTRAGON: De folhas.
VLADIMIR: De cinzas.
ESTRAGON: De folhas.
(Longo silêncio.)
VLADIMIR: Diga alguma coisa!
ESTRAGON: Estou tentando.
(Longo silêncio.)
VLADIMIR (angustiado): Diga qualquer coisa!
ESTRAGON: O que fazemos agora?
VLADIMIR: Esperamos Godot.
ESTRAGON: Ah!
(Silêncio.)
VLADIMIR: Isso é terrível. (BECKETT, 1952, p. 76)

No curto trecho acima, vê-se a utilização dos silêncios por quatro vezes, variando entre ‘longo silêncio’ e apenas ‘silêncio’. Como Martins (2008) nos traz, os silêncios e as pausas são momentos em que a energia e a voz do ator ecoa pelo espaço e se concretiza. Uma leitura rasa poderia interpretar os silêncios e pausas nos textos dramáticos enquanto, simplesmente, hesitações das personagens, esquecimento de palavras, confusão no discurso, respiração, etc.; eles também podem ter estes intuitos, porém, podem transcendê-los, podem abrir espaços no tempo.

Pode-se pensar que os silêncios e pausas em Beckett (1952), por exemplo, reforçam os sentidos das palavras ditas e fazem com que elas ressoem no espaço com mais força e concretude. Uma palavra, ao ser seguida por um silêncio, ecoa, ressoa, até que se esvaia, e este eco pode trazer emoções fortes ao público, pois é nele que o sentido concreto e sonoro da palavra permanece pairando no ar, no espaço vazio, até desaparecer. Nota-se que os silêncios neste trecho de ‘Esperando Godot’ sucedem palavras e frases fortes, poéticas, preenchidas de angústia e solidão, ou

16 Dramaturgo, escritor e diretor irlandês (1906-1989), é considerado um dos autores mais influentes do século XX, dono de peças icônicas como ‘Esperando Godot’, ‘Dias Felizes’ e ‘Fim de Partida’.

seja, podemos pensar que Beckett situou os silêncios após estas palavras para que as emoções que elas transmitem através de seus sentidos e sonoridades ecoassem pelo espaço e penetrassem nos espectadores. Desta maneira, as pausas e silêncios de um texto se transformam em possíveis impulsionadores da voz, da palavra, e propulsores da sinestesia, ao dispararem um estado de percepção sensível e arrebatador no outro, na platéia.

As pausas e silêncios também podem ser pensadas enquanto ‘condutores’ da atenção do espectador, quando trabalhadas da maneira que Martins (2008) e o próprio Beckett (1952) os colocam: ao suspenderem o estado de energia da cena e fazerem com que os sentidos e sonoridades das palavras ressoem no espaço, pode-se pensar que o público é, também, suspenso e introduzido neste silêncio preenchido pelos ecos do texto, pelos ecos de memórias ativas no corpo do outro, o que o levará, possivelmente, a uma compreensão e atenção mais aprofundadas, ou melhor, a uma experiência corpórea, física, sinestésica, proporcionada no acontecimento da cena teatral. Este silêncio convoca o imaginário e a subjetividade do espectador, introduzindo-o dentro da atmosfera do texto, das palavras e das sensações que elas emitem. Como afirma Ricardo Guilherme, “[...] o espectador só vai se sentir tomado na ponta da cadeira por alguma coisa que possa surpreendê-lo ou que solicite a imaginação [imagem –ação] dele” (Ricardo Guilherme)¹⁷.

Ao proferir o texto, mesmo que o ator tenha trabalhado ao máximo a palavra, se não houver *ritmo*, o público pode acabar perdido. Martins (2008) nos traz o que entende por ritmo: “[...] o ritmo também é frequência vibratória. E o pulso rítmico acelerado faz suas frequências vibratórias produzirem tons melódicos [...]” (MARTINS, 2008, p. 28). Ela entende o ritmo, então, enquanto frequência vibratória, pulso, que pode produzir tons melódicos de acordo com sua velocidade e intensidade. Podemos pensar, então, que o ritmo está atrelado à vibração sonora do texto, mas não no sentido de vibração que foi visto, aqui, enquanto sonoridade da palavra, mas no sentido de vibração musical. O que poderia ser isto? Na música, existem ritmos diferentes que delimitam os gêneros musicais: canções eletrônicas e POP possuem um ritmo acelerado e frenético; canções românticas possuem um ritmo lento; etc. A velocidade de seus ritmos criam determinadas melodias e musicalidades, atribuindo às canções sensações e características específicas. O mesmo pode ser pensado para o texto dramático: o ator atribui às frases ritmos diferenciados que podem ser pulsados em velocidades e intensidades diferentes e, a partir destas pulsações, tons melódicos são criados e fazem surgir sensações e emoções a partir do som. “Estudar o tempo da cena é um dos grandes desafios do ator porque é necessário pesquisar ritmos para nossas expressões, senão há perda da intencionalidade certa ao contexto” (TATIANA *apud* MARTINS, 2008, p. 165).

17 Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia.

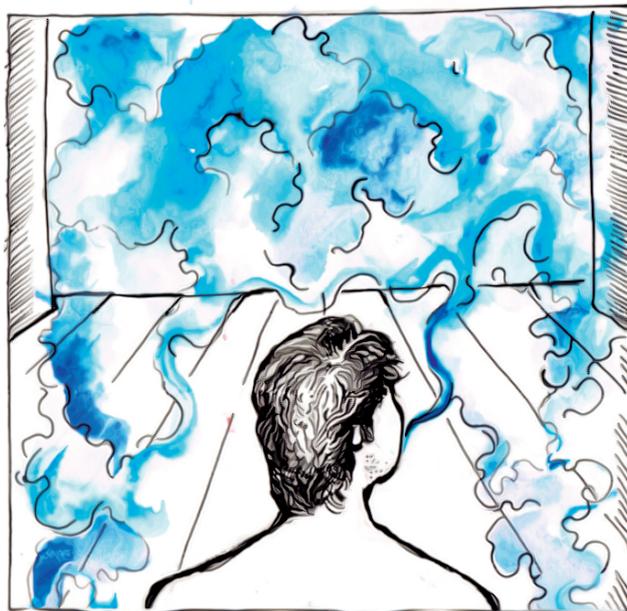
De acordo com a sua velocidade e intensidade, o ritmo faz com que as palavras vibrem de maneira a produzirem diferentes melodias, *desenhos*, trazendo vida e energia ao texto e às suas frases. Martins (2008) afirma que “o tempo rítmico cria a atmosfera que se quer desenvolver nas relações entre sons, palavras e imagens geradas [...]” (MARTINS, 2008, p. 165). O ritmo pode ser visto como um criador de musicalidades que, por sua vez, criam atmosferas para cada frase ou grupo de palavras, cabendo ao ator variá-lo de diversas maneiras ao longo do texto, fazendo surgir diferentes atmosferas, imagens e sensações.

Podemos pensar em ritmos que aceleram o coração e o desaceleram segundos depois; que fazem o espectador suar em dados momentos e se sentir flutuante em outros; que não prendem os olhos, o fôlego e a atenção completa da plateia do início ao fim do espetáculo. “Ritmo não é sinônimo de monotonia ou de prosódia uniforme, mas de pulsação, variação, mudança súbita” (GROTOWSKI, 1992, p. 143).

Em conclusão, acredito ser ‘desenho’ a palavra mais apropriada para definir o que o ator pode fazer com um texto de teatro. O desenho dos planos vocais (Rogério Mesquita), das pausas e silêncios, dos ritmos pulsantes melódicos... Desenho sonoro do texto. O ator traz seu trabalho com os sentidos e sonoridades-matrioscas da palavra e o lança nas dezenas de possibilidades que surgem das combinações que existem entre frases, palavras e parágrafos que formam um texto; e então, começa a desenhá-lo, dando som e voz a ele, tirando-o do papel e alocando-o no território da voz.

Proposição 4

VOZ SINESTÉSICA: CORPO, ESPAÇO, ENCONTRO VIBRÁTIL



Fluido, por Diego Landin.

Figura 3 – Espaço inundado.

4.1 O corpo

Em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro [...]. O corpo vivo é uma complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxo, na qual processo sensório-motores coexistem com lembranças corporais acumuladas, codificações e choques. (LEHMANN, 2007, p. 332)

O teatro é uma arte humana, feita por humanos, para humanos e realizada por humanos vivos, pulsantes. Assim, o corpo tem um lugar crucial no teatro, pois o corpo *é* o humano, o corpo é o ator. Hans-Thies Lehmann, crítico, escritor e professor de teatro alemão, nos traz, em seu livro ‘O Teatro Pós-dramático’, sua visão acerca do corpo no teatro, colocando-o tanto enquanto corpo físico – rede de pulsões, sensações, energias – quanto ‘corpo subjetivo’ – memórias, ‘marcas’ (ROLNIK, 1993), traumas. O corpo, aqui, é entendido em sua totalidade física e subjetiva, e não somente enquanto uma máquina que põe em movimento a circulação sanguínea, respiratória e o funcionamento de seus órgãos.

O corpo é vivo, diz Lehmann (2007), ele pulsa, respira, é matéria, é memória; é, de fato, uma complexa costura de vários aspectos. Em relação ao corpo do ator, o que ele pode vir a ser? Como ele se diferencia dos outros? Podemos pensar no corpo do ator enquanto a presentificação da arte teatral, enquanto poesia: dele se produzem sons, vozes, dilatações, movimentos, ações, sensações e qualidades sinestésicas que adentram o poético, o artístico. O corpo do ator é crucial ao teatro pois é nele que coexistem atravessamentos sensoriais que possibilitam o acontecimento teatral.

E a voz? Ela também tem um corpo? Ela também é matéria? O que seria este corpo-voz? Por que se torna pertinente pensar nesta questão? Estas são questões, nas quais este tópico também entrará, que perpassam outro campo na reflexão acerca do corpo no teatro: o corpo invisível da voz, além do corpo físico e visível do ator. A reflexão acerca do corpo, tanto físico quanto sonoro, se torna inevitável para esta pesquisa, uma vez que a Voz Sinestésica vem a surgir do corpo vivo do ator, e uma vez que ela própria, possivelmente, é um corpo de sentidos. Entra-se, agora, no segundo aspecto da Voz Sinestésica: o *corpo*.

4.1.1 Corpo Sonoro

O que entende-se por voz e corpo como um só, sendo o ator uma entidade ‘voz-corpo’? É a partir desta noção que surge a unidade que deve ser o corpo e a voz: a voz é encarada como um *órgão*, como corpo, e não meramente como algo produzido por ele. Não se pode negar que ela é, de fato, som emitido pelo corpo; e é justamente por esta razão que ela sai de nossas bocas enquanto corpo também, enquanto corporeidade – a voz é corpórea, é concreta. Olhemos para nós mesmos como ‘corpos sonoros’: produzimos sons a partir dos movimentos internos do corpo e, destes sons, também recebemos estímulos em nosso interior. Grotowski afirma o mesmo: “Existem alguns impulsos que provêm do interior do corpo e que precedem uma reação do corpo, mesmo que seja inarticulada. São esses os impulsos que conduzem a voz” (GROTOWSKI, 2007, p. 158).

Por que devemos pensar no corpo somente enquanto corpo organismo, enquanto pele, mãos, cabelos e órgãos? Existem corpos invisíveis (ROLNIK, 2002) e intocáveis que não são menos reais do que os corpos físicos, visíveis aos olhos. Neste sentido, a voz também gera um corpo, tem a sua própria materialidade, e é através deste corpo da voz que ela pode se tornar preenchida, palpável. Este preenchimento corpóreo que a voz pode ter é o que atribuirá às palavras e às suas sonoridades uma força concreta, levando-as ao estado de sinestesia. Os tapas e golpes ou beijos que as palavras

podem tocar nas pessoas são reais e acontecem, entre outras razões, por conta do corpo da voz, da sua força física, vibratória. A Voz Sinestésica, portanto, pode ser pensada enquanto uma vocalidade-corpo. Palavras são corpos. Sons são matéria.

O corpo fala, esbraveja, grita. Lehmann (2007) fala extensivamente sobre o corpo e a voz no teatro e a unidade que ambos, na verdade, são, e exclama sobre o ‘corpo falante’, afirmando que “o escândalo do corpo falante é a dissolução dos limites do corpo” (LEHMANN, 2007, p. 258). Podemos pensar neste corpo falante enquanto a transcendência das barreiras do próprio corpo consigo mesmo: o corpo saindo do seu formato cotidiano e reconhecido de corpo físico e se tornando um corpo diferenciado, novo, ilimitado – este pode ser pensando como o corpo sinestésico, corpo-matriosca. O corpo falante e a voz corpórea são pensados, aqui, como sinestesia, coexistindo enquanto estados a serem alcançados a fim de que a possível Voz Sinestésica venha a surgir. O corpo físico deve estar em preparo, em estado de escuta, dilatação e em ação ativa para que a voz também esteja. Se o corpo material do ator está morto, a voz e sua corporeidade também estarão. O ator deve trabalhar o corpo para que uma voz se fortaleça materialmente, e isto vem da percepção física do ator, especialmente em relação às suas possibilidades vocais.

4.1.2 Um arranha-céu

Entramos, aqui, nas questões e aspectos que concernem ao corpo físico do ator. O ator deve ser íntimo ao extremo com seu próprio corpo-vocal. Por voz, pode-se entender: laringe, boca, cavidades faciais, diafragma, pulmões, palato duro e palato mole¹. A dinâmica da *respiração* é outro grande aspecto do acontecimento vocal do ator, pois nada acontece sem oxigênio (sem essa inspiração primeira) e é através de suas variações que diferentes vozes e intensidades são produzidas. Também existem as *caixas de ressonância*, incontáveis pontos de propulsão vocal espalhados pelo corpo. Isto tudo é o lado técnico, perceptivo a ser pesquisado pelo ator – técnica vocal, técnica corporal. O ator, além de subjetividade, poesia e sensação, também é técnica. A técnica corpóreo-vocal é necessária para que qualidades vocais diferenciadas sejam produzidas, e seu domínio dá nascimento a um estado de voz-corpo, que passa a existir em uníssono para que dele surjam incontáveis potências vocais.

