



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
ESCOLA DE TEATRO E DANÇA
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA PLENA EM TEATRO

SÉRGIO ALOYZIO DA SILVA LACERDA

MINHA VOZ, MINHA VIDA.
MINHAS EXPERIÊNCIAS VOCAIS DENTRO E FORA DA ACADEMIA

BELÉM-PA
2018

SÉRGIO ALOYZIO DA SILVA LACERDA

**MINHA VOZ, MINHA VIDA.
MINHAS EXPERIÊNCIAS VOCAIS DENTRO E FORA DA ACADEMIA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado no curso de licenciatura plena em teatro da UFPA para obtenção de aprovação como requisito básico para a conclusão do curso.

Orientador: Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués.

Linha de pesquisa: processo criativo.

Área de concentração: Artes cênicas (teatro).

BELÉM-PA
2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA

L131m Lacerda, Sérgio Aloyzio da Silva
Minha voz, minha vida: minhas experiências vocais dentro e fora da
academia / Sérgio Aloyzio da Silva Lacerda. -- 2018.
Orientador: Prof. Dr. Marton Sérgio Moreira Maués.
Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Pará, Instituto de
Ciências da Arte, Escola de Teatro e Dança, Curso de Licenciatura em
Teatro, Belém, 2018.
1. Voz – Representação teatral. 2. Atores – Interpretação oral. 3. Voz -
Técnica. 4. Teatro – treinamento técnico. I. Título.

CDD - 22. ed. 792.028

Elaborado por Rosemarie de Almeida Costa – CRB-2/726

SÉRGIO ALOYZIO DA SILVA LACERDA

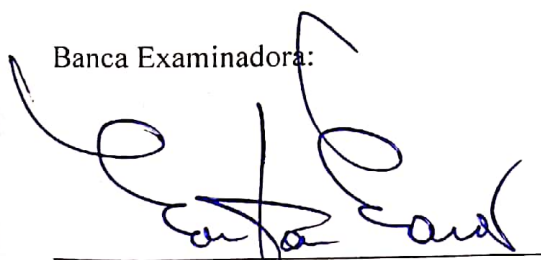
**MINHA VOZ, MINHA VIDA.
MINHAS EXPERIÊNCIAS VOCAIS DENTRO E FORA DA ACADEMIA**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apresentado no curso de licenciatura plena em teatro da UFPA para obtenção de aprovação como requisito básico para a conclusão do curso.
Linha de pesquisa: processo criativo.
Área de concentração: Artes cênicas (teatro).

Data da aprovação: 26/06/2017

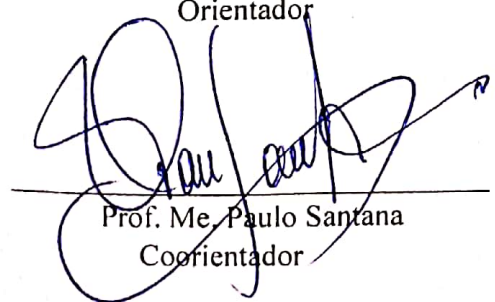
Conceito: Bom

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marton Sergio Moreira Maués

Orientador

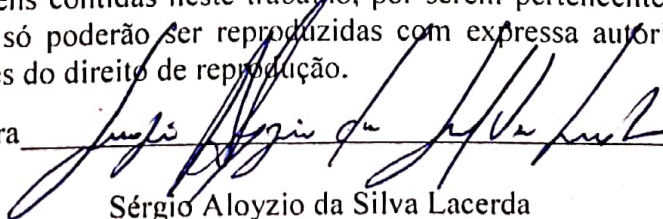


Prof. Me. Paulo Santana

Coorientador

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta monografia por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas neste trabalho, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura



Sérgio Aloyzio da Silva Lacerda

Local e Data:

Belém 06-12-2018.

Dedico inteiramente essa pesquisa a memória do meu mestre e preparador vocal, Walter Bandeira, a quem devo minhas primeiras conquistas concretas com a voz e também a quem me inspiro para continuar a minha eterna busca. Essa pessoa a quem sou grato pelo resto da vida.

AGRADECIMENTO

Primeiramente quero agradecer a Deus por tudo que estou realizando na minha vida.

À minha família, principalmente minha mãe, Ordalita Lacerda, essa mulher que dedicou todos os seus valores e trabalho para criar a mim e aos meus irmãos, apesar dos contratempos.

Meus agradecimentos veementes a minha amada esposa, Angela Assunção Gomes que esteve ao meu lado em todos os momentos da minha pesquisa e não mediu esforços para me ajudar de forma direta ou indireta durante esta trajetória.

Aos meus diretores teatrais, os quais confiaram na minha capacidade de trabalho e de criação, pois sem essa confiança não poderia chegar a essa trajetória de pesquisa em especial a Raimundo Pirajá (in memoriam) eterna gratidão pelo aprendizado e pela amizade sincera.

À Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) e seus professores, por suas valorosas contribuições.

Ao meu co-orientador Paulo Santana que me instigou a busca pela essência do fazer teatral.

Ao meu orientador, professor, amigo e “patrão” Marton Maués, pois mesmo que a palavra obrigado signifique muito não expressa por inteiro o quanto as suas orientações atenciosas foram importantes para mim.

A voz deve ser, antes de tudo, antes de articulada, uma sensação física de prazer e não mais um grito desesperado do começo, do nascimento do Ser para o espaço indeterminado e desprotegido, fora do útero materno.

Walter Bandeira - Revisita Ensaio Geral.

RESUMO

Esse trabalho de conclusão de curso, é uma pesquisa que visa, através das minhas memórias, analisar os procedimentos de criação de alguns personagens que fiz desde que comecei a prática teatral, de 1992 até o espetáculo *Embriaga-me Shakespeare*, de 2004, quando entrei para a academia (ETDUFPA). Está dividida em duas partes: na primeira, analiso meus procedimentos de criação em alguns grupos teatrais amadores, como se deram esses processos de criação das minhas personagens, levando em consideração principalmente a etapa que trabalha a criação de uma partitura vocal, não tendo um profissional específico da área de voz dando suporte para esse momento; na segunda parte da minha pesquisa, analiso o procedimento que fiz na academia, com um preparador vocal, Walter Bandeira, disponível para esse fim. Faço uma comparação entre os procedimentos adotados fora e dentro do meu curso de formação, destaco a importância de se trabalhar com técnicas vocais que ajudem a dar uma qualidade maior na hora de reapresentar uma sensação conduzida pela voz tendo como apoio a respiração, procedimento fundamental para dar vida a personagem. Desta forma essa pesquisa não visa criar uma nova técnica vocal, porém, nela observo indícios para uma possível organicidade do processo respiratório em prol dessa partitura vocal necessária para a cena.

Palavras-chave: Partitura vocal. Corpo-voz. Voz matriz. Respiração cênica. Memória.

ABSTRACT

This final paper is a research, that aims at analyzing, through my memories, the creation procedures of some characters that I have played since I started the theatrical practice, 1992, until the 2004 presentation, when I was accepted into the academy (ETDUFPA). It is divided in two parts; first, I analyze my creation procedures in some amateur theater groups, how the creation processes of my characters happened, taking into consideration mainly the step that works the creation of a vocal score not having an specific professional from the vocal area as a support for that moment; in the other part of my research, I analyze the procedures that I have developed in the academy, with a vocal coach, Walter Bandeira, available for that purpose. I make a comparison between the procedures adopted outside and within my graduation course; I highlight the importance of working with vocal techniques that help giving a higher quality when representing a sensation conducted by voice having breathing as a support, primordial procedure to give live to the character. This way, this reaseach does not intend to create a new vocal technique, however, I see in it, i observe for a possible organicity of the respiratory process in favor of this vocal score required for the scene.

Keywords: Vocal score. Body-voice. Matrix voice. Scenic breathing. Memory

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOTOGRAFIA 1 – Grupo de adolescentes da igreja Matriz de Barcarena juntamente com o padre Sebastião	24
FOTOGRAFIA 2 – Cena do espetáculo: <i>Sonho de mamãe desejo de papai</i>	34
FOTOGRAFIA 3 – Espetáculo: <i>Em festa de onça, veado é comida (o)?</i>	40
FOTOGRAFIA 4 – <i>Farsas Fabulosas</i> , numa de suas últimas apresentações na praça da Bíblia - Barcarena 2004.....	46
FOTOGRAFIA 5 – Personagem Moço, espetáculo <i>Farças fabulosas</i>	47
FOTOGRAFIA 6 – Walter Bandeira	50
FOTOGRAFIA 7 – Turma do primeiro ano (2004), no final de uma das apresentações do espetáculo <i>Embriague-me Shakespeare</i>	67
FOTOGRAFIA 8 – Resultado da criação da personagem Puck	77
FOTOGRAFIA 9 – Personagem Puck, numa das cenas iniciais do espetáculo.....	78

LISTA DE ABREVIATURAS

ETDUFPA – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará	12
FESAT – Federação Estadual de Atores, Autores e Técnicos de Teatro do Pará	35
MEC – Ministério da Educação	49
CEFET – Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará.....	49
IFPA – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará.....	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 MINHA VOZ FORA DA ACADEMIA.....	14
2.1 QUEM SOU, DE ONDE VENHO E AONDE ESTOU?	14
2.2 O TERCEIRO DIA.....	16
2.3 MOSTRA ESTADUAL DE TEATRO	27
2.4 A FESTA	34
2.5 AS FARSAS FABULOSAS	41
2.5.1 A Oficina	41
2.5.2 A Montagem	44
3 MINHA VOZ NA ACADEMIA	48
3.1 HISTÓRICO DE WALTER BANDEIRA.....	48
3.2 AULA DE DICÇÃO COM WALTER BANDEIRA	50
3.3 A PREPARAÇÃO VOCAL PARA O “EMBRIGA-ME SHAKESPEARE”	62
3.4 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM <i>PUCK</i> ATRAVÉS DE ESTÍMULOS VOCAIS.....	67
4 CONCLUSÃO.....	79
REFERÊNCIAS	85

1 INTRODUÇÃO

Assim como a respiração é algo inerente ao ser humano e o ato de respirar é um mecanismo fundamental para a continuação da vida, acredito que o mesmo vale para termos uma boa atuação no palco. Entretanto, não se trata apenas de aprender a respirar corretamente, vai muito além disso: de que maneira posso utilizar essa respiração a favor da minha ação cênica? Como posso utilizar essa respiração para obter uma boa dicção e para alcançar uma boa impostação vocal?

Para responder tais questões, refiz os meus passos, analisei os procedimentos que utilizei na construção de alguns personagens que interpretei na minha carreira artística como ator fora da academia, até chegar na academia junto aos procedimentos utilizados pelo professor e preparador vocal da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA)¹, Walter Bandeira, (falecido em 01/06/2009). Meu intuito foi de sondar como utilizei a minha respiração nesses processos de construção de personagens, até chegar a representação destas no palco e o quanto e de que maneira essa respiração influenciou na minha atuação.

Desde que comecei a fazer teatro até a minha entrada na academia, tive algumas experiências significativas no que diz respeito a construção de uma partitura vocal para uma personagem, o que para Gayotto (2002, p.52) vem a ser:

A partitura vocal é um instrumento para o ator, registrando, na fluidez da fala, um princípio de estabilização. Ele nunca falará exatamente com as mesmas curvas, com o mesmo andamento, mas terá referências de suas interpretações vocais para elaboração da voz do personagem. É ferramenta auxiliar para desenvolver a técnica e a sensibilidade para fala no teatro.

De fato, essas experiências foram fundamentais para o desenvolvimento enquanto atuante da cena, tanto as que tive nos grupos e processos que fiz enquanto ator amador², e principalmente, as experiências que tive dentro da instituição.

No ano de 2004, já na academia, a experiência que tive com o professor Walter Bandeira, foi um divisor de águas para meu crescimento enquanto ator e pesquisador de teatro. Walter me dirigiu em um espetáculo chamado “*Embriaga-me Shakespeare*”, no qual meus procedimentos de criação da personagem, foram conduzidos por um processo vocal.

¹ A Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, fundada em 1962, com o intuito de formar atores e atrizes de maneira profissionalizante, abrangendo cursos livres, técnicos e de graduação dentro das Artes Cênicas no Estado do Pará

² Ator amador: ao me referir a atores amadores, aqui no meu trabalho, não me refiro de forma alguma a questões financeiras, como o mercado de trabalho coloca. Profissional é o que ganha para trabalhar. Mas aqui quero retratar os atores com poucos conhecimentos e procedimentos técnicos que auxiliam o ator durante o seu ofício,

Não sabíamos se chegaríamos a um resultado satisfatório para a minha atuação durante o referido espetáculo e embora a preocupação do professor não fosse com o resultado e sim com o processo da criação, o mesmo nos surpreendeu e foi além das nossas expectativas. A de conduzir a criação de uma personagem através dos estímulos vocais que vão desde o simples respirar até a projeção da voz. A partir de então ficamos com a ideia de pesquisar esses procedimentos que vão da respiração até a produção da fala dentro da cena e como usa-los de modo a auxiliar a atuação cênica.

Assim, Walter e eu passamos a nos encontrar esporadicamente para discutir o que faríamos e qual caminho seguir, nesse processo de pesquisa. No entanto, não foi possível dar continuidade a esses planos, por conta de seu falecimento. No entanto a minha ânsia de prosseguir com essa pesquisa, ainda não cessou.

Dessa experiência em diante fiquei me perguntando que procedimentos foram esses que utilizamos, tendo como base somente a minha respiração orgânica, para a criação da voz da personagem? Esses procedimentos me influenciaram na hora de agir cenicamente, de que maneira? Quais as diferenças entre a minha respiração trabalhadas nos espetáculos fora da academia e essa que fiz com o auxílio do mestre, Walter Bandeira?

Durante minha vida como artista tive outras experiências em processos de preparação para ator, no entanto, nenhum me chamou tanta atenção como a experiência que tive com o professor Walter Bandeira. Por isso a ânsia de descreve-lo, enfatizando os procedimentos adotados por ele, na construção da minha personagem e assim também manter viva essa nossa troca de conhecimentos e descobertas vocais.

Fiquei com aspiração de achar respostas para as minhas inquietações, questionando minhas angústias e, por fim, tentar descobrir índices para uma possível organicidade desses procedimentos de trabalhar a voz para a cena, pois destas experiências pude perceber que são poucas as pessoas que trabalham com o teatro e que dão a devida importância para a respiração na hora da atuação, talvez por não saberem o quão ela influencia diretamente na qualidade da cena, na hora de representar determinados sentimentos e na fé cênica, seja através das sensações físicas, seja por meio da voz e sensações representadas pela fala.

A respiração conduz um fluxo de energia, do corpo ou através do deste trazendo à tona as sensações, agindo através das nossas memórias físicas e sensoriais. A respiração conduz esse fluxo de energia e a voz pelo corpo todo para ressoar no espaço tempo, com um teor de sentimentos desejados pelo ator, porém, acredito que é tão somente através de um treinamento psicofísico que o ator será capaz de conduzir esse fluxo de energia para

transformar uma ação física-vocal, matriz, em qualquer representação das sensações e emoções dentro de uma cena.

2 MINHA VOZ FORA DA ACADEMIA

2.1 QUEM SOU, DE ONDE VENHO E AONDE ESTOU?

Meu nome é Sérgio Aloyzio da Silva Lacerda, tenho 38 anos autor autodidata, formado no curso técnico de formação de atores da ETDUFPA e graduando do curso de licenciatura em teatro da Universidade Federal do Pará. Sou o mais novo de seis filhos de Ordalita da Silva Lacerda e Crisostomo Lacerda. Nasci na pequena cidade de Afuá³, no arquipélago da Ilha do Marajó⁴, Pará.

A lembrança mais antiga que tenho em relação ao meu contato com a arte, foi ainda criança em Afuá. Não me lembro ao certo qual a manifestação artística que era, porém ainda nesta localidade, tive contato com outras manifestações culturais, como a música e a dança dentro de um festival local chamado Festival do Camarão, sendo um destes festivais regionais

Não sei ao certo que tipo de manifestação era aquela, no entanto me lembro dos bonecos enormes que passavam pelas ruas em determinado período do ano, também não lembro que período era aquele, mas me lembro que achava tudo mágico, fantástico. Eles passavam de tempo em tempo pelas ruas, pessoas mascaradas os acompanhavam e assim como outras crianças da cidade eu ia atrás desses bonecos. Gritávamos e mexíamos com eles que por sua vez, reagiam as nossas brincadeiras. Eu era bem novo e minha memória de criança é um pouco falha, não sei ao certo quantos anos eu tinha naquela época. Só sei que isso está gravado na minha memória até hoje.

Ainda na cidade de Afuá, antes de vir para Barcarena, tive contato com outras manifestações artísticas em um festival que a cidade realiza. É um desses festivais que várias outras cidades do Pará também realizam. O de Afuá existe até hoje e se chama “Festival do Camarão” e como outros com o mesmo formato, reúne alguns segmentos da arte como música

³ Afuá é um município brasileiro do estado do Pará, pertencente à Mesorregião do Marajó. Localiza-se no norte brasileiro, a uma latitude 00°09'24" sul e longitude 50°23'12" oeste. Wikipédia

⁴ Arquipélago do Marajó é o maior arquipélago flúvio-marítimo do planeta. Localizado no estado do Pará, formado por cerca de 2 500 ilhas.

A principal ilha do arquipélago vem a ser a ilha do Marajó, com cerca de 42 mil km², considerada, face ao seu tamanho, como sendo a maior ilha costeira do Brasil, estendendo-se desde a foz do rio Amazonas, entre a Linha do Equador e o paralelo 1,55° de latitude sul e, no rumo E/W entre os meridianos 47° e 53° de longitude oeste, até o Oceano Atlântico.

e dança e foi frequentando, com meus irmãos, esse festival, que também tive contato com outros segmentos de arte.

No ano de 1990, minha mãe que era funcionária do governo, conseguiu transferência para sair daquela cidade em busca de melhoria de vida, o destino deveria ser a capital do Pará, mas como não tinha vaga para ela em Belém, foi transferida para cidade mais próxima, Barcarena/PA. Dessa forma vim parar neste município onde moro até hoje.

Para mim, a cidade de Barcarena, naquela época, tinha muito mais recursos que a outra que eu morava, tudo mais fácil, escola, amigos, terra firme. Eu esqueci de mencionar que a cidade de Afuá é uma cidade sobre palafitas⁵ e muito distante, é uma das cidades mais afastadas da capital do Pará e por isso os recursos demoravam a chegar lá. Esse foi mais um dos motivos que minha mãe teve para sair daquela cidade. Ela desejava uma educação melhor para nós e um lugar para morar que tivéssemos mais oportunidades na vida e cá estou.

É difícil falar de um passado no qual não se tem muito para falar, minhas histórias de infância naquele lugar eram cerceadas, por quanto, gostei muito de onde me encontrava em 1990, no entanto foi somente em 1992 que tive meu primeiro contato com as artes cênicas, já na cidade de Barcarena. Por esse motivo, decidi escrever sobre as minhas memórias em relação a essas experiências que tive com essa arte que agora é a minha vida. Poderia ser o teatro, minha vida. No entanto, gostaria de ir além do que um simples relato sobre peças de teatro e é por isso que nessa dissertação, coloquei meu ponto de vista enquanto um pesquisador de teatro.

A partir desse momento, o que vou relatar aqui nesse documento, são memórias das minhas vivências como atuante da cena, mais precisamente, algumas das minhas experiências vocais, o que cada um desses processo de construção das personagens que representei, me proporcionaram fora e dentro da academia.

Contudo, por se tratar de memórias, as quais, somente nesse momento de maturidade acadêmica, pude refletir sobre sua fundamental importância para minha concepção enquanto ator/pesquisador havendo pouco registro material, por isso estas memórias, poderão apresentar algumas lacunas inerente ao ser humano e este acaba por ser um dos motivos que me leva a escrever essas memórias antes que eu as perca por completo.

⁵ Palafita: Habitação em terreno alagado, construída sobre estacas.

2.2 O TERCEIRO DIA

A primeira experiência com a oratória (voz), foi aos treze anos de idade. Fui convidado para participar de um encontro de adolescentes, durante o mesmo, o coordenador do grupo João Poça⁶, me pediu para que fizesse uma pequena apresentação da minha pessoa. Todos estavam em silêncio esperando eu falar (isso me pareceu uma eternidade) e quando finalmente abri minha boca, minha respiração estava ofegante, não conseguia pronunciar uma só palavra, estava tendo um ataque de asma ou de ânsia, não sei ao certo, só sei que se passou bastante tempo para eu voltar ao meu normal.

Não consegui fazer minha apresentação e fiquei com a sensação de que jamais voltaria a frequentar um grupo no qual tivesse que falar alguma coisa, mas para meu espanto, o coordenador do grupo fez questão que eu fizesse parte do mesmo. Pouco tempo depois fui convidado a fazer breves leituras durante as missas e quando me dei conta, estava decorando os pequenos textos dos evangelhos para fazer as dramatizações nas celebrações. Sem perceber, estava usando minha voz para fazer outros papéis (personagens).

Naquele momento, cheguei até a me sentir confortável em fazer aquelas dramatizações. Tinha esquecido totalmente o que havia ocorrido comigo ao entrar no grupo de adolescente, por conta da nossa união, perseverança e desempenho da equipe responsável pelas dramatizações durante a missa.

Assim em meados de 1992, o coordenador do grupo chegou com a proposta de fazermos um espetáculo teatral, chamado *O Terceiro Dia*. Tratava-se da dramatização da vida, paixão e morte de Cristo. Lembro-me que, nunca havia assistido uma peça de teatro, tão pouco cogitei em fazer parte de uma, mas admito que naquele momento isso me pareceu uma boa ideia. Me sentia especial por fazer parte daquele grupo e por ser convidado para encenar a vida de Cristo, afinal, eu fazia parte de um grupo da igreja e para mim, naquele momento, isso era muito importante.