Grotowski fala intensamente sobre o corpo do ator e o treinamento que este deve ter,

¹ ALLALI, André; HUCHE, François Le. *A voz – anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala*. Vol. 1. 2ed. Porto Alegre: Artmed, 1999. P. 33.

diariamente, para que se descubra suas milhares de possibilidades. Ele descreve, objetivamente – quase cientificamente –, o uso da respiração correta, das caixas de ressonância e da voz. Por exemplo, foquemos na respiração. Para Grotowski, “a respiração correta é aquela em que o abdômen dá início ao processo de respiração, mas em certa medida, o peito está um pouco envolvido” (GROTOWSKI, 2007, p. 137). A respiração, tanto no pensamento de Grotowski quanto no desta escrita, é decisiva no trabalho vocal do ator. A colocação de ar em uma palavra, por exemplo, pode transformar sua entonação ou sua vibração, pode transformar suas texturas e levá-la a camadas sinestésicas. A respiração vai além do simples fato de o ator ficar sem fôlego durante um espetáculo: ela pode ser explorada mais aprofundadamente e estudada enquanto transformadora do clima de uma frase ou como causadora de suspensões. Aqui retorno ao que foi falado sobre as pausas e silêncios: elas acontecem através da respiração, da suspensão do ar ou da liberação dele todo. É assustador pensar como uma matéria invisível, inodora, incolor e sem gosto pode transformar a fala do ator de ordinária a sinestésica, a corpórea; e, para que ela aconteça de fato, é necessário que o ator conheça seu corpo para que respire por inteiro, apoie *o ar expiratório* nos lugares corretos e saiba transportá-lo internamente – como nos diz Grotowski.

Rogério Mesquita fala sobre as descobertas que teve em relação à sua respiração e ao poder dela no trabalho com Juliana Galdino:

[...] a respiração tem que estar muito presente até pra mudar, pra mudanças climáticas, mudanças de clima da peça, de cena. [...] a gente meio que fica muito pregado, muito contaminado, dando várias intenções diferentes, mas na verdade basta uma outra respiração dentro da mesma fala que ela já te coloca pra outro lugar. (Rogério Mesquita)²

Ao pensar na sinestesia, pensa-se na respiração como um alimento para a palavra e para a voz: a respiração alimenta o que o ator diz em diferentes quantidades, sabores e velocidades, tornando as palavras inchadas, esfomeadas, sedentas, dilatadas, etc. A respiração alimenta e transforma a voz a partir desta alimentação. Portanto, a exploração de variadas quantidades de ar em uma fala, ou ainda, do transporte de ar para outras partes do corpo que não os pulmões ou o diafragma (visíveis e invisíveis), coloca a respiração como condutora sinestésica da voz, e então ela, somente, basta para que o ambiente da palavra e a atmosfera do espaço se transformem – como afirma Rogério.

Sobre a exploração de outras partes do corpo não comumente acessadas na voz, entramos na questão das caixas de ressonância. Grotowski afirma que:

2 Entrevista concedida por MESQUITA, Rogério: Entrevista Segunda. [mai. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo B desta monografia.

A tarefa das caixas de ressonância fisiológicas é aumentar o poder de emissão do som emitido. Sua função é comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz. [...] Na realidade, há um número quase infinito de caixas de ressonância, dependendo do controle que o ator exerce sobre seu instrumental físico. (GROTOWSKI, 1992, p. 126)

Cientificamente, não é comprovada a existência real destas caixas, contudo, o ator sabe que elas existem e, de fato, ao transportar a voz para determinados lugares do corpo, a emissão vocal é modificada e ampliada. Do ponto de vista sinestésico, o que pulsa nesta pesquisa é o olhar sobre cada um destes aspectos vocais do ator sob o prisma da sinestesia, ou seja, no âmbito de encarar cada aspecto e seu possível estudo para que se alcance uma qualidade vocal diferenciada, voz outra, que suscite sensações na cena.

Podemos encarar o corpo, então, como um grande edifício, um arranha-céu: cada piso deste arranha-céu é um possível amplificador da voz, remodelador de sua textura e impulsionador na sua liberação. O ator percorre cada um dos andares deste arranha-céu, descobrindo as diferentes camadas de seu corpo-mariosca e as potências existentes em cada uma delas para que, então, disponha da maior variedade possível de vibrações, de ressonâncias.

Ao andar por este arranha-céu, o ator movimenta a sua laringe, vibra suas cavidades faciais, lança palavras e sílabas para o fundo da boca ou para a extremidade, etc.; e, simultaneamente a isto, ele percorre as caixas de ressonância – os outros andares deste grande prédio –, mesclando ambas as trajetórias para que delas se produza uma voz de textura única, original. É desta grande mistura, que acontece ao mesmo tempo, que pode-se encontrar as possibilidades sinestésicas da voz: brincar de levar o ar para o pé e tirar a voz de uma cavidade facial através da vibração que o peito dá; conduzir o ar ao peito e dele extrair uma qualidade de voz; colocar uma sílaba no palato mole e expeli-la com o mínimo de ar possível, ou com todo o ar que existe nos pulmões; etc.

Desenha-se o próprio corpo, como desenha-se figuras de milhares de maneiras diferentes. Experimenta-se o corpo e, assim, ele é redescoberto, reinventado. A técnica se mostra essencial para a emissão de uma possível voz sinestésica, e isto se dá com o conhecimento do próprio corpo e, principalmente: com a percepção focada no que se está fazendo, o que se está manipulando e como a voz está percorrendo o interior corporal. Grotowski (2007) vai contra esta noção, afirmando que

Muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal. O ator preocupado com a própria voz concentra toda a atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo. Com o simples ato de observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal [...]. (GROTOWSKI, 2007, p. 142)

Aqui entro em discrepância, pela primeira vez, com um dos teóricos que embasam esta

pesquisa. Acredito que é através da auto-observação do ator para consigo mesmo e da escuta que ele faz do seu interior que ele passa a entender como funciona sua respiração, suas caixas de ressonância, seu corpo-vocal. É através da dúvida que ele tem e do constante desafio que ele propõe a si mesmo que ele aprende a mover e brincar com a laringe, suas cavidades ósseas, suas caixas de ressonância, seu ar inspiratório e expiratório, etc. Grotowski (2007) afirma que a voz deve fluir organicamente, naturalmente, sem que o ator a observe ou observe o que está fazendo; em contraponto, o pensamento que cerca esta pesquisa vai no caminho oposto afirmando que o ator deve observar-se, estar presente, constantemente durante a emissão vocal para que possa brincar com ela, com a voz de maneira sinestésica.

Finalmente, para que o corpo-voz do ator possa vir a surgir sinestesticamente, arrebatando as palavras, os sentidos e as sonoridades, ele ser conhecido pelo ator inteiramente, e este deve saber mexer com ele, remexê-lo e chacoalhá-lo. Cada vez mais se torna claro que todos estes aspectos acontecem simultaneamente: a materialidade da voz, o som que é lançado para as caixas de ressonância, a respiração, as sonoridades possíveis de uma palavra e do texto, os possíveis sentidos... tudo acontece ao mesmo tempo, em uma explosão sonora que começa no antro subjetivo do ator e vai se exteriorizando até que seja lançada ao espaço, na cena, fazendo com que esta exploda também.

4.2 Encontro no espaço inundado

Chega-se, por fim, nos dois últimos aspectos que dizem respeito a esta proposição de uma Voz Sinestésica. Na mistura de *palavra(s)* e *corpo(s)*, faz-se necessária a reflexão sobre o *espaço* e o *encontro* entre ator e espectador. Estes dois aspectos da voz do ator são pensados, aqui, em conjunto, pois acredito que ambos acontecem juntos, no momento do espetáculo. O encontro entre ator e plateia só acontece quando ambos estão ali, em confronto, um de frente para o outro; e, ao mesmo tempo, o espaço entra em convulsão neste momento, quando o ator está em cena, emanando seu coração para todas as direções possíveis e quando o espectador está presente, fazendo parte desta troca energética e subjetiva, preenchendo o espaço também com suas energias.

4.2.1 Espaço-corpóreo-vocal

Novarina (2003) fala de maneira poética e sensível sobre a ‘travessia’ do espaço pela voz: “No mais profundo de nós: o desejo de travessia. Travessia do mar Vermelho, travessia do túmulo, travessia da página, do espaço, do palco” (NOVARINA, 2003, p. 47). Esta a ideia de travessia que a voz pode realizar no espaço cênico, furando-o e preenchendo-o, se torna o pontapé inicial para se pensar a relação que existe entre ator, voz e o espaço de criação.

De cima do palco, o ator busca maneiras de ultrapassá-lo com a voz; levá-la, com suas palavras-matrioscas, para frente, para cima, para todas as direções possíveis, preenchendo todo o local, atravessando-o. Existem relações possíveis de serem feitas entre o ator e o espaço cênico para que esta travessia possa acontecer: ao interagir com o chão de madeira do palco, ao sentir em sua pele a luz dos refletores, a energia que emana da plateia, ao misturar-se com os outros sons que ecoam pelo teatro, a voz do ator, possivelmente, passa a preencher todo o espaço e a fazer parte, com(por) com a matéria que ali existe. A voz e o espaço começam a se tornar um, e talvez isto seja a travessia de Novarina (2003), o preenchimento do espaço pela voz.

Novarina (2003) se utiliza de metáforas instigantes para se referir a este possível preenchimento como, por exemplo, o cromatismo das palavras e como elas devem pintar o espaço ao serem lançadas:

Palavras e gestos são lançados, gastos, materiais, entregues, espetaculares, frontais. O ator fala numa luta de cores. [...] As palavras se derramam como matéria, fazem manchas vermelhas, amarelas, azuis. Uma frase se inventa invertendo-se, como o pintor vira seu quadro e continua no outro sentido. O espaço vai pra dentro da linguagem. (NOVARINA, 2003, p. 38)

O ator pode pintar o espaço com suas palavras e sonoridades, pintar o palco, o teto, o ar que circula dentro do teatro, como um processo de alquimia. Para Novarina (2003), o ator encara o espaço cênico enquanto um quadro e pinta-o com a sua voz. Contudo, nesta pesquisa busca-se o sinestésico, ou seja, qualidades da voz que transcendam o comum e que atinjam um estado corpóreo de percepção, provocando este, também, no espectador. Portanto, pensemos na voz que vai além de preencher o espaço, inundando-o, afogando-o, para que também afogue o espectador. Como isto pode acontecer?

Podemos pensar no ator, na voz e no espaço misturando-se de maneira a tornarem-se um só. Pensemos para além da travessia e do preenchimento: pensemos na criação de um ‘espaço-corpóreo-vocal’. O que poderia ser isto? O filósofo e ensaísta português José Gil, quando nos fala

da relação do dançarino com o espaço, abarca a noção do ‘espaço-corpo’ e da transformação que o artista pode realizar no espaço ao seu redor. Sobre a fusão entre corpo e espaço, ele afirma que:

Embora invisíveis, o espaço, o ar adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. (GIL, 2004, p. 45)

Gil (2004) foca seu discurso na interação entre corpo e espaço, mas para esta pesquisa, trago sua noção de espaço-corpo também para a voz, na medida em que aqui entende-se corpo-vocal. Portanto, pensemos neste espaço-corpóreo-vocal desta maneira. A voz também pode modificar o espaço na medida em que se mistura com ele; o ar e o ambiente da cena podem adquirir novas texturas, sensações, gostos e cores a partir da fusão entre o espaço e o corpo-voz do ator. Então, possivelmente, concretiza-se o preenchimento do espaço pela voz, pois dentro desta concepção, eles se tornam um só.

Tanto Novarina (2003) quanto Gil (2004) nos falam sobre o desaparecimento da dicotomia entre o ‘espaço interior’ e o ‘espaço exterior’ do ator. Novarina coloca que “se diz que há o espaço interior e o espaço exterior. Em todo caso, dá pra ver bem, no teatro, esses dois espaços voltarem a formar o mesmo” (NOVARINA, 2003, p. 48). Gil diz que a qualidade do espaço a ser almejada é “um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só” (GIL, 2004, p. 47). Ambos nos falam da fusão do exterior com o interior do ator, trazendo a ideia de que o ator engole o espaço ao mesmo tempo que o espaço engole o ator – e, conseqüentemente, sua voz também engole e é engolida no/pelo espaço. Os espaços deixam de existir, dando lugar a um espaço só. É a partir desta noção que o ator pode transformar o espaço cênico em um *espaço sinestésico sonoro*, ou seja, um espaço diferenciado, preenchido, inundado, no qual também os espectadores se encontrarão imersos na voz e nas palavras da cena, pois o próprio espaço se configurará enquanto voz e palavra. Neste espaço-corpóreo-vocal, tudo que nele se encontra se materializa em voz.

Neste sentido, o espaço se torna *metafísico* – retornamos aqui para o propósito primeiro, para Artaud (1999) e sua noção de metafísica. Da mesma maneira que a palavra-matriosca pode ser pensada enquanto uma palavra metafísica, e que o corpo arranha-céu também pode ser um corpo metafísico, podemos entender este possível espaço-corpóreo-vocal também como metafísico; afinal, a voz sinestésica é pensada, desde o início desta pesquisa, enquanto uma voz metafísica. O espaço vem a se tornar, então, este lugar que vai além do físico, do comum, onde circulam fluxos subjetivos, vozes, sons, energias e frequências vibratórias (MARTINS, 2008), que tocam os que ali estão presentes de maneira sinestésica.

4.2.2 O encontro vibrátil

Como falado na introdução deste tópico, o espaço e o *encontro* entre ator e espectador são pensados, nesta pesquisa, em conjunto. Acredito que o espaço vem a se transformar neste espaço-corpóreo-vocal de maneira sinestésica quando há o confronto arrebatador entre as energias do ator e do espectador, ou seja, no acontecimento teatral, e é neste momento que o encontro entre os dois se dá.

Novarina (2003) afirma que “as palavras só vibram e só espalham suas fortes ondulações se tiverem, como a flecha, atingido muito exatamente o coração preciso. É então que ressoam como projéteis certamente centrados” (NOVARINA, 2003, p. 47). Com isto, ele talvez queira dizer que a força das palavras e das sonoridades só se propaga, realmente, ao serem transmitidas ao outro, ao serem ouvidas por outro e, assim, ressonadas. Pode-se entender este ‘outro’ como o espectador. A voz do ator, então, seguindo o ponto de vista de Novarina (2003), só chegará ao nível sinestésico de percepção se o espectador estiver ali presente, propenso a ouvi-la, senti-la e por ela ser transportado para outro estado de percepção e afetação. Afinal, a voz sinestésica é uma proposição vocal pensada neste sentido: uma qualidade vocal do ator que venha a quebrar o gesso grosso que envolve as pessoas de maneira a liberar seus processos de subjetivação e situá-las, de volta, ao corpo sensível, artístico e crítico. É através deste encontro que tudo pode acontecer no encontro teatral.

A essência do teatro é um encontro, [...] um extremo confronto, sincero disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1992, p. 48)

Este encontro citado por Grotowski (1992) é o encontro entre ator e espectador o qual ele chama de “célula embrionária”³ do teatro. Grotowski discorre muito acerca deste encontro entre ator e plateia, colocando-o como essencial, vital e irrefutável para o acontecimento teatral. Ricardo Guilherme afirma que “[...] o grande jogo é desestabilizar, a relação entre o ator e o espectador é exatamente esta relação entre: estabilizar e desestabilizar” (Ricardo Guilherme)⁴. De acordo com Ricardo, este encontro pode se caracterizar enquanto desestabilização; podemos pensar nele, então, enquanto um arrebatamento de sensações e pensamentos que sejam fortes o suficiente para desestruturar o espectador, desestabilizá-lo e convocá-lo, então, a se reinventar. Mas como este

3 GROTOWSKI, Jerzy; POLASTRELLI, Carla; FLASZEN, Ludwik. O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro, Editora Perspectiva, 2007. P. 87.

4 Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia

encontro e a sua força poderia ser melhor explicado?

Recorro à Rolnik (2000) e à sua noção do “corpo vibrátil”. O que é o corpo vibrátil? É um novo corpo que se forma, que surge do encontro entre espectador e obra – ou, neste caso, espectador e ator –, um corpo invisível formado pelas conexões afetivas e subjetivas que se criam durante a experiência artística. Nas palavras de Rolnik:

[...] o “corpo vibrátil”, no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade. [...] realidade sensível, corpórea, que, embora invisível, não é menos real do que a realidade visível [...]. (ROLNIK, 2000, p. 1)

No início da Proposição 2 foi falado sobre as ‘marcas’ que Rolnik (1993, p. 2) afirma que se fazem em nossos corpos e subjetividades a partir das experiências e conexões que vamos fazendo a cada momento e experiência que nos atravessam durante a vida:

[...] podemos dizer que a cada vez que isto acontece, é uma violência vivida por nosso corpo em sua forma atual, pois nos desestabiliza e nos coloca a exigência de criarmos um novo corpo – em nossa existência, em nosso modo de sentir, de pensar, de agir etc. - que venha encarnar este estado inédito que se fez em nós. [...] Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo. (ROLNIK, 1993, p. 2)

Pode-se pensar, então, que a criação do corpo vibrátil se dá através destas marcas: todos nós vivemos estas renovações constantes de nossos corpos físicos e subjetivos, logo, somos repletos de marcas – cicatrizes das experiências vividas ao longo da vida. Quando o espectador se depara com o ator e com suas palavras sinestésicas, as marcas dele (espectador) entrarão em confronto com as marcas do próprio ator e as subjetividades vividas pelos dois se misturarão, preenchendo o espaço que existe entre palco e plateia, ator e espectador, formando, assim, o corpo vibrátil. O corpo vibrátil torna espectador e ator um só, fazendo com que novas e potentes marcas se façam em ambos, forçando-os a se reinventarem e criarem novos corpos singulares para si, em um constante mover-se no encontro de vozes.

Este é, precisamente, o encontro que pode vir a acontecer, pois é este, possivelmente, seu intuito: fazer com que o espectador se recrie a partir do desentrelaçamento de sua subjetividade, ou seja, a partir do despertar de suas marcas e da escuta das novas marcas que se fazem nele; o espectador, então, pode vir a se transformar em outro, ao cair por terra o gesso que o cobria. A possibilidade de reinvenção de ambos se faz real através deste possível *encontro vibrátil*, impulsionado pela voz sinestésica.

O corpo vibrátil também vem, segundo Rolnik (2000) enquanto derrubada da dicotomia entre ator e espectador: “A desterritorialização da figura do espectador e da obra isolada tornou-se irreversível: a atenção deslocou-se inteiramente do objeto, para concentrar-se no corpo vibrátil de quem o veste” (ROLNIK, 2000, p. 3). Assim como o espaço se torna espaço-corpo, espectador, ator e cena tornam-se, também, um só. Dissolve-se a imagem daquele que assiste e aquele que se apresenta. A desestabilização que Ricardo Guilherme menciona se faz presente através deste possível encontro vibrátil, e é desta maneira que se enxerga a relação entre ator e espectador nesta pesquisa.

Portanto, é através do possível encontro vibrátil que acontece entre ator e espectador durante o acontecimento teatral, embebidos em uma vocalidade sinestésica, que ambos se tornam um só corpo, se reinventando e liberando seus processos de subjetivação. O espectador, engessado sensivelmente e subjetivamente, é despertado através desta possível voz e da sinestesia que ela provoca. Seus sentidos, então, afloram, suas memórias corporais e imagéticas implodem e sua energia emana pelo espaço.

Finalmente, tudo o que foi falado até aqui se configura enquanto um conglomerado de proposições vocais para o ator de teatro. A Voz Sinestésica vem a ser impulsionada por todos os aspectos aqui pensados, em pulsação simultaneamente no ator e em lançamento ao espectador. Esta voz é uma possibilidade que, talvez, arrancaria tanto o espectador quanto o ator de seus lugares cômodos e os levaria a um lugar outro de percepção, afetação, renovando seus corpos, suas marcas. Nesta pesquisa pensa-se que este acontecimento seja possível através da voz, da palavra, dos sons, das pulsações, vibrações, entonações, do texto com suas pausas e ritmos, do corpo com seus ressonadores e catapultas, e, finalmente, do espaço metafísico que se formula a partir da presença energética e vibrátil do espectador e do ator em encontro no acontecimento teatral.

Proposição 5

AO QUE SE CHEGA E O QUE SE LEVA DA VOZ SINESTÉSICA

Ao enxergar na voz do ator uma possível potência sensível e subjetiva que pudesse vir a transcender as noções comuns e ordinárias que se tem da mesma e atingir um nível sinestésico de percepção, quebrando o gesso e liberando a subjetivação das pessoas, fez-se presente a proposição de uma voz que chamei de Voz Sinestésica. Esta seria a voz trabalhada em seus quatro aspectos aqui pensados (a palavra, o corpo, o espaço e o encontro entre ator e espectador) sob a metáfora da matriosca, ou seja, passível de ser desenrolada em várias camadas de diferentes texturas e possibilidades de ressonância.-

O ator, que se torna um ‘artesão-cantor-arqueólogo-aventureiro-matriosca’ ao trabalhar sinestesticamente a sua voz, adquire movimento vocal no sentido de que as palavras, sonoridades e sentidos se movem pelo espaço, pelos ouvidos e pelas bocas, saindo do papel e da engessada imobilidade. Então, finalmente, passa-se a se tornar possível esta Voz Sinestésica, voz ‘estranha’, voz distorcida, repleta de palavras e sonoridades-matrioscas... uma voz teatral que não aquela usada no dia a dia.

É uma fala absolutamente teatral, que não se deixa reger por uma lógica que não seja a lógica do poeta, o poeta teatral, que é o ator. [...] uma fala teatral, que só existe no teatro, que se alguém falar daquele jeito no real parecerá absurdo [...] .
(Ricardo Guilherme)¹

Volto-me, novamente, à Novarina (2003) e sua citação sobre a ‘travessia’ do espaço pela voz: “No mais profundo de nós: o desejo de travessia. Travessia do mar Vermelho, travessia do túmulo, travessia da página, do espaço, do palco” (NOVARINA, 2003, p. 47). Ele traz, em suas palavras poéticas, a ideia da travessia que a voz pode realizar no espaço cênico, furando-o, preenchendo-o, afirmando que no mais profundo de nós há este desejo de atravessamento, e não somente do espaço e nem somente da voz, mas de nós mesmos: desejamos ser atravessados por algo que nos marque, que nos impacte, que nos transforme; desejamos ser atravessados e transformados permanentemente por algo arrebatador; e este ‘algo’ pode ser a voz do ator. A voz sinestésica pode ser esta flecha que fura o espaço e penetra, atravessa, marca.

Embasando-me em entrevistas e diversos autores que dialogam com a voz, procurei estabelecer uma sequência de diferentes proposições para a voz na cena que pudesse gerar tanto

¹ Entrevista concedida por GUILHERME, Ricardo: Entrevista Primeira. [abr. 2015]. Entrevistador: Kevin Balieiro. Fortaleza, 2015. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Anexo A desta monografia

poemas quanto possíveis práticas de exploração vocal para atores e artistas que venham a lê-la, configurando-se enquanto uma ‘proposição-poema’ para a voz do ator de teatro. Estas proposições buscam criar pensamentos em relação à palavra, às sonoridades, aos sentidos, ao texto, ao corpo, ao espaço e ao encontro vibrátil do ator com o espectador, que façam enxergar estes aspectos como infinitamente mais potentes e cheios de possibilidades do que eles podem ser e ter cotidianamente.

Como pensar a palavra de outros modos, modos sinestésicos? Como pensar as sonoridades, os sentidos de uma palavra, o texto dramático, o corpo do ator, o espaço cênico e a relação que se forma entre ator e espectador durante o acontecimento teatral enquanto sinestesia, enquanto arrebatamento? E como, possivelmente, colocar estes pensamentos em prática, buscando uma Voz Sinestésica?

Desta pesquisa, espero que possíveis leitores levem adiante, assim como eu levo, a noção da magnitude, sinestesia e arrebatamento que o trabalho vocal do ator pode ter na cena se trabalhado de maneira aprofundada, diferenciada, sinestésica, matrioscada.



Sinestesia, por Diego Landin.

Figura 4 – Sinestesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLALI, A.; HUCHE, F. L. *A voz – anatomia e fisiologia dos órgãos da voz e da fala*. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 1999.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad: Teixeira Coelho; 2a ed.; São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BASBAUM, S. Sinestesia e percepção digital. *Teccogs*, São Paulo, ed. 6, 2012. Disponível em: <http://www.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2012/edicao_6/9-sinestesia_e_percepcao_digital-sergio_basbaum.pdf>. Acesso em: 8 abr. 2015.
- BONFITTO, M. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GAYOTTO, L. H. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- GIL, J. *Movimento total, o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GODOY, D. M. A.; SOUZA, D. T. Do ator ao espectador: a voz que toca. In: *Revista da Pesquisa da Universidade Estadual de Santa Catarina/CEART*, Santa Catarina, v. 4, n. 1, data não informada.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. de Aldomar Conrado; 4a ed.; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____.; FLASZEN, L.; POLASTRELLI, C. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Perspectiva/SESC-SP, 2007. P. 89.
- LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MARTINS, J. T. *Os princípios da ressonância vocal na ludicidade dos jogos de corpo-voz para a formação do ator*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.
- NOVARINA, V. *Diante da Palavra*. Trad. Angela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7letras, 2003.
- PINTO, M. M. C. P. O silêncio em samuel beckett. In: *Revista digital da Universidade Fernando Pessoa*, Porto. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4249.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2015.
- RANGEL, J. F. P. *Canção do mar de salema: um processo de criação de ambiência sonora articulado pela voz do ator*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- ROLNIK, S. Lygia Clark artista contemporânea. In: *Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- _____. O corpo vibrátil de lygia clark. In: *Caderno Mais, Folha de São Paulo*, São Paulo, Abril, 2000.

_____. Pensamento, corpo e devir. uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: *Caderno de Subjetividade*, v. 1., n. 2., PUC, São Paulo, 1993.

_____. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. *Caosmose*. Disponível em <<http://caosmose.net/suelyrolnik/>>. Acesso em 08 abr. 2015.