Daquele momento em diante, iria passar pelo meu primeiro processo de construção de uma personagem e consequentemente, pelo meu primeiro processo de construção vocal; iria começar a utilizar minha respiração para me auxiliar em meus processos de criar partituras vocais para uma personagem, mesmo sem me dar conta disso. Hoje, depois de ter passado por um curso de formação de ator e estar cursando uma licenciatura em teatro na

⁶ João Batista Poça da Silva, professor formado pela Universidade Federal do Para em letras com habilidade em língua portuguesa e alemão. Mt. Em letras e tradutor de alemão/português. Dirigiu o espetáculo da Paixão de Cristo “O Terceiro Dia”, em 1993.

academia, reconheço que são fundamentais os procedimentos que auxiliam o ator na construção de uma personagem e compreendo a importância de obedecer os níveis que esses processos de construção apresentam, que o ator deve respeitar tais níveis para se ter uma certa qualidade corporal e vocal em cena.

Porém, naquele momento, com 13 anos de idade, sem o conhecimento que adquiri nesse tempo de estudo, eu não fazia ideia que o uso desses procedimentos era importante durante o processo de construção da personagem. Por isso, ora usarei termos técnicos que usamos na academia, enquanto ator/pesquisador do curso técnico e licenciando, ora usarei termos que enquanto ator amador e leigo, eu usava, salvo guardo os que fui aprendendo ao longo desse tempo. Também usarei os pesquisadores teatrais Patrice Pavis (1999) e Luiz Paulo Vasconcellos (2009), para ilustrar tais palavras. Ambos escreveram Dicionário de Teatro.

O que mais me importa nesse momento como pesquisador acadêmico, são as lembranças desses processos de construção vocal das personagens que passei durante minha vida. Esses processos que Patrice Pavis (1999) define como [...] pressupõe um esquema global de movimento psicológico e social, um conjunto de regras de transformação, e de interação [...]. É o que tento observar agora nas minhas memórias, como se dão essas regras que transformam.

A preparadora vocal e atriz Lucia Helena Gayotto (2002, p.23), em seu livro *Voz Partitura da Ação*, nos fala do percurso que o ator deve fazer quando começa a construção vocal de uma personagem e nos níveis que vão influenciar na concepção de cada personagem específico.

A trajetória da construção vocal do personagem vai se delimitar por intermédio de um estudo aprofundado feito pelo ator. Este estudo se dá em vários níveis, em práticas corporais e vocais e na investigação das emoções e intenções do personagem que o ator quer encenar. Quanto mais instrumentalizado o ator estiver para revelá-las por meio da voz, mais potencializado estará para manifestá-las naquele personagem específico.

E em seu livro *A construção da personagem*, Constantim Stanislavski (2001, p.106) nos revela sobre a importância da “fala”, ele também enfatiza o quão é importante o treinamento vocal para se obter um bom resultado nos processos de construção das personagens.

A fala é música. O texto de um papel ou uma peça é uma melodia, uma ópera ou uma sinfonia. A pronúncia no palco é uma arte tão difícil como cantar, exige treino e uma técnica raiando pela virtuosidade. Quando um ator de voz bem trabalhada e magnífica técnica vocal diz as palavras de seu papel, sou completamente transportado pela sua suprema arte. Se ele for rítmico, sou involuntariamente envolvido pelo seu ritmo e tom de sua fala, ela me comove. Se ele próprio penetra

fundo na alma das palavras do seu papel, carrega-me com ele aos lugares secretos da composição do dramaturgo, bem como aos da sua própria alma. Quando um ator acrescenta o vívido ornamento do som àquele conteúdo vivo das palavras, faz-me vislumbrar com uma visão interior as imagens que amoldou com sua própria imaginação criadora.

São esses procedimentos que fazemos com a voz que me importa, mesmo que não tenhamos nenhuma técnica ou não fazendo parte de nem um grupo que a pesquise, assim mesmo, sem saber e sem conhecer tais procedimentos, tentamos de uma forma rudimentar criar meu primeiro papel, dando-lhes vida, sentimentos e sensações.

Fui para o primeiro ensaio, inquieto para pegar o meu papel, sem ter a mínima noção do que me aguardava. No nosso encontro, o coordenador e agora Diretor teatral João Poça, trouxe-nos um texto imenso, escrito por um padre chamado Sebastião e que nós o chamávamos carinhosamente de padre Sabá. Teríamos assim o nosso contato com o texto teatral, seria a primeira vez que eu faria uma leitura do texto dessa natureza. Nosso diretor nos disse que era para podermos conhecer o texto e saber quais papéis iríamos pegar.

Agora estava entrando em uma viagem sem volta, estava entrando no mundo inebriante do teatro, estava dando meu primeiro passo para construir uma personagem e esse passo chamava-se leitura de texto. Para Stanislavski (2000, p.24), essa primeira impressão do texto teatral, esse primeiro contato é crucial, como o próprio autor diz em seu livro *A criação de um papel*.

Na primeira leitura, a peça deve ser apresentada com simplicidade, clareza e compreensão de seus elementos fundamentais, de sua essência, da linha-mestra de seu desenvolvimento e do seu mérito literário. O leitor deve sugerir o ponto de partida do escritor, o pensamento, os sentimentos ou experiências que o fizeram escrever a peça. Nesta primeira apresentação, o leitor deve impelir ou conduzir cada ator ao longo de linha-mestra do desenvolvimento progressivo da vida de um espírito humano na peça.

Como muitos adolescentes com 13 anos de idade, não tinha o hábito de ler, na verdade, estava vindo de uma educação, a qual não se incentivava o hábito da leitura e por conta disso mal sabia ler, eu era alfabetizado, mas, naquele momento da minha vida eu me sentia praticamente, um analfabeto funcional⁷. Por esse motivo não gostava de ler em público e essa parte dos nossos ensaios era o pior momento para mim, mas para minha sorte, eu acho, nosso diretor definiu quais papéis iríamos fazer (por sermos poucos atores, deveríamos fazer de uma personagem) e para que eu não passasse vergonha na frente dos meus amigos, fiz de tudo para decorar o mais rápido possível o texto da minha personagem. Essas leituras eram

⁷ São chamados de analfabetos funcionais os indivíduos que, embora saibam reconhecer letras e números, são incapazes de compreender textos simples.

feitas sempre em roda, hora em cima do palco, hora sentados no chão do centro comunitário paroquial onde ensaiávamos.

Do momento em que decorei o meu papel, sempre me saía bem nas leituras, então o diretor começou a pedir para observarmos as nuances que as falas tinham. Quando o personagem estava calmo e sereno ou se ele estava com raiva, entre outras coisas. Sem saber estávamos fazendo uma análise do texto teatral.

Somente depois que entrei para a academia, me dei conta por completo, o quão a leitura e a análise de um texto de teatro é de fundamental importância para os atores e técnicos que irão fazer parte do espetáculo. É onde todos os que fazem parte do processo de construção do espetáculo passam a conhecer as características do texto como um todo e a partir daí podem fazer um estudo mais elaborado de cada parte do texto. Através dessa leitura estabelecemos uma mínima estrutura do espetáculo teatral a ser produzido. Sobre isso, Stanislavski (2000, p.26) diz:

Segundo passo, nesse grande período preparatório, é o *processo de análise*. Pela análise o ator passa a conhecer melhor seu papel, a análise é, também, um meio de familiarizar-se com a peça toda, pelo estudo de suas partes. Como num trabalho de restauração, a análise calcula o todo, fazendo viver vários dos seus segmentos.

Com o decorrer dessas leituras e análises, que têm duração estabelecida pelo diretor, é que conseguimos fazer um estudo da personagem que iremos interpretar e também começamos a fazer nossos primeiros estudos da voz da personagem em questão. Quando fazemos uma análise do texto teatral, podemos ou não, determinar a época e o local onde se passa a história, a idade e a personalidade de cada personagem. É justamente quando se determina essa personalidade que também começamos a determinar como será a voz da mesma: se é uma voz grave ou aguda, fraca ou forte e se a personagem tem vícios de linguagem, entre outras coisas.

Depois que começamos a ler por diversas vezes o texto que iríamos escrever e por se tratar de um espetáculo bíblico, começamos a compreender que nossa fonte de pesquisa era a Bíblia, era lá que iríamos achar grande parte das nossas respostas. Era a Escritura Sagrada que continham as informações para se ter uma boa ideia das personagens. A personagem que eu iria fazer era João Batista que, segundo a Bíblia, tinha aproximadamente 33 anos de idade e vivia em condições extremas, no deserto e se alimentava de gafanhotos.

Bom, depois de colhermos informações de nossas personagens, teríamos que aplicar tudo na representação. Não tinha experiência nem uma de como conduzir esse processo de criar uma personagem e muito menos de criar uma voz para essa composição. Então, nosso

diretor teve que conduzir todo o processo comigo e com os outros atores do grupo que, na maioria, também não tinha experiência nenhuma com teatro. A não ser as dramatizações da igreja.

Nossos ensaios na verdade eram uma espécie de minicurso de teatro, no qual, o diretor de vez em quando nos apresentava algo novo. Em um dos ensaios, Joãozinho, como era conhecido nosso diretor, nos disse que iríamos fazer um ensaio de dicção, que iríamos aprender a preparar a nossa voz para a cena, aprender aquecer e a projetar nossa voz.

Segundo Pavis (1999, p.96) “a dicção do ator se situa na intersecção do texto proferido materialmente e do texto interpretado intelectualmente. Ela é a verbalização e a corporificação de um dos sentidos possíveis do texto”. A fonoaudióloga e pesquisadora, Eudisia Acuña Quinteiro (2007) em seu livro *Estética da Voz*, nos indica o quanto devemos nos preocupar em ter um profissional da área de voz para nos auxiliar na hora de compormos uma personagem; mas que, às vezes, fazemos por nossa conta essa preparação com o que aprendemos aqui ou ali, como ocorreu nos grupos amadores pelos quais passei, antes de entrar na academia. Isso pode ser prejudicial para o ator e as vezes as lesões adquiridas são irreversíveis.

[...] em muitas circunstâncias, atira-se a laboratório, em busca de uma verdade emocional cênica, ou participa de experiências as mais disparatadas, na ânsia de encontrar a emoção adequada e ideal ao movimento-vida da personagem. Na maioria das vezes, no entanto, isso é feito de maneira leiga, sem o controle de profissionais preparados e responsáveis que possam prever, preparar ou reajustar um proceder mais delicado, tornando o trabalho do ator mais seguro, mais humano, permitindo-lhe retomar seu equilíbrio psicológico após a jornada de trabalho. (QUINTEIRO, 2007, p. 16.)

Joãozinho nos ensinou alguns exercícios que havia aprendido em uma oficina de teatro que fez com o ator e diretor Edson Chagas⁸. Eram exercícios básicos para que pudéssemos melhorar nossa dicção, como por exemplo:

- *Inspirar bem forte e expirar bem devagar controlando a saída do ar.*

Servia para controlar nossa respiração e termos mais folego na hora de falar frases longas e, também, para conter a ansiedade na hora da cena.