ROMANELLI, G. A entrevista antropológica: torca e alteridade. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto*, Ribeirão Preto, 1998.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, M. L. Diniz Pochat, M. I. de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ANEXOS

Anexo A

ENTREVISTA 1

DATA: 10/04/2015

LOCAL: VILA DAS ARTES

HORÁRIO: 16h

ENTREVISTADOR: KEVIN BALIEIRO

ARTISTA CONVIDADO: RICARDO GUILHERME

OPERADORA DE CÂMERA/SOM: HYLNARA ANNY VIDAL

KEVIN: Bom, então, inicialmente eu tenho que me apresentar: meu nome é Kevin Balieiro. Eu sou graduando de teatro, do curso de Teatro – Licenciatura na Universidade Federal do Ceará, e estou recentemente em processo de escrita e pesquisa do meu Trabalho de Conclusão de Curso que é voltado para a área de voz do ator. O que me disparou em direção a esta pesquisa foi tanto meu trabalho pessoal como ator em relação à voz, como trabalhos com outros artistas que eu tive em oficinas e cursos que foram voltados também para o trabalho vocal, e também trabalhos que me despertaram interesse nesta área de voz que eu assisti desde o meu ingresso no curso da UFC. Então, só pra contextualizar rapidamente, eu investigo neste trabalho o trabalho vocal do ator que atinge o espectador de uma maneira extra-cotidiana, extra-ordinária. Estou investigando o trabalho de voz que atinge – que transcende um estado de afetação comum, então é um trabalho de voz que transporta tanto o espectador quanto o ator para outros estados: estados corporais, estados imagéticos, que causam sensações físicas mesmo, sensações emotivas, memórias, imagens... Enfim, é o trabalho vocal que atinge tanto o espectador quanto o próprio ator de uma maneira mais potente do que o normal. Seria, talvez, um trabalho vocal que por si só transporta o ator para diversos outros estados, e o espectador, nesta troca entre ator e espectador. Então, basicamente, é esta minha investigação sobre este trabalho de voz. Então aqui, hoje, nós estamos com Ricardo Guilherme. Grande nome, grande ator, grande diretor, dramaturgo, jornalista, historiador, professor, enfim... Um homem múltiplo do teatro. É uma honra, é muito bom você estar aqui, ter se disponibilizado a estar aqui esta tarde com a gente e contribuir para minha pesquisa, é imensamente essencial. Principalmente porque, os trabalhos que eu vi

seus, desde o meu ingresso no curso, inclusive um dos primeiros trabalhos que eu vi foi seu, que foi “Apareceu a Margarida”, foi com a primeira turma, logo que a gente chegou a gente viu esse trabalho, vimos “Ramadança”. Trabalhos que você escreveu, como “LOA”, que eu vi também montado... Já li diversas coisas. E os trabalhos que eu vi seus como ator em cena foram propulsores desta pesquisa, desde o início do curso eles me despertaram o interesse no trabalho de voz do ator, então era essencial que eu falasse com você sobre o trabalho vocal, sobre esta voz. E também você tem um trabalho com a palavra que me interessa muito, a palavra mesmo como unidade, também como texto, mas também só a palavra, que me interessa muito e que é um dos temas que atravessa esta pesquisa. Então, por isto, esta entrevista, por isto que eu senti a necessidade. Além do fato de Ricardo Guilherme, pra quem não sabe – e quem não sabe? - ser um dos maiores nomes do teatro brasileiro da atualidade, 40 anos de carreira, um dos fundadores, inclusive, deste curso de licenciatura em teatro, diversamente vezes homenageado, diversas vezes premiado... Então é isto, então, Ricardo, eu queria começar sabendo um pouco sobre a sua trajetória no trabalho vocal enquanto ator, enquanto diretor, enquanto pensador de teatro. Sua trajetória no trabalho vocal especificamente.

RICARDO: Bom, eu venho da voz, porque acho que antes mesmo de estrear no teatro, eu estreei no rádio-teatro. Não sei se a sua pesquisa, se esta resposta é pertinente a sua pergunta, mas você perguntou da trajetória, e a minha trajetória começa no rádio. Então eu sou um nascedor desta relação com a palavra, venho do encantamento que a voz pode ter no ouvinte que não tem nenhum acesso à imagem. Então é uma certa independência do som, da voz, da palavra, em relação à imagem; quer dizer, o rádio-teatro solicita do ator uma capacidade tal de caracterização de ambientes, de climas, de aquecimento da cena que possa permitir a este ator dispensar a palavra, porque o próprio veículo que é o rádio, claro, não inclui a imagem, e portanto, é o tipo de estímulo que o ator tem que dar a alguém que também não tem acesso à imagem: o ouvinte. Puramente ouvinte, que precisa imaginar. Eu costumo dizer que é uma voz que tem que ser invocativa de imagens – a voz tem que invocar no outro, ou provocar em quem está ouvindo, as imagens porque não ele não tem a imagem em si correspondendo ao som e à palavra. Então eu acho que a minha relação com o teatro, ou melhor, com a voz, começa de base, como adolescente, estreando como rádio-ator, durante uns 2 anos como rádio-ator. Claro que concomitantemente fazia teatro,

mas meu encantamento mesmo era com rádio-novelas. Eu sou da última geração que produziu rádio-novelas no Ceará: 1969, 1970, e depois os elencos foram todos desfeitos e aí vem a produção industrial centralizada no eixo Rio-São Paulo e estes elencos locais são destituídos de poder e aí eu saio do rádio em função disto.

KEVIN: Então, qual, passando mais para o teatro mesmo, especificamente para o teatro, qual é o lugar da voz no teatro, eu queria saber o que você pensa... Ou qual deveria ser o lugar da voz no teatro, o que você poderia me dizer disto?

RICARDO: Bom, eu falei do meu início pra dizer o quanto isto é, digamos, orgânico em mim, de alguém que nasceu, um ator que nasceu voz, que nasceu voz porque o único recurso do rádio é a sua voz, a voz do ator caracterizando tudo. Mas esta pesquisa da voz do ator do teatro ela me percorre, percorre a minha vida, e eu passei por uma fase de caracterização, digamos, vamos chamar de Stanislavskiana, ou de estados mais de reprodução do real, do teatro assim, mas logo depois passei para um teatro mais teatral, com as comédias, e acho que hoje estou num estágio, que é o Teatro Radical, que é de 1988 e aí depois toda a década de 1990, em que a voz passa a ter exatamente isto, esta extracotidianidade e esta abstratidade que independe da reprodução do real. Ela interfere, é a voz interferindo no enunciado frasal, no enunciado vocal, para construir sentidos. E aí eu faço uma intervenção que eu chamo de “fala concretista”, que é uma espécie de fonetização da emissão vocal. Eu pego as palavras como fonemas e tento criar novas sintaxes, novas maneiras de dizer, mas novas sintaxes também. Eu acho que tem a pronúncia – eu interfiro na palavra deformando-a, “reconformatando” a palavra – e tem também a distribuição desta palavra na sintaxe, mudando a sintaxe de uma palavra, de uma frase, independentemente de ela ser verossímil ou não. Na verdade o que acontece a partir dos anos 80 comigo é um rompimento com a verossimilhança, e a voz como um instrumento para a quebra desta verossimilhança, na tentativa de criar um sentido da cena a partir da palavra, da valorização de determinadas palavras, ou da maneira de dizer esta palavra. Por exemplo, em “Ramadança”, há todo um enunciado, um conjunto, um acervo de falas que eu digo como se fosse num ritmo de maracatu, do maracatu cearense. Então a maneira de dizer já é a música, é a própria música, eu digo a palavra como se fosse – é isto que eu chamo de “fala concretista”. No caso, por exemplo, de uma nova sintaxe, eu poderia dar um exemplo... Eu comecei a

pensar que os adjetivos qualificam o sujeito dentro de uma frase: quando você adjetiva alguma coisa, você qualifica o sujeito, e portanto a minha fala não deveria ser adjetiva, deveria ser substantiva. Se o substantivo está sendo qualificado por um adjetivo, eu deveria ao dizer um substantivo trazer a força significativa do adjetivo para o substantivo. Por exemplo, se eu digo que alguma coisa é bonita, eu não preciso valorizar e trazer o sentido de “bonito” para a palavra bonita, mas sim à coisa que eu estou qualificando de bonita. É esta coisa que tem a “boniteza”, ou a beleza, e não o adjetivo. Mas na verdade tudo isto é fruto da minha pesquisa da radicalidade, do Teatro Radical, de você fazer um teatro arbitrário, totalmente arbitrário, que só se deixa reger pela “teatrológica”, como eu chamo, pela teatrológica, não pela psicológica, pela sociológica, não pela antropológica, mas um teatro que seja arbitrariamente teatrológico, entende? Onde você possa explícita e teatralmente intervir para construir um determinado sentido. Por exemplo, na peça “A Divina Comédia de Dante Moacir”, a primeira palavra é “eu”, a primeira palavra da peça é “eu”, e ele está numa viagem, o personagem está numa viagem, e aí eu faço este “eu” e transformo este “eu” numa viagem. E eu continuo e amplio isto e pego todas as palavras que são ditas e vou colocando num sentido de prolongamento, de viagem, de estiramento, pra dar uma ideia de estrada, de caminho. É uma intervenção na palavra épica, e não dramática, no sentido de que eu estou reproduzindo o diálogo coloquial, natural, factível, reproduzível no real. É uma fala absolutamente teatral, que não se deixa reger por uma lógica que não seja a lógica do poeta, o poeta teatral, que é o ator.

KEVIN: Sim, justamente eu ia entrar nisto agora, mas você já falou tudo, que era no Teatro Radical e no texto que você me deu pra ler recentemente, que é o “Dialeto Radical”. Então eu ia entrar nisto que você fala sobre a intervenção na palavra, sobre o que você fala da dimensão onomatopaica e fonética das palavras, e é nisto que eu ia entrar, mas que você já falou, mas se tiver mais alguma coisa, que é um dos temas que atravessa esta pesquisa é a palavra. A palavra como unidade. Então, o texto como um todo, sim, mas cada palavra por palavra, e como deve ser a intervenção nesta palavra pra que ela se torne potência de afetação, potência, potência em seu máximo sentido, cada palavra, cada palavra sendo valorizada. E você fala isto neste texto, sobre este dialeto. Como é este dialeto, assim, o que é este dialeto?

RICARDO: Este dialeto é exatamente esta intervenção. O dialeto seria o nome geral pra estas intervenções todas: da substanciação da palavra e não da adjetivação; da fonetização; da construção de uma nova sintaxe que você não valoriza em função do enunciado, você não anuncia uma palavra ou uma frase em função do enunciado normal ou verossímil, mas em função da intervenção que você quer como, por exemplo, esta de pegar uma série de palavras e transformar em estrada, por exemplo. Isto é uma intervenção sintática, de emissão vocal, não é?

KEVIN: Que evoca imagens.

RICARDO: Que evoca imagens, e que concentra, não é? Que concentra uma determinada ideia, e isto não é feito de forma arbitrária, nem para demonstrar exibicionismo vocal, nada disto. É para construir um sentido. Tudo isto é em função de uma visão de mundo: eu não fiz a intervenção à toa, não é pra dizer “olha como eu sei fazer”, “olha como eu tenho potência vocal variada, variações vocais”; mas sim porque... Para teatralizar o teatro. “Reteatralizar” o teatro e destituí-lo de qualquer outra tutela que não seja a tutela do próprio poeta que intervém numa fala, uma palavra. Um corpo ficcional a voz, a voz é um corpo fictício. Não é a toa que eu chamo o ator de “poeta”, porque ele está inventando, ele está criando arbitrariamente. Então eu chamei estas intervenções, todos estes conjuntos de intervenções, eu chamei de “dialeto teatral” como se fosse assim uma coisa do dialeto do teatro. Isto daqui não é a fala, como quem diz “não vá ao teatro esperando encontrar uma fala que você encontra na rua, no cotidiano. Vá ao teatro querendo encontrar uma poesia da fala, né, uma poesia da emissão da fala: uma fala teatral, que só existe no teatro”, que se alguém falar daquele jeito no real parecerá absurdo, parecerá inconveniente, do mesmo jeito que se alguém transpuser do real para o teatro será inconveniente porque o espaço do teatro é o espaço da criação, da intervenção, da arbitrariedade de quem faz. É neste sentido. Também no radical me deu uma outra noção do dialeto teatral é a distribuição da fala em energias. Ao longo destes anos todos, desta pesquisa do Teatro Radical, que nasce em 1988 e continua até hoje e que já tem mais de 50 espetáculos realizados sob esta poética – é uma poética, é uma maneira de lidar com a encenação. E ao longo disto se criou uma ideia de que, dentro desta arbitrariedade não existiria nem personagem, portanto não existiria uma “psico-lógica”, que esta arbitrariedade poética ela se sobreporia a qualquer outra lógica. Então a divisão das

falas é em função de determinadas energias em confronto – que o Teatro Radical é o teatro dialético, de confronto de energias ideias, de polaridades, de ambivalências e ambiguidades. Então, por exemplo, na peça “Flor de Obsessão”, não existe pra cada personagem... Primeiro, é uma contação, é teatro épico, são contos. Não existe pra cada personagem uma partitura vocal, o que seria, digamos, o mais esperado.

KEVIN: Sim! Cada personagem com uma específica...

RICARDO: Com uma específica partitura vocal. E cada vez que cada personagem surgisse aquela partitura voltaria, né, esta é a ideia. Então o que eu digo que aqui há uma certa implosão da personagem porque há uma ideia maior que se sobrepõe a ela que é a ideia das energias, da história em si, da radicalidade da história em si que a gente quer contar, ou da história que a gente acha que é o mais importante contar; no sentido de que se cria blocos de energia, então independentemente dos personagens que surjam neste bloco, este bloco de personagens tem a mesma energia, em contraposição com outro bloco, mesmo que no outro bloco, este personagem do bloco A apareça também no bloco B, mas quando ele vem pro bloco B ele ganha outra energia, porque o que interessa não é a caracterização das personagens mas a energia, a força, a potência, que se contrapõe.

KEVIN: Isto tanto no corpo quanto na voz.

RICARDO: Tanto no corpo quanto na voz. Então é uma espécie de descaracterização do ator, entende? A tal ponto que eu chego a dizer que já não sou mais um ator de personagem, sou um ator de metamorfose, entende? Que vai se metamorfoseando em função de uma ideia maior que é a compreensão da teatralidade da coisa, do que eu quero dizer, do que a peça se propõe a questionar, etc. Mas não ator no sentido daquele que cria características e caracteres pra um determinado personagem. Os personagens estão em função de uma ideia maior. Não sei se eu me deixei claro, mas esta a viagem da pesquisa específica do meu trabalho é assim, é esta.

KEVIN: Sim, sim, está sim! Mas, inclusive, é esta a minha pesquisa também: é a voz, o trabalho vocal do ator em suas diversas possibilidades visando a afetação, tanto do ator quanto do próprio espectador. Eu pesquiso, eu estou investigando a voz “extra-

ordinária”, tanto extra-ordinária quanto extraordinária mesmo.

RICARDO: Sim, “extra-ordinária” e extraordinária, quer dizer, fora do ordinário.

KEVIN: É, e também no sentido de extraordinária, de potente, de acima do comum, de despertar reais estados físicos no espectador e no ator, pela voz.