- *Inspirar bem forte dilatando a barriga e depois soltar o ar de uma só vez, fazendo uma leve pressão abdominal.*

Para fazermos esse exercício tivemos que aprender a respiração diafragmática, como é conhecida no meio artístico, que comprime com maior intensidade o diafragma, só assim

⁸ Edson Chagas, ator e diretor teatral formado pela ETDUFPA, ainda nos moldes do antigo curso de formação de atores, tendo como professora a renomada atriz e pesquisadora Eunice Barradas sendo também graduado em Gestão Ambiental e Produção Cultural.

conseguiríamos dilatar a barriga e fazer a pressão necessária para expelir o ar corretamente dos pulmões.

João Poça me relatou, em entrevista que, nas oficinas que fez de teatro, foi aprendendo a importância de usar o diafragma para projetar a voz e foi isso que ele tentou passar para os atores naquele momento do ensaio da peça, mesmo não tendo um domínio sobre essa técnica. Ainda no livro *Estética da Voz*, a autora nos fala sobre a importância do domínio dessa técnica.

Uma das preocupações mais frequentes no trabalho vocal do falante profissional é o fato de a voz ir para a garganta, que é uma região de vibração. Mais especificamente, falamos das pregas vocais, que vibram para produzir o som e que não devem, portanto, receber qualquer pressão. No entanto, faz-se necessário um ponto de apoio para lançar o som vocal à distância desejada. Via de regra, os atores fazem da garganta esse ponto de apoio. Essa incoerência faz com que os atores passem a exibir garganta estufada e de veias saltadas. Nossa proposta de apoio é a pressão que pode ser deflagrada entre os dois diafragmas: o diafragma torácico e o diafragma pélvico. (QUINTEIRO, 2007, p. 87)

Usar o diafragma como apoio⁹ para uma boa dicção é de fundamental importância para o ator e para outros profissionais que se utilizam da voz em suas profissões. Por isso, é necessário que se aprenda, de preferência com um profissional da área de fonoaudiologia ou um preparador vocal, como utilizar essa musculatura para servir de apoio para projetar a sonoridade da voz.

Um dos exercícios que eu mais gostava de fazer, na verdade para mim era uma brincadeira que aprendi desde cedo, nas primeiras séries e também com meus amigos - claro que não sabia que também servia para estes fins - era aprender a articular as palavras e as letras corretamente através do uso dos trava-línguas. Apresentam-se como um desafio de pronúncia, ou seja, melhorar a concordância, uma pessoa passa uma frase difícil para um outro indivíduo falar. Estas frases tornam-se difíceis, pois possuem muitas sílabas parecidas e devem ser faladas rapidamente.

⁹ Apoio vocal, toda vez que alguém pratica uma ação física ele precisa de vários músculos para realizar essa ação. No entanto esses músculos precisam se apoiar em algo que gere a energia necessária para a execução desse processo. No caso da voz essa produção de energia aos músculos é a respiração então a musculatura envolvida só realiza o trabalho, mas a respiração conduz o fluxo de energia precisa para a produção da voz.

Quadro 1 - Exemplos de trava-línguas

Verbo Tagarelar no Futuro	O peito do pé do Pedro
Eu tagarelarei	O peito do pé do Pedro é preto
Tu tagarelaras	Mas quem disser que
Ele tagarelara	O peito do pé de Pedro é preto
Nós tagarelaremos	Tem o peito do pé
Vós tagarelareis	Mais preto que
Eles tagarelaram	O peito do pé do Pedro.

Fonte: Elaborado pelo autor

Essas brincadeiras de criança também me ajudaram muito com o problema de ansiedade, ajudaram-me a descobrir que, quando ficava nervoso começava a gaguejar. Desde que comecei a ter as aulas de dicção e que passei a utilizar esses exercícios, aliados ao controle da minha respiração percebi que, minha ansiedade foi reduzindo e, conseqüentemente, também estava controlando minha gagueira provocada pelo nervosismo. Com isso percebi que esses exercícios que nós fazíamos, valiam não somente para o ator, mas também para a vida cotidiana.

Tempos mais tarde, já na academia, compreendi que a voz, ou melhor, a articulação das palavras vai muito mais além do que supomos ou dos jogos e brincadeiras de criança que visam a articulação. Ela é o resultado do trabalho de um conjunto de órgãos em prol de uma melhoria constante, voltada a uma postura vocal adequada as diferentes situações. Sobre isso Quinteiro (2007, p.131) nos afirma:

Quando se fala de articulação das palavras dentro do teatro, ainda se pensa em lápis entre os dentes, ou em rolas, ou ainda em repetir inúmeras vezes os trava-línguas mais divulgados como “O-ra-to-ro-eu-a-rou-pa-do-rei-de-Ro-ma...” ou, quem sabe, os “mini, mini, mini”, ou mesmo os “muá, muá, muá”, ou qualquer outro exercício cheio de tradição entre os atores, sempre tão ávidos de soluções mágica. No entanto, *articular* é algo bem mais complexo do que se pensa. Uma fala bem articulada só pode ser resultante de um organismo que se articule muito bem como um todo.

Os próximos exercícios dos quais vou falar, também não deixaram de ser para mim uma brincadeira de criança em outro dia. A nossa oficina da preparação, o diretor, João Poça, começou fazendo um pedido:

- Quero que todo o elenco faça caretas, das mais diversas possíveis, transfigurando o rosto como conseguirem.

Não sabia para que aquilo iria servir no nosso trabalho como ator, mas eu estava me divertindo com a situação, até que começou a cansar e isso me causou um certo incomodo,

junto com uma leve dor no tronco do meu maxilar. Então, o diretor pediu para que ficássemos com a boca entreaberta e deixássemos a língua relaxada. Isso iria fazer com que nossa musculatura da face relaxasse e parasse de doer. Quando estávamos relaxando ele disse que iríamos fazer uma sequência de exercícios com a língua e após cada um desses exercícios teríamos que fazer o mesmo procedimento que fizemos quando terminamos as caretas.

- Pressionar levemente a ponta da língua contra a parede das bochechas, primeiro de um lado e depois de outro.

A cada exercício aquele desconforto voltava levemente e então parávamos para relaxar e novamente ele ordenava.

- Agora, circulem a ponta da língua entre os dentes e os lábios pressionando levemente a língua contra a parede de dentro dos lábios.

- Abram a boca bem grande e alonguem a língua ao máximo que puderem para fora e depois recolham-na rapidamente, fechando a boca em seguida.

Depois de um longo período fazendo esses exercícios, finalmente veio a explicação para todo aquele trabalho. Esses exercícios servem para aquecer os músculos da nossa face e a língua, importante órgão para a pronuncia das falas, e assim melhorar nosso desempenho quando formos articular as palavras do texto.

Pelo menos em uma coisa o diretor estava certo naquela época, mesmo que não tenhamos técnicas aprofundadas, devemos nos preparar para entrar em cena. Assim como deve-se fazer um trabalho de aquecimento corporal pré-cênico¹⁰, o ator também tem que aquecer os músculos da face, os quais também interferem na boa pronuncia do texto. Caso não se faça um relaxamento e um aquecimento desses músculos adequadamente, pode-se ter complicações tais como a atrofia e nódulos musculares.

Voz também é energia e quando estamos no palco, não é a mesma energia do cotidiano, portanto, tem que haver uma troca de energia, fazendo uma preparação antes de entrar em cena e esse trabalho de troca de energia é recomendado, não somente para os atores como também, para os profissionais que atuam com a voz (professores, palestrantes, cantores, locutores etc.)

Para o aquecimento vocal pré-cênico, costumamos aconselhar algo suave e relaxante. Recomendamos usar a emissão das vogais de maneira muito especial e, para tal, precisamos considerar alguns pontos. Vamos nos basear no entendimento de que som é energia – energia sonora – e considerar também que essa energia pode ser amplificada quando dirigida para algum ponto específico de nosso corpo. (QUINTEIRO, 2007, p.113)

¹⁰ Pré-cênico: termo utilizado para definir os procedimentos de aquecimento dos atores antes de entrar em cena. Serve tanto para aquecimento físico quanto para aquecimento vocal.

E por fim, chegou o momento de fazermos o nosso aquecimento vocal para podermos impostar melhor a voz. Começaremos treinando as vogais.

- Cada vogal tem uma forma na nossa boca e antes que possamos fazer qualquer exercício, temos que aprender qual é a articulação correta de cada uma das vogais.

Depois de aprendermos as formas das vogais, teríamos que pronunciar cada vogal, alongando o som até o final da respiração, com suas respectivas articulações e com bastante suavidade. Depois disso, começamos os exercícios de projeção de voz com as vogais, tentando controlar a saída do ar da boca e tentando projetar cada vez mais longe. E dessa forma, fizemos nossa preparação vocal para o espetáculo “O Terceiro Dia”.

FOTOGRAFIA 1 - Grupo de adolescentes da igreja Matriz de Barcarena juntamente com o padre Sebastião.



FONTE: arquivo pessoal

Durante o resto do ano de 1993, nossas missas eram sempre cheias, todos iam ver os adolescentes que fizeram a Paixão de Cristo e que faziam as missas todas dramatizadas. Assim tive mais uma experiência com minha voz, pelo menos isso foi o que ficou na minha memória e nas minhas lembranças. Contudo, procurei meu primeiro diretor para uma entrevista, pois gostaria de ouvir de sua boca como foi para ele a experiência de trabalhar com

atores adolescentes e inexperientes. A seguir alguns trechos da entrevista com o diretor do espetáculo “*O Terceiro Dia*”, João Poça:

➤ **Quando indagado como teria sido o processo de construção de voz do espetáculo da paixão de cristo com adolescentes.**

- Fiz duas oficinas de teatro antes de fazer a Paixão de Cristo.
- Muito do que eu lembrava das oficinas, eu anotei no meu roteiro de oficina que eu ia dar para os adolescentes.
- Não era uma oficina abrangente e completa, era o que eu achava necessário para aquele espetáculo. Então por exemplo eu trabalhei.
 - ✓ Jogos de imaginação para os adolescentes reagirem a situações.
- Eu trabalhei muito também a parte vocal, com exercícios que eu tinha aprendido especialmente com Edson Chagas.
- Ensinei-os a imitar a voz em vez de gritar. Eu próprio não tinha tanto o domínio da diferença, mas eu aprendi a respirar, a diferenciar a respiração pulmonar da respiração diafragmática.
- Em todo caso, os exercícios que aprendi com Edson Chagas, de respiração, de jogo do corpo com a respiração, as diferenças de respiração, exercícios de mastigação, por exemplo.
- Dentro da minha oficina tinha essas partes de aquecimento das cordas vocais e tinha o exercício de respiração. Por exemplo:
 - ✓ De empurrar com a ponta da língua as bochechas, direita e depois a esquerda.
 - ✓ Fazia um que era imitar o cachorrinho.
 - ✓ Outro era inspirar e expirar rapidamente com força para limpar as vias aéreas.
 - ✓ Exercícios para aquecer o aparelho fonador.
 - ✓ E exercícios de respiração, para diferenciar a respiração diafragmática.
- Depois eu os ensinava a fazer os desenhos da boca para as vogais “*A, E, I, O e U*” e utilizava uma frase finalizando com a vogal “*A*”, depois com a vogal “*E*” e todas as vogais. Tudo muito amador. Eu me organizei dentro do que eu sabia e do que podia para que os adolescentes tivessem esse contato com algumas técnicas que eu conhecia de dramatização.
- Depois que os adolescentes decoraram as falas, que eles se sentiram seguros com as falas, aí eu comecei a treinar com eles, exatamente, a voz para que fosse convincente com o momento lá da cena. Para que a voz tivesse a ver com aquele momento que estava sendo dramatizado lá.
- Eu nunca fui “expert” e até hoje não sou, da técnica vocal, da respiração, mas foi assim que eu trabalhei com os adolescentes.