RICARDO: Como o Teatro Radical é uma ética, é uma poética para várias estéticas, o que está no princípio de tudo isto é a ética. A poética é a maneira como se vai fazer para, o método, os procedimentos metodológicos que tem lá no radical, enfim, todos os seus percursos. Mas o que estou querendo dizer, valorizando a ética, é que este tipo de intervenção, tanto na fala quanto no corpo, ou de afetação do espectador ou do ator, deve ser regido por uma determinada ética, e a ética é a compreensão que aquela encenação faz de um determinado problema. Porque senão fica uma experimentação, como eu diria, uma experimentação inócua, infértil... estéril. Uma coisa que você vai fazendo porque sabe fazer, porque tem potência pra fazer e vira um exercício vocal, e não é um exercício vocal: é colocar a voz a serviço da construção de determinados sentidos, sentidos amplos, largos, radicais, fundamentais, em relação a uma peça, em relação a uma peça mais do que a um personagem, em relação a uma peça. No meu caso é em relação a uma peça, porque eu coloco o conhecimento da peça acima da própria caracterização da personagem. Quando eu digo a você que é uma descaracterização da personagem, o que me importa são as ideias em confronto e não a partitura vocal de cada personagem. Mas num sentido amplo num teatro que ainda esteja trabalhando com caracterização de personagem, mesmo assim, o que deve reger é uma ética daquele personagem. Na verdade é o seguinte: eu considero que a voz é uma escrita, e que o ator é um poeta que está escrevendo seu poema com sua voz. Quando eu digo de voz é porque aqui o tema é voz, mas isto se aplica também ao corpo, óbvio, a sua presença física, até porque não existe voz sem corpo. Voz é corpo, voz é corpo, e à medida que você faz qualquer movimento a voz se modifica, e do mesmo jeito que a voz, só assim, esquematicamente pra gente separar: do mesmo jeito que qualquer movimento vocal interfere no restante do corpo, tudo o que o corpo faz interfere na voz.

KEVIN: Isto era exatamente o que eu ia falar agora: como é pensar este “corpo-voz”, ou esta

“voz-corpo?” Porque neste mesmo texto do Dialeto Radical você diz que voz e corpo são indissociáveis e que eles tem que estar em conflito, pra que deste conflito – você usa a palavra “conflito”, né – surja esta qualidade vocal diferenciada. Voz não existe sem corpo e corpo não existe sem voz; mas o que você pensa de uma voz-corpo, o que você entende pela corporeidade da voz, por exemplo? Do ator.

RICARDO: Independentemente das questões técnicas que a gente não vai entrar, pois técnica é técnica de exercício, etc. Eu me proponho a discutir isto teoricamente, porque as questões técnicas dependem de cada corpo porque não existe uma voz, existe a sua voz, e o potencial que você tem de arrancar vozes enterradas dentro de você, como dizia o Nelson Rodrigues: “como sapos de macumba”. Vozes que estão enterradas que você nem conhece, mas cabe ao trabalho do ator escavar, revolver, pra que esta voz que você nem sabe que tem emerja, venha à tona. Agora, no caso específico do Teatro Radical, eu trabalho com esta ideia de invocação de imagens, de fazer com que através da voz a pessoa, o espectador, tenha a impressão de que está vendo alguma coisa.

KEVIN: Uma sinestesia!

RICARDO: É uma sinestesia.

KEVIN: É uma experiência sinestésica.

RICARDO: É uma experiência sinestésica.

KEVIN: Porque é este despertar sentidos diferenciados.

RICARDO: De tal forma que tem acontecido, por exemplo, muito em “Flor de Obsessão”, que é uma peça que eu faço, de pessoas falarem comigo e dizerem que eu uso determinados objetos em cena quando na verdade não uso nenhum, entende? Ou então dizer que eu faço determinados gestos quando na verdade, em cada conto, eu só faço dois. Porque há uma espécie de indiciamento, vou indiciando, incitando, estimulando, vou deixando pequenas margens pra que o espectador complete o que se está sendo feito, entende? O movimento não se completa, não se fecha, pra deixar

que o espectador complemente: a ideia de que o espectador só se interessa por aquilo que é “lunar”. Eu até tenho uma expressão em que eu digo “um ator lunar”, ou seja, porque o espectador só vai se sentir tomado na ponta da cadeira por alguma coisa que possa surpreendê-lo ou que solicite a imaginação dele. Esta história toda começou quando eu achei que a pós-modernidade se fundamenta na convocação do espectador para um mundo de imagens. Cada vez mais a modernidade nos convoca para uma determinada imagem, e um mundo múltiplo de imagens, e eu achava que era preciso devolver ao teatro a capacidade de fazer com que o espectador fabulasse imagens; que o teatro tivesse uma potência de fazer com que o espectador, de fazer com que o ator estimulasse as imagens, a criação de imagens, numa ação do espectador, pro espectador imaginar coisas e não ter tudo absolutamente entregue, entende? Então neste sentido o radical vai na contramão da pós-modernidade, no sentido de dizer “não, vamos trabalhar”: é um teatro minimalista que trabalha com repetição minimal, com dualidade de movimentos e com repetição criativa, e com esta ideia de insinuação de movimento, para que o espectador se penetre.

KEVIN: Isto é muito interessante pra eu saber: os métodos, as técnicas, mesmo de determinar como se atingir uma certa qualidade de interpretação, pois é disto que você falou, repetição, etc...

RICARDO: Eu te mandei o texto específico sobre voz, né? Mas tem o radical geralzão, porque aquele ali é só o específico de voz, mas tem o geralzão do Teatro Radical, né. Porque na verdade aquilo ali, aquele reflexo da voz, é apenas o reflexo de um todo, não é? Quando eu parei pra pensar, eu não parei em voz, eu não parei pra pensar “voz”. A voz é apenas um elemento dentro deste compromisso maior que é fazer um teatro radical, antropocêntrico, com repetição criativa, com minimalismo, com dialética, em que a ética de uma postura sobre uma determinada peça fosse maior do que a caracterização das personagens e do que a reprodução realista ou não, de uma determina peça, quer dizer, que a ética se sobrepusesse a tudo, e que a arbitrariedade do artista se sobrepusesse a tudo. Eu costumo dizer que o Teatro Radical não dramatiza ou não teatraliza situações necessariamente, ele dramatiza os conflitos fundamentais que geram estas situações.

KEVIN: Então, é... Eu queria chegar na grande questão que é a que permeia esta pesquisa que

é como o ator, eu queria saber de você enquanto ator, porque você fala muito também como pensador, como idealizador, como diretor porque você é realmente todas estas múltiplas versões de você mesmo, mas como ator: como você... Como o ator atinge, chega nesta qualidade de trabalho vocal que atinge o espectador? Pois uma parte, um dos outros temas que atravessa – e como não, como não atravessaria? - esta pesquisa é a relação espectador-ator. Não tem como fugir disto no teatro. Grotowski mesmo fala que “a célula embrionária do teatro é o ator e o espectador”, que pode-se tirar tudo, tudo, luz, música, todos os outros recursos e deixar só o ator e o espectador que basta isto pra acontecer.

RICARDO: É verdade. O fenômeno é este mesmo, a fenomenologia é esta mesmo, é uma relação inter-pessoal.

KEVIN: Então como ator, eu queria saber de você: como você acha que o ator, em específico na voz, mas nunca deixando o corpo de lado e todos os outros caminhos a se chegar, como ele chega nesta qualidade de voz que atinge o espectador nesta troca de uma maneira extracotidiana, que transporta pra imagens, através da palavra, através das gradações, através da voz... Enfim, como o ator chega nesta voz que provoca.

RICARDO: Eu acho que a resposta está em tudo isto o que eu disse, em tudo isto o que eu disse, que é terrível mas enfim, é complicado, mas eu podia dizer, enfim, resumindo eu poderia dizer que, exatamente tentando criar através da emissão da fala estas imagens. Eu vou te dar um exemplo, estas imagens, ao invés de fazer a imagem em si, a palavra ter a imagem, que é a sinestesia a que você se referia. Por exemplo, na peça “Bravíssimo” há vários momentos, mas eu vou me referir aqui a um, em que eu digo: “o brasileiro é um narciso às avessas que cospe na própria imagem”. Eu quis trazer a ideia do cuspe da imagem, um alguém, um narciso, imagine, que tem que se contemplar diante da sua própria imagem e na verdade ele cospe na imagem no sentido de rechaçar a sua própria imagem. O brasileiro não consegue se ver, ou quando consegue se ver, rejeita a sua própria imagem, no seu complexo, como diz o Nelson Rodrigues, de “cachorro vira-lata”, complexo de vira-latas. Mas enfim, e aí eu queria trazer esta imagem, então como trazer isto sem cuspir, sem precisar cuspir em si, sem fazer o cuspe, ou então sem fazer assim (faz gesto), enfim, sem fazer gesto nenhum! E aí na própria palavra tem o cuspe, né, tem o cuspe. Não o cuspe, a

saliva, mas a maneira de dizer o (demonstra a intervenção na palavra que faz com que ela pareça um cuspe): “cospe”, “cospe na própria imagem”, e aí você tem, o público se transporta pra esta ideia de nojo, de cuspe, de gosma, não é? Pela maneira como eu disse. Eu digo “o brasileiro é um narciso é às avessas” - eu não quero reproduzir aqui que fica parecendo que é assim na peça, na peça a gente tá aquecido, na peça a gente tá com toda outra postura né, de energia, de potência corporal e vocal – mas só pra dar assim um exemplo, é mais ou menos isto, quer dizer, “o brasileiro é um narciso às avessas que cospe na própria imagem”. Eu peguei o “c” da palavra “cospe” e trouxe, o tornei cultural, como se fosse um escarro (demonstra), e o “p” pra poder fazer esse... É como se eu preparasse o cuspe na garganta no “cospe”, no “co” (demonstra), e o “pe” do “cospe” fosse o jato do cuspe.

KEVIN: E ele sai na palavra, ele não sai de verdade.

RICARDO: E aí ele sai na palavra. Você cria uma gosma do cuspe aqui, como quem faz um escarro (demonstra), e aí lança o cuspe numa só palavra de duas sílabas: o “cos” e o “pe”. No “cos” você faz o escarro, e no “pe” você lança o escarro.

KEVIN: E aí se for pensar no texto: cada palavra que você pode fazer isto, então você cria um mundo de imagens por cada palavra, no geral, no texto.

RICARDO: Agora, você tem que ter o cuidado pra não ficar criando aleatoriamente, quer dizer, pra não virar um desenho, simplesmente um desenho belíssimo de possibilidades, um caleidoscópio de mil ideias. Você vai usar este recurso para determinadas pontuações, pra determinadas ênfases, ênfases. No caso do radical, pra dizer “esta unidade todinha vai ser estrada”, entende, e não ficar por mil caminhos. Por que? Porque é importante o personagem estar caminhando para um determinado lugar, por exemplo, “A Divina Comédia de Dante Moacir”, que é esta da estrada, a peça toda é uma estrada. Ele está caminhando da terra, depois ele vai pro inferno, pro purgatório, pro limbo, até chegar no céu. Então este é um recurso que eu volto, também tem uma outra coisa: no radical a gente usa, a gente trabalha com as repetições nucleares. Então não é fazer um determinado recurso, usar um determinado recurso, e esquecer, descartá-lo: ele volta, ele é recorrente, porque ele é construção de sentido macro, e não de exibição pontual de competência vocal e corporal. Ele está sendo usado pra

construir um todo, uma ideia de um todo, de uma unidade grande.

KEVIN: Massa, massa... é muita coisa pra processar. Ótimo! E aí a última coisa que eu queria, rapidamente, se você pudesse me contar, é sobre um, você já falou sobre vários espetáculos, mas eu queria que você falasse, se você pudesse, sobre um específico processo em que a voz, se bem que todos os que você falou agora a voz tem um papel importante, mas algum mesmo, por exemplo o “Ramadança”. Eu vi ele né, e ele era só com o audio em off e você fazendo uma partitura física ali, e o audio em off. Você não falava mesmo em cena.

RICARDO: Só no final. Só no final que eu falo.

KEVIN: Então ele me atraiu porque realmente, eu acho pelo menos, que a voz é ali uma mola propulsora, porque é só a voz, o texto e o seu corpo ali. Mas não necessariamente o “Ramadança”, eu queria que você falasse sobre algum processo, algum espetáculo mesmo que você, que a voz teve uma importância crucial, foi a mola propulsora, e que falasse enquanto ator, tanto enquanto ator como enquanto pensador mesmo artístico teatral, como diretor... Como foi pensamento acerca da voz neste processo que você escolher?

RICARDO: Eu acho que em todos os espetáculos, como você disse, todos, todos, a voz é um trabalho fundamental, inclusive deflagrador de outras “sacações”, mas “Ramadança” porque virou música, eu precisava de uma trilha, é uma trilha pra uma dança, aí chama-se “Rama-dança”, usando um jogo aí entre “Ramadã” e “dança”. É uma dança, não é? Eu só falo no final da peça mesmo, eu falar mesmo. Então a peça toda eu criei como se fosse uma trilha do maracatu e vou reproduzindo a partir do maracatu, vou trazendo para o maracatu outras nuances, por exemplo, a peça é uma peça sobre a guerra, sobre a Guerra Santa, a famosa chamada Guerra Santa – os muçulmanos e os cristãos. Então a peça foi feita em condição do 11 de setembro, foi feita em condição aí da grande polaridade entre os Estados Unidos, entre Saddam Hussein e Osama Bin Laden... A peça é sobre a atualização desta Guerra Santa que vem deste os tempos mais memoriais do cristianismo em relação à religião muçulmana, aos árabes. Então tinha guerra, tinha movimentos de guerra. Na verdade é o seguinte: é você pegar e criar conjuntos de palavras, criar unidades e dizer: “esta

unidade todinha aqui deste texto que se refere à guerra eu vou fazer como guerra”, entende? “Aqui eu vou fazer como maracatu, eu vou trazer o maracatu porque acho que é importante”, “aqui eu vou trazer a umbanda”... São sons. “Aqui eu vou fazer numa energia só, numa só energia de ódio, de ironia”. Independentemente das nuances. Quando eu digo “despsicologizar”, despsicologizar um personagem é neste sentido: é que o personagem ganha a nuance que você atribuir a ele, independentemente das razões outras, porque quem tá comandando o processo não é a recriação verossímil de um personagem, mas quem tá comandando o processo é a sua visão poética sobre determinado momento da peça. Então intervenção total, apropriação total de um sentido e recriação total de um sentido. Então na “Ramadança” tem isto. Recentemente eu fiz um espetáculo chamado “@”. Arroba. É o último espetáculo que eu fiz, o mais recente, que é puramente voz, por que? Porque é uma peça que é sexo na internet. Sexo na internet. E no sexo na internet, a pessoa pode dizer e ter o sexo e ter a personalidade que ela quiser, né? Eu posso ser homem e dizer “eu sou mulher, tenho tantos anos...”, entendeu? E posso começar a falar como mulher e até transar com alguém como mulher. Ou então dizer que eu to transando com 40 pessoas e na verdade não tem ninguém na minha sala. Eu posso mentir, é arbitrariedade total da imaginação. Então imagine isto, traduzir isto em fala. Você poderá ter uma voz... Milhões de falas diferentes.