➤ **Quando indagado sobre suas referências sobre o trabalho vocal.**

- Antes do Edson Chagas, foi o Jorge¹¹ que me ensinou a respiração diafragmática. A diferença, mas eu era muito criança e não lembro de detalhes.
- Depois disso eu tive oficina, eu participei assim, até mesmo como auxiliar de oficina, mas também eu aprendi com o Arildo Poça. Que ele me fez perceber que eu estava utilizando a respiração abdominal adequadamente, como falar com a respiração abdominal e isso faz doer aqui dentro da gente, eu senti essa dor pela primeira vez dentro de mim, assim, quando fiz essa oficina com ele. Inclusive tinha um rapaz que era músico, o Joel, e ele também através de umas dicas, acabou me fazendo perceber quando era que estava utilizando a respiração diafragmática que fazia doer um pouco, dava um certo desconforto dentro da gente. Mas o compadre Arildo nunca me exigiu muito a parte técnica, ele queria mais a dramaticidade da cena. Então, eu me esforçava muito para tirar a dramaticidade e a técnica, propriamente, muitas vezes acabava não utilizando.

➤ **Sobre a conclusão do processo de criação do espetáculo “O Terceiro dia”.**

- Foi, porque o meu propósito com esse trabalho vocal, foi fazer a peça sem microfone.
- Eu me lembro que foi satisfatório, todo mundo ouvia. Eu utilizava não só o palco, eu utilizava o corredor central da plateia... só que as falas maiores eram no palco e as pessoas ouviam o que os adolescentes falavam. Eu próprio fazia esse treino com eles. Eu ficava lá atrás em alguns ensaios, bem longe e eles tinham que se fazer ouvir, eu me lembro que algumas vezes fiz isso e no dia funcionou, porque em relação a essa parte aí da voz dos atores eu não ouvi nem uma queixa, nem uma crítica negativa. Então nesse sentido eu consegui. Não sei como ficou a garganta das crianças depois.

➤ **Definição de dicção para João Poça nos dias de hoje.**

- Eu vejo isso como muito importante, as pessoas precisam saber se expressar, porque quando a gente não se expressa, os outros se expressam em nosso lugar, tomam as nossas posições, dominam as nossas opiniões. Porque a gente tá perdendo muitas vezes a chance de expressar nossas opiniões e de firmar nossa posição no mundo. Quando a gente deixa de se expressar, aí deixa os outros serem atores principais no nosso palco... então vejo como é muito importante a pessoa falar e falar bem.
- Eu como professor de português, tenho interesse especial pela expressão oral dos meus alunos e a dicção é essencial: uma palavra mal articulada pode virar outra palavra, pode trazer

¹¹ No momento da entrevista o João Poça, não conseguiu identificar o sobrenome do Jorge citado por ele durante a entrevista. Mas reconhece que ele foi importante durante este processo e desde este período não teve mais contato com ele ou sabe do seu paradeiro.

outro sentido pra frase que o aluno fala. Eu até brinco com eles. “Olha gente, quando eu escrever aqui no quadro *Gentileza*, vocês não copiem no caderno *Gente Lesa*”

➤ **Em relação a minha atuação.**

- Lembro que você era um dos atores mais esforçados para fazer bem o seu papel. Desde que pegaste a tua posição no palco, é, a tua entrada e a tua saída, é, a tua fala e o desenrolar do teu texto, com as nuances de fala e de reação e de intenção no palco, eu não precisei me preocupar com tua cena. Lembro que do meio para fim, eu já estava tranquilo em relação a tua atuação.

2.3 MOSTRA ESTADUAL DE TEATRO

As lembranças que tenho do meu segundo espetáculo teatral e do processo de construção da minha segunda personagem, hoje, me fazem parar para pensar no que podemos fazer com uma informação sobre uma suposta personagem, que rumo tomar em nossas pesquisas a respeito da mesma com o mínimo possível de informação e como nós atores inexperientes, fazemos isso de forma aleatória em um grupo de teatro amador que não tem recursos para preparar adequadamente um ator, porém, com uma verdade incrível. E sobre esse processo de criatividade nos fala Stanislavski (1999, p.169).

“O que chamamos *verdade* no teatro é a verdade cênica, da qual o ator tem que servir-se em seu momento de criatividade. Procurem sempre começar o trabalho por dentro, tanto no aspecto factuais da peça e do cenário como nos seus aspectos imaginários. Instilem vida em todas as circunstância e ações imaginadas, até conseguirem satisfazer plenamente o seu *senso da verdade* e até terem despertados um *sentido de crença* na realidade de suas sensações. Este processo é o que chamamos de justificação do papel.

Hoje quando falo e passo por um processo de construção de um espetáculo teatral, levo em consideração tudo o que aprendi nos processos que passei e principalmente o que estudei na academia, no entanto, no ano de 1995 eu ainda não sabia disso e tive que aprender por meus próprios méritos.

Já estava com 16 anos de idade quando ouvi falar em uma mostra de teatro que iria abranger vários municípios do estado do Pará e que aconteceria em Barcarena-Pá. A notícia me deixou eufórico. Estava muito feliz porque iria ter contato com outras pessoas que faziam teatro e que não eram do meu município. Na verdade, como Barcarena iria sediar o evento, teria o privilégio de escrever dois espetáculos para representa-lo. Como já tinha um representante o qual era o único no município. O ator Vitor Magno resolveu convidar alguns

atores de Barcarena para montar um outro espetáculo, em conjunto com o projeto Teatro na Escola do Colégio Aloizio da Costa Chaves, representar o município na mostra.

Isso era o final do ano de 1994, e o espetáculo era: “*Sonho de Mamãe, Desejo de Papai*”. Lá eu ia para a próxima experiência com minha voz. Dessa vez teria que ter mais dedicação ao meu trabalho, pois, além de ser um espetáculo que iria fazer parte de uma mostra de teatro competitiva, estaria sendo visto por várias pessoas da cena teatral paraense. Era meu segundo trabalho como ator e por isso, me sentia com uma responsabilidade maior, para fazer uma boa atuação. Consequentemente, teria que fazer um bom trabalho vocal.

No começo, os nossos ensaios foram como da outra vez. Tive que passar pelos mesmos procedimentos que passei anteriormente. Fizemos várias leituras e análises do texto em grupo e fizemos uma boa análise das personagens. Vitor magno, nos falou sobre o método de analisar um texto que havia aprendido, Método de análise de Stanislavski.

No seu livro, *A criação de um papel*, Stanislavski (2000, p.26) fala sobre conhecer o papel por nossos sentidos e diferencia, a análise feita por estudiosos e críticos, da análise feita pelo ator.

Esse papel do conhecimento pelo sentimento, ou análise, é ainda mais importante no processo criador, porque só com o auxílio é que se pode penetrar no reino do subconsciente, que constitui nove décimo da vida de uma pessoa ou de uma personagem, sua parte mais valiosa. Contrastando com o nove decimo que ator utiliza por meio de sua intuição criadora, de seu instinto artístico, de seu tino supersensível, só um décimo resta para a mente.

Intuitivamente, muitos grupos de teatro quando estão no começo de sua formação, fazem isso. Tentam seguir o instinto de criação que é inerente ao ser humano, para dar vida a suas personagens e conosco não foi muito diferente, naquele momento de criação e de análise do nosso texto.

O que diferenciou este do meu primeiro processo de montagem de um espetáculo, foi a escolha das personagens e como conduzi a construção da mesma e meu processo de criação da voz da mesma. A personagem que eu faria desta vez era um padre que em determinado momento do espetáculo ficava bêbado.

Com a definição do meu papel e o começo da minha análise, percebi que construir essa nova personagem, seria um desafio muito maior do que o anterior e não seria diferente com a voz. O diretor/coordenador do grupo nos falou que para este trabalho deveríamos levar em consideração o método de Stanislavski e partir das seguintes perguntas: Quando? Onde? E por que? Quando e onde se passa a trama? E quais os motivos que levaram a esses acontecimentos e o porquê?

O Vitor Magno nos falou que o Stanislavski também desenvolveu um método da construção da psique da personagem, levando em consideração as rubricas¹² e o subtexto¹³. Isto é, teríamos que, a partir dessas referências, deste pesquisador, fazer uma análise mais minuciosa do texto, o que poderia ser feito em conjunto, porém, a construção da personagem e a sua psique, teriam que ser feitas individualmente.

Nesse trabalho, o diretor, Vitor Magno, nos pediu para fazer uma espécie de laboratório¹⁴ para ajudar na construção da nossa personagem. E o que seria esse laboratório? Teríamos que observar uma pessoa: quais seus traços, trejeitos e outras características que serviriam como base para a construção da minha personagem.

Antes de entrar para academia, para mim, era comum, ou no mínimo normal, terminar de fazer uma personagem e começar a fazer outra sem que se preocupe com vícios do processo anterior. Hoje se tornou compreensível para mim, que o ator, em todos os trabalhos de construção de uma personagem, tem que zerar tudo¹⁵ que havia concebido para o personagem anterior e partir do princípio da criação, análise e concepção. Sobre esse trabalho Jean-Jacques Roubine (1987, p.76) nos diz:

Distinção um tanto teórica: concretamente, o trabalho cotidiano do ator se baseia em uma interação entre o jogo das motivações, a análise do papel e a composição formal que confere ao personagem os menores detalhes do seu físico (corpo, andar, rosto, etc.). O que quer dizer que o trabalho preparatório engloba ao mesmo tempo uma pesquisa sobre as características formais do personagem e uma atividade da imaginação com tudo que possa alimentá-la – observações, cultura, lembranças pessoais, pequenos fatos cotidianos etc.

Na época da montagem do espetáculo, *Sonho de Mamãe, Desejo de Papai*, eu ainda fazia parte do grupo de adolescentes da igreja, por isso, observar um padre não seria um problema e nem mesmo um bêbado pelas ruas, o difícil seria juntar essas informações e transpô-las para meu corpo e conseqüentemente para uma personagem e ainda, teria que transpor a voz de duas pessoas totalmente diferentes de mim (minha personagem).

¹² Rubrica, indicações que um texto teatral que não são pronunciadas pelo ator como por exemplo as entradas e saídas dos personagens.

¹³ Subtexto, tudo o que o personagem não diz explicitamente, mas que demonstra com suas ações.

¹⁴ Segundo o dicionário Aurélio, Laboratório é: “Exercício de interpretação de atores”. (Positivo 2011, p 539). Quando me refiro em laboratório no teatro, falo das pesquisas que nós atores fazemos para ajudar na construção de uma personagem.

¹⁵ No teatro essa afirmação indica que o ator deve neutralizar o corpo numa posição vertical, ereta de cabeça erguida, de forma a não demonstrar nenhuma sensação ao espectador e deste ponto partir para a ação cênica proposta. Ela também pode ter como significado o ato do ator ter que livrar-se ao máximo das sensações dos personagens trabalhados anteriormente, pelo menos nos primeiros momentos da criação, e para isso hoje temos várias técnicas de trabalho corporal como o esgotamento físico.

Havia um padre na nossa paróquia que tinha as características que julgava ser perfeitas para minha pesquisa. Contudo não conhecia nem uma técnica teatral para servir como base para o meu trabalho, por isso fui para o mais óbvio, a imitação.

Comecei a observar o padre Luiz Azalonei, como ele se comportava em nossas reuniões para preparar as missas de domingo e como agia durante as celebrações. Havia uma diferença muito grande do comportamento dele nesses dois momentos, tanto na sua postura corporal, como no seu modo de falar. Em nosso cotidiano o padre era ríspido e, às vezes, até mal-educado, enquanto que, nas celebrações, ele tinha uma voz mais suave que abrandava os corações de quem o escutava.

Observei também que de tempos em tempos o padre soluçava e isso causava uma estranheza na voz dele. Porém, esse soluço só aparecia durante as celebrações e o efeito disso era que de vez em quando ele parava de falar, como se tivesse procurando o que dizer. Descobri depois de um tempo que, na verdade, ele estava fazendo uma simpatia: segundo a crença popular, se você prender a respiração o máximo possível, o soluço passa.

Constatei, ainda, que em algumas vezes, o padre alongava o final de algumas palavras e a frase ficava como se fosse cantada. Isso tudo sem contar que durante a celebração ele mudava o seu jeito de falar, ficando sua voz mais solene. Ele tinha uma boa dicção e uma boa impostação vocal.

A cada dia que passava, dentro dos limites de meu conhecimento, estava me aprimorando no meu trabalho de construção da personagem e também no trabalho com a minha voz. Já conseguia imitar o padre com alguns gestos e modo de falar. Já estava conseguindo dar meu texto de uma forma solene e isso me deu uma segurança muito grande para passar para a outra parte do laboratório que era de observar um bêbado e imita-lo.

No começo era muito engraçado observar um bêbado, o desequilíbrio do corpo para lá e para cá, a voz presa na garganta, a falha no raciocínio e o tentar fazer alguma coisa, tudo isso me causava um estado de graça que nunca tinha experimentado antes. Porém, quando me dei conta de que deveria transpor tudo aquilo para meu corpo, para minha personagem, comecei a me preocupar. Era muito trabalho para imitar essas duas pessoas e principalmente uni-las em uma só.

Hoje usamos vários termos para denominar esse processo de trabalhar o corpo/voz de uma personagem. Para mim tudo começa a partir dessa observação do corpo e seu comportamento cultural, o que vai influenciar nessa construção. Antonin Artaud¹⁶ (apud

¹⁶ Nasceu em Marselha, em 04 de setembro de 1896, tornou-se ator com aproximadamente vinte anos, foi apaixonado pelo teatro oriental, também foi encenador, figurinista e desenhista de cenários. Foi um dos mais

ROUBINE, 1987, p.38) nos fala sobre a materialidade da voz que vem do corpo e da importância de observar esse corpo responsável por essa produção.

Tomar consciência da observação física, dos músculos tocados pela efetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa efetividade potencial (...). E assim qualquer ator, mesmo o menos dotado, pode, através desse conhecimento físico, aumentar a densidade interior e o volume de seu sentimento, e uma tradução ampliada segue-se a este apossamento orgânico.

Todo o processo de construção da minha personagem daquele espetáculo, partiu das observações que fiz dessas duas personalidades, um padre e um bêbado. Naquele momento de minha vida artística, ainda não conhecia quaisquer processos ou procedimentos desenvolvidos para criar uma personagem. Então, tive que seguir as indicações de meu diretor e meus instintos para criar o meu próprio processo de construção.

O primeiro passo que dei nesse processo, foi tentar transpor para meu corpo, tudo aquilo que havia observado, principalmente em relação a voz daquelas pessoas. Imitar o corpo de uma pessoa (gestos, modo de andar, trejeitos etc.), tornou-se de certo modo, até fácil para mim, era como no “jogo do espelho”, tudo que uma pessoa fazia a outra repetia, porém, achava que com a voz isso era muito diferente, naquela época achava, hoje tenho certeza que a voz não tem reflexo, no máximo um eco. É uma sonorização única, cada voz tem um timbre diferente do outro e isso não pode ser copiado, nesse caso, somente uma boa imitação.

O timbre é o DNA da voz, é o que a torna única impossível de copiar. Contudo, naquele momento, eu não queria fazer uma cópia das vozes e que tinha pesquisava, isso também não era o que eu buscava, o que eu queria na verdade, seria achar uma maneira de reproduzir com um mínimo de maestria a junção das vozes dos meus dois objetos de pesquisa em uma só, nesse caso a voz da personagem a ser representada.

Desse ponto em diante, estava fadado a construir, mesmo sem saber como, um procedimento próprio, para estabelecer a voz de minha personagem. Uma das primeiras coisas que fiz para alterar minha forma de falar, foi mexer na posição do meu maxilar. Descobri com isso que, ao deslocar levemente meu maxilar para frente, para trás ou para os lados, causava uma atrofia na minha voz e com isso, modificava minha forma de falar, e conseqüentemente, minha postura vocal era outra.

influentes teóricos do século XX, internado diversas vezes em hospitais psiquiátricos, sofreu vários tratamentos para loucura e sua vida teve fim em 04 de março de 1948, aos 52 anos Antonin Artaud propôs o teatro da crueldade (SALES, 2004, p. 23 e 24).

Naquele momento das minhas experimentações, sem me dar conta, estava caminhando para um estereótipo e a técnica que mais tarde identifiquei como sendo a de mimese, para uma voz não natural e Roubine (1987, p.17) nos fala sobre isso dessa forma.

Um dos paradoxos do teatro de hoje é certamente que o trabalho do ator, especialmente sobre a voz, permanece subordinado a uma mitologia do “natural”, embora sua dimensão ideológica seja bem conhecida e sempre denunciada. Pois, na verdade, o que interessa é exatamente o caráter “não natural” de uma dicção considerada originalmente como uma realização no caminhar do mimetismo¹⁷.

No meu ponto de vista, naquele momento, havia conseguido um resultado satisfatório em meu processo de criação, contudo, isso me causou um desconforto enorme. Por esse motivo, por conta desse desconforto, acreditei que, deveria treinar bastante para que meu rosto se acostumasse com essa nova posição da minha mandíbula, só assim iria conseguir parecer natural. Essa experimentação me fez chegar à conclusão de que apenas uma pequena alteração na postura do nosso rosto, poderia causar um efeito diferenciado no comportamento da voz.

Ainda não havia percebido que, mais do que achar uma maneira de fazer a transposição ou imitação daquelas vozes para a minha. O mais importante para mim naquele momento era o próprio caminho que estava percorrendo para chegar a um resultado; A maneira que adotei nesse tempo, entre o início da caminhada e o fim dela é que era fundamental para o meu crescimento enquanto ator. Era o meu método pessoal.

Não havia um caminho para eu seguir, ou pelo menos não conhecia nenhum, tive que criar essa trilha a ser seguida, pois teria que chegar de alguma maneira a outra margem. Não poderia voltar atrás naquele momento, pois já havia dado os meus primeiros passos.

Vislumbrar a outra margem de um lugar, não importa o tempo que leve, se faz necessário para que haja o primeiro passo da caminhada. Contudo, para seguir em frente nessa caminhada no escuro, tem que se aprender a andar, superar os medos, da distância entre as duas margens e principalmente, temos que superar as bifurcações do caminho que poderiam nos levar para outro lugar, que não aquele onde se almejava chegar.

Quando terminávamos nossos ensaios, tínhamos o costume de lanchar, todos juntos. Durante uma das vezes que estávamos lanchando, um dos atores que não me recordo qual foi, encheu a boca de bolacha e começou a falar com a boca cheia. Nesse momento observei que ao falar com a boca cheia, a pronúncia das palavras ficavam meio incompreensíveis e dava um efeito de distorção na voz, como se tivesse sob o efeito de alguma droga.

¹⁷ Mimetismo vem de mimese e segundo a definição é: a imitação ou a representação de uma coisa. Na origem, mimese era a imitação de uma pessoa por meio físico ou linguístico.

A voz parecia meio sonolenta e se aproximava do efeito que esperava conseguir fazer para chegar a voz da personagem, mas eu não poderia colocar biscoitos na minha boca e ir para a cena como se isso fosse a coisa mais normal possível, então, fui para o próximo passo da pesquisa. A ideia agora, era colocar um objeto na boca que lembrasse um biscoito e falar, para observar o que acontecia com o meu rosto, com a minha boca e com a minha voz, para depois tentar reproduzir o resultado com minha boca vazia.

Quando estava fazendo minhas experiências, duas coisas me chamaram a atenção. A primeira é que, teria que falar pausadamente e sem articular direito a minha boca, pois se abrisse muito a minha boca, cairia o que tinha colocado nela para dar o efeito desejado. Isso me forçou a aprender ou pelo menos tentar a projetar a minha voz com a boca meio fechada.

A segunda coisa e talvez a mais importante em minha observação, foi que durante estar com minha boca cheia e tentar falar, tinha que manter a língua presa na parte inferior da boca e puxada para trás ou pressionada contra os dentes, para não deixar cair o que havia na minha boca. Não podia mexer muito a minha língua, se não empurraria para fora o que tinha na boca.

Depois de um tempo observando o que acontecia com minha boca enquanto estava com ela cheia, decidi colocar em prática o que havia observado, mas agora com minha boca vazia. Mas mantendo tudo o que tinha conseguido detectar nas observações. Em seu livro *A construção da personagem*, Stanislavski (2001, p.30) descreve um processo de trabalho vocal para modificar a voz.

E que notáveis truques externos, capazes de transformar inteiramente a pessoa que representa um papel, podem ser realizados com a voz, com a fala e a pronúncia, principalmente com a das consoantes! Por certo é preciso ter uma voz bem impostada e treinada para poder modificá-la; de outro modo será possível falar durante um período considerável usando os tons de voz mais agudos ou mais graves. Quanto a modificação da pronúncia, principalmente das consoantes, consegue-se muito simplesmente: puxa-se a língua para trás, encurtando-a (Tólstov demonstrou enquanto falava) e o resultado será um modo especial de falar [...]. Ou então alonga-se a língua, empurrando-a um pouco adiante dos dentes (mais uma vez descrevia o que descrevia) e fica-se com um ceceo tolo que, devidamente trabalhado, servia para um papel como o de *O idiota*. Ou procura-se ajeitar a boca em posições fora do comum e obtêm-se ainda outro modo de falar [...].