KEVIN: Como foi este processo? De criação?

RICARDO: Eu comecei a fazer as doidices: às vezes eu começava de um jeito a dizer uma frase, e no meio da frase mudava a personalidade, porque eu começava como um travesti, digamos, e depois virava uma mulher. Depois tava masculino, depois tava feminino. Ou então no meio de uma frase extremamente, numa energia extremamente feminina, dizia uma frase, uma palavra absolutamente masculina, forte, yang.

KEVIN: E é através deste jogo que você transporta o espectador pra dentro da sala mesmo, pra este universo, né, e pra estas imagens.

RICARDO: E o sentido que me deu isto foi: vejam vocês como eu posso traduzir esta multiplicidade sexual da internet, esta imaginação múltipla, esta pulverização total do sexo, a partir de uma partitura vocal. Você está falando com alguém e você não

sabe mais se ela é homem, se é mulher, ou um pedaço ela é homem e daqui a um minuto ela não é mais homem, ela é mulher. Daqui a pouco ela é um travesti, daqui a pouco ela é um... Enfim, vai mudando de papéis sexuais a partir da voz.

KEVIN: E aí você acha que este trabalho vocal ele afeta tanto você enquanto ator quanto o espectador, né? Não existe só uma afetação unilateral. É uma constante afetação de ambos os lados.

RICARDO: Sim... É difícil aquilatar a afetação do espectador, é difícil a gente aquilatar, compreender, perguntar a ele como é que aquilo se vai, como é aquilo toca dentro dele, mas existe, sim, o intento de. Cada um se afeta de uma forma diferente, a gente tenta dirigir esta afetação, mas no meu caso, por exemplo, eu diria que é uma descoberta, porque, apesar de parecer um trabalho muito racional – e é um trabalho racional nos seus princípios gerais – é experimentação, e nesta experimentação eu me descubro: como eu disse, eu tenho vozes que eu pensei que não tivesse. Eu tenho uma ideia e que voz caberia nesta ideia? E fico procurando e aí encontro uma “doidisse” que não pensei que tinha dentro de mim.

KEVIN: Depois de 50, 60 espetáculos que você já fez, você vai fazer um agora e ainda descobre outras vozes?!

RICARDO: Ainda descubro uma voz maluca, uma coisa. Assim como às vezes não é nem “voz-palavra”: às vezes tem só uma coisa parecida com o que o Dario Fo se referiu, que é o “grammelot”, o “grammelot”, que são aqueles sons que lembram determinada melodia de um determinado povo, mas sem a palavra em si. Por exemplo, o Dario Fo fazia o italiano, o francês, o árabe, sem dizer uma palavra em árabe, em italiano e em francês. Você fazia o que ele chama de “grammelot”, que é um jeito... (demonstra). É uma série de sons que você pensa que a pessoa está falando árabe, mas, na verdade, é só a musicalidade, é só a prosódia de determinadas consoantes e de determinados...

KEVIN: Então pode ir além da palavra, né, além do texto. Existe o som.

RICARDO: Pode ir além da palavra. É só um som que cria. No caso dele, ele criava isto para caracterizar gente, povos, nacionalidades. Portanto é um olhar cultural, cultural. No

meu caso eu uso para caracterizar sentimentos, energias, por exemplo, raiva, ódio, indignação, desespero: pegar uma palavra e deturpar esta palavra numa determinada vogal e criar só som (demonstra) e aumentar, e aquilo virar uma força.

KEVIN: Também estereótipos, ou arquétipos, no caso do “@”, né. Ali eu acho que você trabalha com os arquétipos, os estereótipos, da mulher, do macho.

RICARDO: Sim, os arquétipos, as energias do homem, do macho, é, os arquétipos. Porque acho que aí, foi bom você ter observado isto, até com os estereótipos mesmo, porque acho que é com isto que o espectador, tem na cabeça, é isto que ele tem na cabeça, e você vai trabalhando para ratificar ou para retificar determinados estereótipos. Eu acho que o papel do teatro é este: atender determinadas expectativas para criar laços com o público – todos partilhamos a mesma cultura, o ator e o espectador partilham a mesma cultura, então tem que ter um certo lastro de pacto – depois ele precisa atender determinadas expectativas, mas ele precisa contrariar estas expectativas, pra poder a experiência do teatro valer a pena. Ninguém vai pra lá pra confirmar o que sabe: a gente vai pra lá pra confirmar o que sabe, mas também para aprender o que não sabe, ou para questionar o que sabe.

KEVIN: Desestabilizar.

RICARDO: Desestabilizar. Eu acho que o grande jogo é estabilizar, a relação entre o ator e o espectador é exatamente esta relação entre: estabilizar e desestabilizar. Como quem diz “ta aqui, to pegando na sua mão, sou da tua mesma cultura, vamos trabalhar com isto, tá aqui o arquétipo, nós conhecemos isto não conhecemos, dominamos? Agora eu te dou uma outra visão disto”, entende? Uma outra experiência. Porque se você não tem este laço, você não faz o pacto com o público. Se eu mostro a alguém uma coisa que ele não tem nada, laço nenhum, eu fico boiando, termina a peça eu fico “sim, mas o que é isto?”. Não me pegou! A gente só pega se tiver um mínimo de parceria com a cultura daquele público. O teatro é extremamente rico e perigoso exatamente por isto, porque, por exemplo, no cinema eu posso ter uma dissociação entre os produtores do filme e os espectadores. Entre a produção e a recepção. Por exemplo, eu posso ver um filme que foi feito em 1912. Eu vejo cem anos depois! Mas no teatro eu tenho que partilhar o mesmo espaço, o mesmo tempo, entende? A

mesma cultura. Então eu tenho que ter um laço, estar entrelaçados espectador e o público, e esse laço é enriquecedor... Às vezes ele é limitante, porque às vezes a gente fica servo desta, fica servo desta dependência, desta relação, mas é preciso ter coragem para estabelecer laços e cortar laços com o público.

KEVIN: A verdade é que realmente não existe uma fórmula, não existe uma verdade em relação a essas... Em relação ao teatro. Tudo sempre vai variar, tudo sempre vai mudar, dependendo de quem vai estar lá, dependendo de quem vai assistir, do tempo, do local, do passado histórico e social, enfim, tudo isto, existe todo um contexto que muda tudo a todo momento.

RICARDO: Outra coisa extraordinária e contraditória também, quer dizer, engraçada, ambivalente, é que apesar disto, apesar de eu fazer um filme em 2012 e o público só vai ver esse filme daqui a 100 anos, portanto não tem laço entre os produtores e quem está assistindo, apesar disto, disto ser verdade, quando aquele filme foi feito você nem era nem nascido e você pode estar vendo, apesar disto, disto ser verdade, há ainda uma ambivalência interessante: é que, mesmo quando eu vejo qualquer coisa, se torna contemporâneo. Por exemplo, quando eu vou ver o Chaplin, ele é meu contemporâneo, porque eu só vou ver o Chaplin a partir do meu filtro agora, entende? Eu torno as coisas temporais, mesmo que elas tenham sido feitas há 432.000 anos. Quando eu leio Sófocles, ele é meu contemporâneo, eu só posso olhá-lo com o olhar de hoje, do olhar de agora, claro, colocando ele no tempo e tal, mas a atribuição de sentidos que eu dou a uma coisa é uma atribuição contemporânea. Neste sentido, todo teatro é contemporâneo, porque o espectador é contemporâneo. O espectador está vendo agora. Mesmo que eu veja um teatrão feito como se fazia a Comédia de Costumes no começo do século XX ou no final do século XIX, quando eu vi esse Vaudeville ou essa Comédia de Costumes lá, feita bem quadradinha, bonitinha, eu vou analisar com um olhar contemporâneo, porque a gente sempre, o teatro, como é uma arte contemporânea por excelência, que não existe sem a presença física de ator e público – de duas pessoas que partilhem o mesmo tempo e o mesmo espaço – ele está sempre temporalizando as coisas.

KEVIN: Bom... Acho que é isto. Bastante coisa aí. Muito obrigado, Ricardo, mesmo, por esta troca. Que bom, que bom, que bom conversar.

RICARDO: Que bom que o curso tenha dado pessoas assim, estudiosas, que querem estudar, querem pesquisar. Você está com uma orientadora linda, que é a Juliana Rangel, e é um trabalho tão lindo.

KEVIN: E que bom que você está aqui presente, um grande artista, meu Deus! E que se disponibilizou e que vai dar muito fruto, muito fruto pra esta escrita. Bom, obrigado, Ricardo.

RICARDO: Abraço.

Anexo B

ENTREVISTA 2

DATA: 08/05/2015

LOCAL: CASA DA ESQUINA (SEDE DO GRUPO BAGACEIRA DE TEATRO E TEATRO MÁQUINA)

HORÁRIO: 20h

ENTREVISTADOR: KEVIN BALIEIRO

ARTISTA CONVIDADO: ROGÉRIU MESQUITA

OPERADORA DE CÂMERA/SOM: DELANO SOARES

KEVIN: Bom, é... inicialmente eu queria me apresentar – eu tenho que me apresentar: meu nome é Kevin Balieiro, eu sou aluno do curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal do Cear e estou, atualmente, em processo de escrita do meu Trabalho de Conclusão de Curso que é voltado pra área de voz do ator. A minha pesquisa, ela consiste na reflexão de uma possível qualidade vocal do ator que por si só atinja tanto o espectador quanto o ator de maneira extracotidiana, “extra-ordinária” e extraordinária – nos dois sentidos da palavra, transportando tanto o ator quanto o espectador pra um estado que eu chamo de “estado sinestésico” que é um estado de afetação diferenciado, fora do ordinário, no qual os sentidos se entrecruzam, onde memórias são suscitadas, imagens, estados corporais... então, eu estou investigando esta possível voz do ator que causaria todos estes efeitos, que atingira este estado de afetação subjetivo, poético, através da palavra, através da sonoridade. E é através do trabalho com a palavra, com a sonoridade, com o corpo, com o espaço e com a relação entre ator e espectador que o ator chegaria nesta qualidade vocal. Então eu investigo o trabalho com estes aspectos da voz de maneira sinestésica, de maneira metafísica no sentido Artaudiano – pois ele fala da metafísica – e, é isto na verdade, é uma reflexão sobre esta possível voz, que seria uma voz que choca, que toca, que emociona, que arrepia sinestésica, corporalmente e imagetivamente também, subjetivamente. O que me disparou em direção a esta pesquisa foi, desde o início do meu... desde o meu ingresso no curso da UFC, foi o meu trabalho pessoal enquanto ator com a voz nos espetáculos que eu participei e tal, sempre tive interesse nesta área enquanto ator; também trabalhos que eu tive com

outros artistas em oficinas e cursos voltados pra voz; e trabalhos que eu vi em cena desde que eu cheguei em Fortaleza, desde que eu ingressei no curso que também alimentaram este interesse em relação à voz. Então tudo isto junto disparou a minha motivação pra fazer esta pesquisa no TCC agora. E um destes artistas, que estamos com ele aqui hoje, é Rogério Mesquita: ator e produtor do Grupo Bagaceira de Teatro, que é um dos maiores grupos do Brasil de teatro com apresentações nacionais e internacionais, diversamente premiado, com 15 anos de carreira, de estrada né, e Rogério já esteve em mais de 20 espetáculos, tendo no seu currículo mais de 20 espetáculos e incontáveis produções também, e 15 sendo só do Grupo Bagaceira, e o trabalho do Grupo Bagaceira atrai esta pesquisa, tanto quanto o trabalho de Rogério enquanto ator, porque a estética do grupo é voltada muito pro ator, pra voz, pro corpo, pra arte do ator, é um grupo que trabalha com minimalismo, não tem nada de extravagante enquanto cenários e tal e é muito focado pro ator até porque a maioria dos espetáculos são intimistas, pra poucas pessoas, e isto atrai muito pra esta pesquisa porque ela é voltada para o ator, pra capacidade do ator, pra habilidade e pras possibilidades que o ator tem. Então, claramente, o trabalho do Rogério é pertinente, muito pertinente, e especialmente porque agora ele estreou recentemente um novo espetáculo, “Fishman”, que tem a voz como uma das molas propulsoras no projeto, no espetáculo. Então... massa. Aí eu queria falar que é uma honra, é muito bom você ter se disponibilizado a estar aqui hoje.

ROGÉRIO: O prazer é meu.

KEVIN: Muito bom mesmo, contribui imensamente pra minha pesquisa, fomenta totalmente porque não é só pela teoria e pelas minhas opiniões pessoais que se faz uma pesquisa, tem que ter esta troca com pessoas que fazem realmente o que eu to pesquisando. Então, é isto. Bom, Rogério, então eu queria começar sabendo um pouco da sua trajetória no teatro enquanto ator na voz, com a voz.

ROGÉRIO: Eu comecei a fazer teatro, eu nunca fiz curso de teatro na verdade né, eu comecei a fazer... e também nunca pensei em fazer teatro na minha adolescência, aliás nem frequentava teatro, foi meio que acidental. Na escola, claro, eu fazia parte do grupo de teatro do colégio mas nunca assistia peças fora. Engraçado isto, né? Até que no terceiro ano um amigo meu que fazia teatro me chamou pra participar de uma oficina

do colégio vizinho do meu, e eu fui participar, e era uma oficina – do Walder Luiz – que trabalhava muito a improvisação, então durante um ano, todo sábado, eu ia pra aquele grupo de pessoas bem diferentes umas das outras, diferentes classes sociais, era realmente bem diverso, e a gente improvisava, improvisava, improvisava com temas que o Walder jogava. Até aí era só realmente uma coisa de exercícios de sala jogados, não tinha um direcionamento vocal, corporal. No ano seguinte eu fiz o curso Princípios Básicos de Teatro do Theatro José de Alencar, com Paulo Ess... o nome do curso é ótimo: princípios básicos. Então foi a partir do curso dos princípios básicos que eu comecei a perceber que a voz sim, tem que ter uma tensão especial pra preparação do ator, pra construção da personagem. Por que? Porque a gente foi fazer um espetáculo chamado “País no Lado da Felicidade”. Isto foi 99, nós estávamos virando o milênio, o mundo ia acabar né, 2000, o “bug” do milênio, então o espetáculo falava disto, deste recomeço da civilização. Eu peguei dois personagens que eram: um selvagem e um colonizador, bem diferentes um do outro; e nós tivemos um suporte da turma de fonoaudiologia da Unifor que fez um acompanhamento com cada ator, então eu tinha uma fonoaudióloga só pra mim! Cada ator tinha uma fonoaudióloga acompanhando. E foi a partir deste curso, foi um mês e meio de preparação vocal, que eu comecei a perceber que a minha voz poderia me apontar caminhos, não só a leitura do texto, não só o entendimento do texto, mas a voz podia me dar alguma direção, um norte pra encontrar este personagem. Então, por exemplo, se eu fazia um selvagem, eu fui buscar uma voz muito extracotidiana, uma voz mais cultural, e eu fui procurar (demonstra) “esta” voz de uma maneira que não me destruísse a garganta, né. Então com este suporte que eu tive nos Princípios foi quando eu comecei a perceber mesmo que a voz faz parte do tripé do ator, que acho que é: corpo, voz e o coração. Eu sempre penso nisto. Aí no ano 2000, quando eu participei da criação do Grupo Bagaceira né, junto com Yuri Yamamoto e Rafael Martins, muito a questão do Yuri, principalmente no começo do grupo, a gente tinha uma estética muito forte das histórias em quadrinho. Então “Sabonete Cabeludo”, “Papoula”, “Solange Mulher”, “Estranhos” eram esquetes, nossos pequenos trabalhos, que a pegada do “cartoon” era muito forte, porque o Yuri é desenhista, sempre foi, então ele trouxe isto pra cena. Então, como transubstanciar aquele desenho animado que o Yuri pensava nos textos, nos desenhos, pro palco? Pra mim foi muito claro que a gente tinha que começar pela voz, porque, a partir da voz – exatamente isto que você falou – ela me dava um... me tirava da realidade. Então a

voz, desde o começo do Bagaceira, pra mim, ela foi muito importante pra me tirar do eixo. E até foi uma coisa que até me atrapalhou um pouco porque eu fui meio que esquecendo o corpo durante muitos anos, mas eu chego lá depois. Então, a voz com... engraçado, a voz era o começo de tudo. Então, no “Sabonete Cabeludo” eu peguei um personagem que era um marido traído e neurótico, então minha voz é muito grave, então eu fui pra uma voz muito aguda, aliás eu trabalhei no falsete, era uma voz que eu nem sei se eu consigo fazer hoje em dia, porque era muito difícil de fazer, e eu lembro que o Ricardo Guilherme – a gente participou do festival de esquetes e o Ricardo era um dos debatedores, e ele fala exatamente da voz: “se você criou esta voz, então você tem que criar todo um mecanismo de articulação, mecanismo de respiração pra que você consiga sustentar esta voz, porque vozes especiais, mecanismos especiais”. Então eu fui pegando essa dica dele pra todas as vozes que eu fui criando desde então. Então, pra mim, a questão da voz, quando você me chamou pra fazer parte dessa entrevista, eu comecei a ver que realmente a voz, pra mim, sempre foi muito importante nesta questão da construção mesmo, de como... é o que chega, né.

KEVIN: Então ficou desde o início da sua trajetória, a voz sempre esteve... desde o TJA né, que você falou.

ROGÉRIO: Desde os Princípios Básicos, é.

KEVIN: Massa, e você falou dos mecanismos né, da respiração, de sustentar... isso é o outro ponto que o meu TCC atravessa, inclusive, que é o corpo né, é a técnica do ator. Então, eu queria saber, também fazendo um gancho com o trabalho recente do “Fishman”, que eu sei que a voz teve bastante importância ali, bastante trabalho e tal, é... qual, pra você, como é a relação que o físico do ator, o conhecimento técnico que o ator tem que ter de si mesmo, e eu falo de caixas de ressonância mesmo, de respiração, de apoios vocais, todas estas coisas, qual é a relação disto com a produção de uma qualidade vocal superior, assim, maior?

ROGÉRIO: É engraçado você falar disto porque na verdade toda esta consciência, né, de caixa de ressonância, tudo, estes apoios vocais... grupo, eu acredito que grupo de teatro é um espaço sim de formação. Então, por exemplo, todo mundo do Bagaceira,

ninguém tem uma formação acadêmica voltada ao teatro, então a gente meio que nos processos sempre convida pessoas de fora pra trazer informações e pra reciclar o grupo. Em 2010 a gente fez um espetáculo chamado “Incerto”, né. Assistiu?

KEVIN: Claro! Foi o primeiro espetáculo que eu vi quando eu cheguei em Fortaleza.

ROGÉRIO: Ah, 2010! Então, “Incerto” foi o primeiro espetáculo que a gente fez que teve dinheiro, inclusive, e com isto a gente teve a oportunidade de chamar alguns profissionais de fora pra trabalhar com a gente, e um dos profissionais foi o Danilo Pinho que é, além de um excelente ator, tem uma pesquisa super ultra mega hiper séria sobre a voz no trabalho do ator.

KEVIN: Ele é de onde?

ROGÉRIO: É daqui do Cefet, professor do IFCE!

KEVIN: Ah, sim, sim!

ROGÉRIO: Então ele trouxe tudo isto pra gente, todas estas questões, ele meio que sistematizou, nos ajudou, a cada ator, buscar a sua voz, de como estes apoios vocais podem te ajudar a botar a voz no lugar certo, no lugar errado, este tipo de coisa. E foi fundamental isto. Ele deu esta base mesmo. E, aliás, foi ele que me disse pela primeira vez que eu tinha um vozeirão, porque eu acho que a minha voz é horrorosa, eu tenho todo esse trauma, eu sou muito desafinado quando eu canto, né. Aí eu acho que, enfim, então ele me ajudou. Engraçado porque a voz, ela também reflete muito a questão da sua confiança, né, como é que você tá com você mesmo, se você tá muito ansioso, você fala muito rápido, este tipo de coisa. Então o Danilo, ele meio que me – em 2010, imagina, o Bagaceira surgiu em 2000, em 2010, dez anos depois –, ele me trouxe esse outro olhar, que é tão intuitivo, esta busca do personagem através da voz, então ele me deu os mecanismos pra que tecnicamente eu vá buscar, e também não é mágica, é uma busca técnica, o corpo é sua ferramenta. E, o mais importante – por que eu falei do Danilo, porque foi com ele que tive uma consciência mesmo, concreta, de que corpo e voz é tudo misturado. E, essa ferramenta... não existe o corpo e a voz, entendeu, no trabalho do ator, tem que tá interligado. Por isso

que me atrapalhou muito isto antes dele, porque eu sou meio que uma tábua, eu tenho um corpo muito pesadão, né, então a partir disto, então junto com toda a preparação que eu tenho, a preocupação que eu tenho de buscar essa voz, também, como é que essa voz ela reverbera em todos os movimentos que esse personagem, que esse espetáculo pede, né. Então foi a partir desse encontro da gente com Danilo. E no “Fishman”, que é agora, cinco anos depois, né, foi muito importante porque a gente teve a felicidade de contar em sala de ensaio durante cinco meses com a Juliana Galdino, né, atriz e diretora da companhia Club Noir de São Paulo, que tem um trabalho calcado na voz reconhecido acho que mundialmente. Ela é discípula do Antunes Filho, ela, por si só, tem um trabalho vocal de excelência, enfim... é uma coisa! E ela, além desse mecanismo técnico que ela traz, da busca, da respiração, das caixas, de tudo... a preocupação com a palavra. Então isto foi muito importante pra um texto, um espetáculo muito intimista como é o “Fishman”, um espetáculo com muito texto... então como é que cada palavra, como é que cada palavra ecoa, como é que cada palavra chega pro espectador, né, essa questão da sensorialidade a partir da palavra, do que é dito.

KEVIN: Então me conta sobre exatamente o trabalho com a palavra.

ROGÉRIO: Exatamente, então foi isso: o significado de cada palavra. Quando eu falo “você”, não é “você”, é (demonstra) “você”. É aqui, é agora, é o presente, né. Então você está presente dentro dessa busca, buscar essa questão de você estar aqui agora, não é uma coisa artificial, não é comprar um pedaço de pão, você não vai falar assim dessa maneira cotidiana. É você preencher cada palavra que você fala no palco; e preencher não é virar, criar um virtuosismo pra cada palavra, dizer... como é que cada palavra tem o seu significado, como você preenche, e como é que no todo, resulta. Então esta busca dela, ela jogou isso pra gente, e no “Fishman” foi muito interessante porque é muito texto, é muito texto, e pra mim e pro Ricardo Tabosa, que é o outro ator da peça, imagina, a gente sofreu muito com a Juliana, mesmo. Sofreu no sentido mesmo de como é que a gente, porque... essa questão de você estar presente em cada palavra do que é dito do seu personagem, cada palavra que o autor coloca no papel e como é que isto vai jogar pra plateia, as vezes a gente passa por cima, pensa que um simples estudo de texto vai dar conta, mas não dá. É muito interessante isto. E a Galdino trouxe isto pra sala de ensaio. A gente ralou muito com

ela, mesmo, então, pra pelo menos a gente entender que... a respiração tem que estar muito presente até pra mudar, pra mudanças climáticas, mudanças de clima da peça, de cena.

KEVIN: A respiração pode mudar o ambiente.

ROGÉRIO: Exatamente. Muda o ambiente. E foi muito importante nesse sentido, porque a gente meio que fica muito pregado, muito contaminado, dando várias intenções diferentes, mas na verdade basta uma outra respiração dentro da mesma fala que ela já te coloca pra outro lugar. Então esse transporte, essa transposição de ambiência através da palavra, através de você usar a respiração em frases diferentes está sendo minha nova busca, de como cada palavra, cada diálogo, a respiração vai me levar pra outros lugares e levar a plateia, na verdade eu vou pegar a plateia pela mão, pela palavra, e levar.

KEVIN: É exatamente isso, exatamente isso! Eu fico afobado, mas é porque é exatamente esta questão que eu queria chegar com você. Você já falou, acabou de falar um pouco: como a técnica, o físico, a técnica, o conhecimento técnico do ator contribui pra palavra, pro trabalho com a palavra, como eles estão relacionados, né, pra você modificar a palavra, trabalhar, preencher, dissecar a palavra, é necessária a técnica, é necessária a respiração e as caixas e o conhecimento? Porque eu li em alguns lugares, alguns lugares falam, alguns teóricos falam uma coisa, outros falam outra, mas o que me interessa muito, é no que eu acredito né, enquanto ator, é isso que é, você pode ter o conhecimento técnico de si mesmo de saber pra onde guiar, de saber como manipular seu próprio interior pra atingir tais efeitos.

ROGÉRIO: É você buscar seus planos vocais, por exemplo, né, é isso que a Galdino traz muito forte: quando você, você desenha mesmo no seu personagem os planos vocais de cada fala, né, o que é o plano vocal? Você preenche de significado, você preenche a respiração, então, por exemplo, a fala... não sei se eu vou conseguir exemplificar, mas por exemplo, eu falo na peça “eu vou embora, é isto que você quer, não é? Pois eu vou ficar”. Então são frases que dizem várias coisas. Então, quando eu falo que eu “vou embora”, eu tenho um plano vocal, “pois eu vou ficar” já é um outro plano vocal, é uma outra respiração. Então isto vai... e não precisa estourar, eu posso dizer:

(demonstra) “eu vou embora... pois então eu vou ficar”, entendeu? Então isto pode dar uma quebra na palavra. E você, buscando em você, essa questão técnica que eu acho super interessante, quando você se conhece e sabe – se conhece não, você percebe –, você consegue sistematizar a sua técnica, você consegue desenhar o plano vocal da peça inteira. Então, pode ter dia que você tá super ruim, porque o teatro é assim, o ator... mas se você conseguir falar o seu plano vocal, conseguir alcançar pelo menos os planos vocais, a peça acontece. E essa é a questão dos planos vocais, porque, por exemplo, o Bagaceira, a gente mantém espetáculos durante muito tempo: “Lesados” desde 2004, “Meire Love” desde 2006, então os espetáculos vão amadurecendo. Então o “Lesados” e o “Meire Love” são dois espetáculos que eu acho super interessantes neste sentido dos planos vocais, porque nós amadurecemos nestes espetáculos, então a gente pode fazer com o pé aqui o espetáculo que ele acontece. Então cada ator deste espetáculo já sabe o seu plano, por mais que ele não tenha sistematizado, mas cada ator conhece que naquela fala tem que falar com aquele volume, com aquela respiração, com aquela voz – sabe que acontece o espetáculo assim. Mas isto foi o tempo que deu, né. Então, o “Fishman” não, “Fishman” já foi uma técnica que a Juliana trouxe, que já está nos dando, e que vai amadurecer, mas a questão de você buscar e amadurecer os planos vocais de cada espetáculo... o “Meire Love” é muito engraçado, porque, “Meire Love” é um espetáculo que os três atores estão sentados em uma cadeira, né, contando a história dessas três meninas de rua e os três, além de contar a história, vivem as meninas de rua e ainda fazem as rubricas. Então, pra ator, eu acho um ótimo exercício, porque tá lá falando como menina, com uma outra velocidade, depois quebra e fala como a rubrica... é muito interessante o “Meire Love”. Então o Yuri, o Rafael e eu, nós já temos um, cada um já tem o seu desenho de cada fala de como, onde é que vai encaixar cada plano vocal, e cada “Meire” já tem seus planos vocais muito bem definidos, mas o que eu quero dizer é que: isto foi o tempo que deu pra gente, essa definição dos planos vocais destes espetáculos. Com o “Fishman” não, foi a Galdino que mostrou os caminhos, de buscar dentro do significado da palavra a busca e o desenho de cada plano vocal.