Essa citação nos mostra claramente que os procedimentos se parecem, somente com fins diversos. Depois de um bom tempo treinando, consegui deixar quase natural minha voz, quando falo natural, quero dizer sem fazer esforços extras, com as observações da pesquisa e projetando a voz para que ficasse audível. Bom, como não tinha estudos aprofundados sobre técnicas vocais para o teatro e também não sabia se alguém já havia experimentado aquilo que eu tinha acabado de descobrir sozinho, essa foi a descoberta de um procedimento próprio e

que para mim causou o efeito esperado. Isso, a partir de uma brincadeira que provavelmente muitas pessoas já haviam feito quando criança (falar de boca cheia).

Não sabia se era a maneira correta de fazer o que fiz, mas para mim isso era o que menos importava. Eu havia descoberto meu caminho para chegar a outra margem daquele lugar que me propus percorrer, tinha vencido meu medo do escuro e da distância entre as duas margens, saciei meus anseios e, principalmente, aprendi que as bifurcações que encontramos no meio do caminho, também fazem parte do percurso que nos leva a algum lugar.

Quando “finalizei” minha pesquisa, havia conseguido bastante coisas. Falar solenemente, alterar o ritmo da minha voz, imitar o jeito que um bêbado falar etc. Agora, faltava mais uma coisa, juntar tudo isso na voz de um único personagem, isso é, falar o meu texto com todas essas observações encontrada, contudo, agora era questão de tempo e muito treino até chegar numa organicidade na voz proposta.

FOTOGRAFIA 2 – Cena do espetáculo *Sonho de mamãe desejo de papai*.



FONTE: arquivo pessoal

2.4 A FESTA

Nessa próxima experiência, tentarei descrever como, aos poucos, vou descobrindo melhor esse mundo que é o teatro. Suas particularidades, seus termos técnicos e a influência

que eles vão ter na minha trajetória enquanto atuante da cena. O espetáculo desta vez, foi “Em Festa de Onça Veado é Comida (o)?”, do grupo teatral “CHAMA” de Barcarena-Pará. O título do espetáculo era bem sugestivo, tinha um duplo sentido. O diretor quis brincar, fazendo uma comparação do personagem em questão, o animal veado, com o modo vulgar, “viado” com que algumas pessoas definem o homossexual, criando assim um estereótipo de um personagem caricato¹⁸.

Quando se fala em estereótipo na academia, temos uma visão muito diferente da que eu tinha na época que escutei essa palavra pela primeira vez. Roubine (1987, p.62) também nos traz uma visão bem enfática sobre isso.

Como o corpo e a voz, o rosto do ator deve enfrentar dois tipos de dificuldades: os bloqueios que o psiquismo opõe à exibição teatral, de um lado, e de outro a facilidade do recurso aos estereótipos. É para tomar consciência destes obstáculos e dominá-los que um treinamento bem planejado deve ser aplicado.

Antes de começar a próxima experiência com minha voz, precisava descobrir o que significava caricato dentro do teatro. A palavra caricatura diz respeito a representação, deformação, de alguma coisa ou alguém. Então, com a voz não poderia ser diferente. Teria que deformar a minha voz, mas não seria uma deformação qualquer.

Se olharmos do ponto de vista de que alguns homossexuais tentam falar com uma voz afeminada, mesmo sabendo que eles talvez não consigam falar como uma mulher, e a mistura de sua voz masculina com essa tentativa, torna a voz deles caricaturada, fora dos padrões femininos e masculinos. Olhando por esse lado, a voz do homossexual, é um traço de sua personalidade (personagem) e, portanto, um ponto a ser observado ao se propor uma personagem caricata.

Depois de ter coletado material teórico para começar o processo de montagem da minha próxima personagem, teria que dar meu próximo passo, que seria sair do campo teórico e partir para a prática. Na teoria, as possibilidades são infinitas, tudo é possível, porém na prática é bem diferente. Mas tinha duas coisas a meu favor. A primeira era que tinha algumas pessoas no meu ciclo de amizades que eram homossexuais e que serviriam de laboratório para mim. A segunda é que agora iria poder colocar em prática o que havia aprendido na oficina de dicção realizada em Barcarena, em 1995, no período da XIII Mostra Estadual de Teatro, promovida pela FESAT¹⁹.

¹⁸ CARICATURA – Em teatro, recurso utilizado tanto na literatura quanto no trabalho do ator, consistindo no exagero de algum traço da PERSONAGEM a fim de distorcer e, conseqüentemente, provocar riso. (VASCONCELLOS, 2009, pg. 50.)

¹⁹ FESAT. Federação Estadual de Atores, Autores e técnicos de teatro do Pará, entidade hoje extinta.

Ao partir para meu laboratório, dei de cara com minha primeira dificuldade: ainda que tivesse amigos homossexuais, era difícil falar para algum deles que iria fazer um laboratório com eles e que também seriam a inspiração para a construção de uma personagem no próximo espetáculo que faria. Não sabia se reagiriam bem ao ser perguntados sobre alguma coisa de sua vida pessoal, pois de certa forma, ainda que ninguém fosse saber que seriam os objetos do meu laboratório, estaria invadindo a privacidade dessa pessoa e expondo-a com a construção de minha personagem, que estereotipava esse gênero e sua orientação sexual, como aponta Pavis (1999, p.267) que “o olhar do ator é uma inesgotável fonte de informações, não só para a caracterização psicológica, para a sua relação com os outros atores, mas também para a estruturação do espaço, a enunciação do texto a constituição dos sentidos.”

Por causa de meus receios, atentei apenas a observações de longe. Ao longo dessas observações identifiquei alguns aspectos da personalidade particular dessas pessoas que tratei como objetos de minha pesquisa, dentre os quais estavam: a maneira como algumas andam, com um corpo diferenciado, o qual podemos identificar com o olhar, sendo dessa ou daquela pessoa; o jeito de se insinuarem quando estão paquerando e o modo desconfiado de olhar, com receio de hostilidade.

Em 1997, o ano da montagem do espetáculo, a aceitação do homossexual na sociedade era bastante diferente do panorama atual, não que hoje já seja aceito na totalidade, mas é que, se eles já eram hostilizados nos grandes centros, imaginem em uma cidade interiorana e de famílias tradicionais. Por isso, talvez, eles se sentissem como “ovelhas no meio de lobos”. Entretanto, naquele momento isso era o que estava procurando para construção da minha personagem. O mais importante que observei nos meus amigos homossexuais, foi o modo como eles falam. Talvez por causa dessa tentativa de ter uma personalidade própria, eles conseguem adquirir uma maneira ímpar de falar e era justamente aí que estava minha principal fonte de pesquisa, na voz, no modo peculiar do falar.

Mesmo com todas essas informações que consegui observando meus amigos, para mim isso não era o bastante, queria me aproximar mais deles, de forma que pudesse ganhar sua confiança, que pudesse lhes falar sobre esse meu processo de construção de personagem. Para mim, havia se tornado essencial conversar com eles, queria ouvi-los, aprender sobre eles. Não era somente na maneira de falar, eles tinham propriedade em suas vozes e isso era o que mais me chamava a atenção. Contudo, mesmo que não conseguisse falar com ninguém, deveria colocar em prática minhas teorias a respeito da minha personagem.

Partindo do pressuposto de que voz também é corpo, comecei a trabalhar meu corpo para conhecer seus limites e para prepará-lo para criar a personagem, fazendo exercícios que achava que me levassem a ter essa sensualidade que os homossexuais têm.

- *Caminhar em linha reta como se tivesse desfilando, porém, com um andar lento para parecer que estava me insinuando para alguém.*

- *Imitar os trejeitos e gestos exagerados que meus amigos homossexuais usam quando falam.*

- *Imitar sua postura quando estão parados falando com alguém e quando estão sentados.*

Antes de fazer parte desse espetáculo, nunca tinha feito um trabalho físico de preparação corporal e nem um trabalho de corpo específico para a construção de uma personagem. Hoje sei da importância de fazê-lo para que possamos conhecer melhor nosso material de trabalho, nosso corpo e também para que tenhamos um maior desempenho em nossas criações.

Naquele momento, ainda não tinha técnicas para fazer qualquer trabalho corporal. Por conta disso, os exercícios que fiz naquela época para imitar os homossexuais foram muito cansativos, refiro-me a cansaço físico e psicofísico. Para falar mais sobre a importância desses exercícios para o ator, tomo como base as pesquisas e teorias teatrais de Eugenio Barba (1994 p.24):

A profissão do ator inicia-se geralmente com a assimilação de uma bagagem que se personaliza. O conhecimento dos princípios que governam o bioscênico permite algo mais: aprender a aprender. Isso é de enorme importância para os que escolherem superar os limites de técnica especializada ou para os que se vêem obrigados a fazê-lo. Na realidade aprender a aprender é essencial para todos. É a condição para dominar o próprio saber técnico e não ser dominado por ele.

Com todos esses exercícios que fiz, cheguei a resultados mais ou menos satisfatórios, para mim; contudo, para me tornar caricato, ainda faltava algumas coisas, que julgava ser a mais importante. O exagero que deveria ter na minha voz e no meu corpo, pois essa é a característica principal da caricatura.

O que fazer quando não se tem uma técnica ou não se conhece procedimentos que nos auxiliem nessa construção caricata? Hoje através dos estudos das técnicas desenvolvidas e dos procedimentos para auxiliá-las, tenho consciência de fazer o contrário do que fiz antes e a esse respeito Eugenio Barba (1994, p.79), nos dá indicações de como e de onde partir para essa criação.

O corpo é parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavras e som. A voz é o corpo invisível que opera no espaço, reações que evoluem o nosso organismo em sua totalidade[...]. Na verdade, pode-se falar em ações vocais que provocam uma reação imediata naquele que é atingido.

Estava finalizando a primeira parte do meu processo que consistia em observar tudo o que eu pudesse da personalidade em questão, contudo, ainda havia a segunda parte dessa construção e essa seria a parte a qual mais teria dificuldade para fazer. O enredo do espetáculo consistia em uma armadilha que os amigos felinos, onça e gato, armaram para que a onça pudesse comer o veado. Por isso, a ideia, do gato, era dar uma festa na floresta para os animais e assim embebedar o veado, pois só assim ele iria ficar lento e a onça poderia agarrá-lo. Pois bem, se a intenção era o veado ficar porre, conseqüentemente, a voz da personagem teria que ter uma mudança em seu aspecto, tornando-se a voz de um “viado bêbado”.

Depois de fazer todas as observações do meu período de laboratório, vieram as perguntas. Como fazer a voz de um “viado” porre? Como criar esse estereótipo sem que ele parecesse mecânico? Lembrei que havia passado por uma experiência na qual minha personagem era um padre bêbado, então, só teria que repetir a experiência, porém agora levando em consideração os aspectos da voz que estava tentando criar.