KEVIN: Massa. Então, você já me falou da palavra, já me falou da técnica do ator, e eu queria saber agora o que você entende pela relação entre voz e espaço, porque um dos autores que eu to trabalho nesse TCC é o Novarina, que fala muito sobre a travessia

do espaço, e sobre preenchimento, e acho que nem é autor, a gente como ator, a gente sabe que tanto a presença física, a energia, quanto a voz, devem preencher o espaço. Mas eu queria saber o que você entende sobre essa relação entre voz e espaço sempre focando nessa possível qualidade de voz que eu to pesquisando, que é uma voz bem Juliana Galdino, até mais, talvez, que é uma voz que transcende o comum, é uma qualidade vocal que te choca, que te arrepia e suscita imagens através da palavra, então, não com cenário, não com sonoplastia, não com muita luz, não com muito nada, é o ator ali, nem muito corpo, embora corpo e voz estejam... eu digo corpo no sentido de físico, né. Mas a voz. Então você falou da palavra já, em relação a isto, aí eu queria saber o que você entende da relação entre voz e espaço, com esta voz.

ROGÉRIO: Certo. É engraçado... é tudo fato da prática, na verdade. A gente, em 2011, a gente fez um espetáculo de rua chamado “Por Que a Gente Não é Assim, Porque a Gente Não é Assado?”. Foi nossa primeira experiência na rua. Imagina: uma loucura. Foi um período que a gente montou, o grupo tava dividido, três estavam em São Paulo, três estavam em Fortaleza, a gente montou o espetáculo pelo Skype, e quando chegou – porque ele tinha data pra estrear –, e quando ele chegou, terminou o texto, porque as discussões eram via Skype, a gente chegou, formatou o texto, e duas semanas, não, dois meses depois estreamos o espetáculo.

KEVIN: Loucura.

ROGÉRIO: É uma loucura mesmo, até porque ninguém no grupo tinha uma experiência forte com teatro de rua, agora imagina: a gente fez um espetáculo de rua sem microfone nenhum, né, a gente acredita que tinha que “ah, preencher a rua inteira!”. Então, porque assim, imagina, os nossos maiores desafios até então eram os teatros, né, acústica boa, acústica ruim, como é que a gente vai preencher aquele espaço, aquele palco. O Theatro José de Alencar, aqui em Fortaleza, pra mim é o maior desafio do ator porque ele tem espaços que a voz não chega, que abafa, mas quinze centímetros depois tem espaços que a voz vai ficar ótima, então é um palco que tem que ser estudado, e realmente tem aulas de vozes que a gente faz dentro do palco do José de Alencar pra pegar os pontos.

KEVIN: É mesmo? Que massa!

ROGÉRIO: Aí, na rua não. Na rua você não tem caixa acústica, né, você não tem... enfim, tem o barulho da rua do dia a dia, etc e tal. Então esta busca de como chegar nesse preenchimento mesmo, é... a maior consciência foi quando a gente foi pra rua, quando eu fui pra rua mesmo, de como é que eu podia preencher aquele espaço com a voz sem gritar, porque a primeira vontade que tem é gritar “gente! Ah!”, e a gente percebeu que não, que isso só ia acabar com a gente, o espetáculo ia acabar no meio do caminho, a gente ia perder a voz, né, ia ser terrível. Então, realmente, mas aí foi o corpo, então junto com o corpo e com a voz eu vi que, na rua principalmente, isso é importante, pra preencher, pra você fazer toda aquela... ressoar naquele ambiente, o corpo tem que estar junto com a voz mesmo. Não é uma virtuosidade do corpo, mas o corpo ele meio que, ele é uma catapulta mesmo, tem que estar mais dilatado na rua pra voz dilatar, pra não acabar com você. Então esta questão mesmo, eu percebia muito no nosso espetáculo de rua isto, de como é que eu podia preencher aquela roda numa rua super movimentada, com vários outros tipos de ruídos que chamam atenção, como é que prende uma plateia numa mesa, o espetáculo se passa numa mesa... então foi realmente, a gente foi buscando o corpo. Como é que o corpo, na dilatação corporal, ele ia fazendo com que minha voz reverberasse sem agredir, sem gritar, agredir os ouvidos do espectador, e mais importante: sem agredir as nossas cordas vocais, né. E, pra mim, é super frustrante quando eu termino um espetáculo e eu to rouco, e eu me sinto péssimo. Não porque é cansaço, mas porque eu não to colocando no lugar certo. Porque a nossa busca é essa: quando a gente tem essa consciência, você instrumentaliza o seu corpo quando você, por exemplo, usa de uma maneira errada e dá vacilos como esse de ficar rouco depois de uma apresentação simples, né, então a gente vê onde foi que errou, onde foi que eu errei? Onde foi que eu coloquei errado? E você buscando no seu corpo... isso já é o conhecimento mesmo né, cada ator tem a sua ferramenta corpórea, a sua ferramenta vocal. Onde foi que eu botei errado? Porque às vezes, é... no Grupo Bagaceira nós somos pessoas bem diferentes fisicamente. Então Demick, a Samya, a Tatiana, o Ricardo, o Yuri, o Rafael, cada um tem uma caixa vocal bem distinta um do outro, e isso fica bonito. A gente fez aula de voz, né, aula de canto, e o Prata, que foi nosso professor, adorava isso, porque o grupo tinha vozes bem distintas. E desde que a gente fez o espetáculo de rua a gente está buscando como a gente consegue

uniformizar essa busca, este treinamento vocal, né, porque, por exemplo, eu não faço, eu não tenho muito esforço pra preencher um espaço, já o Rafael faz mais esforço, o Rafael grita, “grita” mais, neste sentido. Então como é que a gente pode, enquanto grupo, juntos, fazer com que nosso companheiro não se machuque na missão, que é essa questão mesmo de botar a voz ou o corpo no lugar certo.

KEVIN: Massa. É, eu falo do espaço porque o que atravessa mais, uma das coisas que atravessa a minha pesquisa é essa: a questão da voz não ser somente, a voz do ator não ser trabalhada somente pra que ela seja audível, porque, é... isto é uma questão principal, mas pra que ela seja trabalhada pra que, além de ser audível, ela atinja o espectador de forma sensível, além de ser claramente compreensível. Então, além da palavra semântica, enquanto semântica, é a palavra enquanto sonoridade, enquanto afetação. O espaço, além de ser preenchido somente pra que seja audível, também pra que seja preenchido de maneira a arrebatar todos ali.

ROGÉRIO: É, a gente sempre fala que faz espetáculo pra arranhar a alma do público. Eu, pelo menos, acredito muito nisso. Eu adoro ver espetáculo que eu saio arranhado, né. Não é um espetáculo que você vai comer uma pizza e vai esquecer.

KEVIN: É! É exatamente isto! E especialmente a voz que arranha, né.

ROGÉRIO: Acho que a voz, ela... ela traz a alma do espetáculo, acho que é o que leva. Claro, tem imagens fortes, tem toda a questão mesmo com um ambiente forte, mas a voz, eu acho que a voz ela faz o “toc-toc”. Dependendo do espetáculo que tem essa questão visual muito forte, mas quando o ator abre a boca, ele tem que, a voz ela tem que preencher todo aquela imagem, todo aquele significado que aquela imagem traz tem que estar na voz também, pra não desafinar e pra não ficar uma coisa dissonante. Então... pelo menos eu acredito muito nisso: que a voz ela tem que arranhar a alma, né. Assim como o espetáculo, eu faço espetáculo pra arranhar as almas das pessoas.

KEVIN: Então pra você, quais aspectos, como que o ator deve trabalhar a sua voz pra que ela chegue nesse nível? Porque, claro, não é todo mundo que tem, não é todo mundo que tem essa voz simplesmente, e mesmo com o trabalho não são todos que alcançam. Então, o que o ator tem que trabalhar enquanto voz pra que ele alcance essa voz?

ROGÉRIO: Tecnicamente, por exemplo?

KEVIN: Todos os aspectos. Pra você.

ROGÉRIO: Eu acho que... é um autoconhecimento, é o autoconhecimento. Você tem que saber como é a sua voz, o que é a sua voz, como é que ela ressoa. Quais são os significados que a sua voz... quais são as suas modulações, entendeu? Como é que você pode trabalhar suas modulações nos seus espetáculos. Até com coisas mais básicas: você falar o texto de milhares de maneiras diferentes, volumes diferentes. Mas eu acho que, principalmente, a questão da voz e também, obviamente, do corpo, tem que ter uma consciência de que ferramenta, qual é, que ferramenta é essa que eu tenho. Consciente disso é que eu vou buscando. Por exemplo, eu tenho uma voz grave, mais pro grave, então tenho tendência a fazer personagens (demonstra) “ah, uh”. A Galdino me adorou porque eu vou pro grave como ela, né. Mas, no começo da minha carreira, eu fazia muito personagem com agudo, falsete, (demonstra) falava assim nos espetáculos, falava assim, era uma esquete o tempo todo assim, o tempo todo assim, entendeu? Então, mas eu conseguia sustentar, não foi uma que eu treinei, não, foi uma coisa (demonstra) “ah, eu acho que fica legal pra esse personagem”.

KEVIN: Meu Deus!

ROGÉRIO: Então é isso, eu acho que o ator, eu acho que você tem que ter um autoconhecimento mesmo da sua voz. O que ela pode fazer? E a partir disto você vai trabalhar suas fraquezas, suas limitações.

KEVIN: Que existem.

ROGÉRIO: Que, graças a Deus, existem! Se tudo fosse muito fácil seria muito chato. E também as suas facilidades, né, porque às vezes você não tem muito tempo de elaborar, você pode já ter uma coisa “ah, eu funciono melhor assim”, uma coisa meio (demonstra) grave, então eu posso, às vezes eu posso fazer uma esquete, um trabalho em que o grave me ajuda, porque é uma coisa mais... Mas também posso ser desafiado e fazer um falsete, né. (demonstra) Como é que eu vou fazer esse falsete sem acabar com a

minha voz e isso ser entendido? Então é uma busca, né. E acho assim, eu acho que a gente trabalha com o lúdico, né. O ator trabalha com o lúdico: a gente encanta as pessoas seja cinema, televisão ou teatro. Então... brinca! É uma coisa assim, “play”. Brinca mesmo com você mesmo, brinca. Tem uma coisa que o “clown”, “clown” tem uma coisa que eu acho muito interessante, a técnica do “clown”, que é: se joga. Se joga de para-quedas. Não tenha medo, se joga! Se desarma, porque você pode se destravar a partir da voz, sua voz pode estar travada, e aí você pode destravar tudo. Essas coisas de mandíbula, de articular, o gesto... brinca com isso. Eu acho que o mais importante, você fala da busca de cada ator, é você brincar com a sua voz mesmo, mesmo. Ver as infinitas possibilidades. E a partir disso, você se machucar, você vai ter mais cuidado, se você não tiver um acompanhamento, né. Eu acho que é isso, é o que eu posso te dizer em relação à preparação porque, eu mesmo não tenho uma sistematização. Mas eu vejo, já tenho uma consciência das possibilidades que a minha voz pode me dar.

KEVIN: Massa. Bom, então pra finalizar – porque eu acho que tem bastante coisa já –, é... só, então, pra fechar assim, né, toda essa conversa, porque já falamos sobre os aspectos que perpassam a minha pesquisa, que são esses que a gente falou sobre: o corpo, a palavra, o texto, o espaço, a relação entre ator e espectador e tudo isto, como cada coisa, cada aspecto desse pode ser trabalhado, possivelmente, pra se chegar numa voz “pá”, “vrá”! E aí, então, eu queria saber, pra finalizar, qual é, como você, qual é a força que você acredita que somente a voz pode ter de atingir, assim, de... atravessar mesmo, em questões do espectador, por exemplo. E geral, assim, qual é o lugar da voz? Temos, no teatro, a gente tem tanta coisa, né, tantos elementos, o próprio ator tem tantos elementos, tanta coisa a ser destacada. Podia estar falando da luz ao invés da voz, podia estar falando do corpo físico ao invés – não que seja dissociado – ou da interpretação psicológica, tem tantos, tanta sistematização... mas eu quis falar da voz. Só da voz. Porque eu, particularmente, acredito que ela seja um dos veículos de maior força enquanto afetação, enquanto suspensão, a voz enquanto suspensão do ambiente, que é o que você mesmo falou ali quando estava falando do “Fishman”. A voz pode suspender realmente através de uma palavra ou de uma respiração. Bom, então pra finalizar mesmo, pra resumir todo esse pensamento: o que é a voz no teatro?

ROGÉRIO: É, eu acho que eu falei no começo, mas, eu gosto disso: pra mim a voz é um dos tripés no trabalho do ator. Acho que o ator tem que ter a alma – o coração dele tem que estar lá junto –, o corpo tem que estar presente e, claro, associado com a voz. Então, se ele, fazendo com que este tripé funcione de maneira fluida, eu acho que... e assim, cada ator tem suas maneiras, tem seus tripés, etc e tal, mas pra mim a voz é muito importante. Pra mim, na minha busca, dentro do meu grupo, a voz, e cada vez mais, como é que a palavra é dita, como é que a palavra chega, como é que a palavra ecoa na sua alma, né, como é que isso vai chegar pra você, principalmente depois do “Fishman”, isso é muito importante. Então, pra mim, a voz é um tripé: é coração, alma – dependendo da sua crença –, coração, alma, corpo, voz.

KEVIN: Massa! Massa, obrigado, Rogério.

ROGÉRIO: Obrigado você!