Durante esses anos todos de estudos na academia e fora dela, aprendi que voz também é corpo, é ação física, ação orgânica. É o corpo através de seus mecanismos que trabalha para a criação vocal, por isso a importância de se preparar o corpo para cena. Esse estudo da voz, passa por vários pensadores e pesquisadores do teatro, como Stanislavski, e ao chegar a Eugenio Barba (1994, p.62), este define esse processo como:

Não mais um efeito calculado, voz mecanicamente impostado, mas reações respostas à imagem que servia de estímulo. Começamos a falar de ação vocal. Aquilo que para nós, anteriormente, tinha sido um postulado: a voz é um processo fisiológico – tornou-se, então, realidade palpável que engaja o organismo inteiro e o projeta no espaço. A voz era um prolongamento do corpo, que através do espaço golpeava, tocava, acariciava, cercava, empurrava ou sondava à distância ou a pouco centímetros. Uma mão invisível que se estendia do corpo para agir no espaço, ou mesmo renunciar a ação. E também esta renúncia era dirigida pela mão invisível. Mas para que a voz pudesse agir, tinha que saber onde era o corpo ao qual se dirigir, quem era este ponto e por que se dirigia a ele.

Estereotipar um personagem, porém torná-lo o mais natural possível. Esse seria o desafio de um ator que estava apenas há quatro anos fazendo teatro e com pouca experiência em espetáculos teatrais, com pouca bagagem na mochila, no entanto, com uma vontade muito grande de criar.

Meu pensamento nesse momento da construção da minha personagem, seria fazer uma adequação de parte dos procedimentos que fiz para o outro personagem anterior para

aplicar neste, fazendo assim com que a voz da minha personagem ficasse com uma aparência de um “veado bêbado”, que era onde o enredo do espetáculo me levaria. Isso tudo com muito ensaio e dedicação.

No entanto, na prática isso seria muito diferente. Para chegar a usar parte do procedimento anterior, primeiro teria que construir a voz desse personagem, o “viado”. Mais uma vez teria que partir para a prática; dessa vez, para a prática vocal. Trabalharia exercícios vocais que aprendi na oficina de voz e dicção na mostra de teatro com o preparador vocal Henrique Andrade²⁰.

- Falar o tempo todo no tom de voz agudo, para tentar fazer uma voz diferenciada da minha.

- Falar com voz nasalizada, que é mais ou menos a maneira como alguns homossexuais falam.

Depois de muito treino com minha voz, cheguei a um ponto que achei satisfatório para aquele momento, contudo, ainda não estava acabado o processo de criação. Ainda estava faltando fazer a união de corpo e voz. Eu achava que já tinha feito a pior parte, que foi de criar um corpo e uma voz para meu personagem, no entanto, isso estava tudo separado, corpo para um lado e voz para outro e o que achava ser fácil, tornou-se extremamente complexo. Agora o desafio era deixar em harmonia, transformar o corpo e a voz em um só, pois acabei criando os dois separadamente.

Hoje, muito se fala em ser visceral, em organicidade. São muitas teorias para explicar o cuidado que o ator deve ter com o corpo e com a voz. Hoje se fala em corpo/voz do personagem. O corpo enquanto impulso para a produção vocal. Eugenio Barba (1994, p.58), fala desse corpo que vive e da voz que vive no corpo.

O corpo vive, a voz vive, palpita, vibra como uma chama, como um raio de sol que nasce do nosso corpo e ilumina e aquece todo o espaço. Se começarmos deste modesto ponto de partida, trabalhando regularmente, com o passar dos anos começará a florescer aquela que é nossa flora vocal, cuja raízes estão no nosso corpo e vivem com as suas experiências e suas aspirações.

Do meu jeito, seguindo meus instintos, fui treinando para consegui fazer essa fusão de corpo e voz. Para que meu personagem pudesse vir à tona, para que minha criação fosse concluída. E por mais que o resultado não tenha sido satisfatório do ponto de vista da

²⁰ Henrique Andrade: ator formado pela Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do para (ETDUFPA). Diretor teatral com Drt. Mestrando em Ciências da Educação. Trabalhos publicados: O teatro enquanto instrumento de arte educação (2005), A pratica do teatro com alternativa de ensino aprendizagem (2016).

encenação, o processo dessa criação me enriqueceu muito e me deixou com vontade de criar cada vez mais.

E assim cheguei ao final de mais um processo de criação de uma personagem, mesmo sem saber, sem ter a real consciência disso, já estava trabalhando num processo de criação levando em consideração a voz enquanto corpo, trabalhando num conjunto para criar a personalidade de uma personagem. Já estava dando meus primeiros passos para uma pesquisa que não dicotômica entre voz e corpo, mas que os vê como um conjunto a trabalho de um todo, a personagem, a cena e consequentemente o espetáculo.

Ao chegar no fim desse processo de criação, tive a certeza de que aquele seria apenas mais um, nesse longo caminho até o outro lado margem. Conclui também que, nosso trabalho como ator, é um trabalho contínuo e que ao longo de nossa vida vamos acumulando uma bagagem de conhecimento, como um baú que vamos guardando coisas, e quando precisamos vamos lá buscar, para fazer uso disso ou daquilo. Somos atores/pesquisadores e devemos estar atento a tudo que possa nos servir em algum momento de nossas criações, ainda que seja somente um corpo que aparentemente não fale nada. O corpo também é voz.

FOTOGRAFIA 3 – Espetáculo “Em festa de onça veado é comida(o)?”



FONTE: arquivo pessoal

2.5 AS FARSAS FABULOSAS

Esse processo de criação passa por duas etapas: a primeira, envolve uma preparação corporal para capacitar os atores o trabalho com esse novo gênero que exige uma destreza corporal muito grade; a segunda, é o próprio ato da criação da personagem. Com todos os seus procedimentos e técnicas que agora esse novo espetáculo exigiria.

2.5.1 A Oficina

A última experiência que tive como ator criador, antes de entrar na academia, foi no espetáculo chamado “*Farsas Fabulosas*” - 2001, montado pela união dos grupos Artes de Persona²¹ e Arte Viva²², ambos do município de Barcarena, sob a direção do ator e Diretor conceituado no gênero chamado Raimundo Pirajá.²³ O nome do espetáculo fazia referência ao gênero teatral chamado “Farsa”, definido por Luiz Paulo Vasconcellos (2009, p.116) como:

Gênero dramático encontrado em diversos momentos da história do teatro. Caracteriza-se pela situação cômica exagerada baseada principalmente em equívocos e quiproquós em detrimento da CARACTERIZAÇÃO dos personagens, linguagem espirituosa ou outro tipo qualquer de apelo intelectual.

Raimundo Pirajá fez jus a sua fama de Diretor/Encenador bastante exigente com seu trabalho. Esse foi o processo de criação mais duradouro pelo qual passei antes de entrar na academia. Pirajá fez questão que todo o elenco do espetáculo pesquisasse sobre o gênero teatral que iríamos encenar. Ele sempre nos disse que tínhamos a responsabilidade de saber o

²¹O grupo foi fundado em 2000 no intuito de desenvolver a prática cultural no município de Barcarena e o aperfeiçoamento do mesmo na arte do fazer teatral. O Persona, como é conhecido, vem dando passos significativos em direção a uma melhor prática deste fazer, participando de vários eventos por todo Estado do Pará. Seu primeiro espetáculo foi *A Moela da Galinha* e desde então o grupo vem trabalhando com vários gêneros teatrais, da comédia ao psicodrama, sem se fixar em nenhum, por crer na experimentação artística como fator primordial para a propagação teatral

²² Grupo teatral do município de Barcarena fundado em 1998, composto por jovens e adolescentes, com o intuito de ocupar o tempo com arte em atividades saudáveis e produtivas. Nos seus primeiros oito anos de vida produziu cinco espetáculos os de maior destaque foram: *Farsas Fabulosas* (2001) e *Morte e Vida Severina* (2002) com os quais ganhou destaque em todo o Pará, participando de Mostras e Festivais, representado o Estado no Festival de rua de Contagem (MG). Atualmente o grupo está inativo, mas o seu elenco continua a prática teatral em outros grupos do Município.

²³ Raimundo Pirajá (*1961, + 2011): Pedagogo, diretor e ator há mais de 30 anos, sendo reconhecido por seus trabalhos com a cena dentro e fora do Estado do Pará. Fundou e coordenou o Grupo Vivência de Teatro, com o qual montou os espetáculos “*As Armadilhas de Tabarim*”, “*Belém do Grão Pará*”, entre outros. Quando vivo considerou o espetáculo “*Asmodeus, o martelo das bruxas*” como seu trabalho mais expressivo devido à carga dramática. Como diretor teatral foi reconhecido por se dedicar ao máximo para que seus atores se instruissem buscando o engrandecimento do fazer teatral.

que estivesse a nosso alcance, a respeito do que estávamos fazendo e que tipo de espetáculo iríamos produzir. Esse gênero é caracterizado pelas situações cômicas exageradas.

Foram aproximadamente seis meses, divididos entre treinamento corporal e ensaios antes da nossa pré-estreia. Durante todo esse tempo, Pirajá fez conosco um trabalho diferenciado de corpo. Exercícios que dariam condições ao nosso corpo de trabalhar uma personagem com características que compunham esse gênero; e assim, também, foi com a voz. Pela primeira vez estava fazendo um protagonista e esse foi o grande diferencial na construção dessa personagem para mim. Por conta disso, esse foi o espetáculo que mais demorei a construir o corpo e voz da personagem.

Não era só a construção de uma personagem com “linguagem espirituosa” e sim, todo um processo de construção diferenciado que exigiria de mim, esforço e muita dedicação. Deveria colocar em prática tudo o que havia adquirido de conhecimento com os processos anteriores e na oficina de voz e dicção, mas também, teria que ser mais cuidadoso com meu corpo e com a minha voz, pois esses seriam personagens farsescos, que exigiriam um trabalho totalmente diferenciado dos outros por caracterizar-se pela mímica exagerada, pela utilização de recursos corporais circenses e pelas deformações físicas, que resulta em um humor espalhafatoso e grotesco. Roubine (1987, p.30) nos lembra o quão essa espécie de personalidade nos faz ri.

Originalmente, a gestualidade parece dominar a cena cômica. É o que constata o famoso estudo de Bergson sobre o riso: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que este corpo nos lembra uma simples mecânica.” A verdade é que de Arlequim a Groucho Marx, atores de farsa e clowns são geralmente virtuosos do gesto e do movimento, algumas vezes mímicos e acrobatas.

A primeira parte do trabalho começou com uma oficina. O diretor fez conosco, os procedimentos necessários para auxiliar na construção das personagens. Era um processo lento e muito repetitivo. O Pirajá nos falava que para fixarmos uma personagem ou mesmo os trejeitos dela, teríamos que repetir o processo o máximo de vezes possível, até cansarmos. Por isso, os mesmos exercícios eram repetidos várias vezes, a fim de que pudessemos condicionar nosso corpo e a nossa voz com tais fins.

Fizemos um trabalho de preparação corporal muito forte. A ideia era chegar a um corpo pronto para enfrentar situações extremas como mudanças de níveis, aceleração e desaceleração do corpo, entre outras coisas. Assim também com a voz.

- *Um dos exercícios que mais fazíamos, era andar pelo nosso espaço de ensaio, por um longo período de tempo, variando o modo de andar. Andávamos com a lateral dos pés, ora com as palmas viradas para dentro, ora para fora.*

- *Andávamos variando os planos: alto, médio e baixo, flexionando somente os joelhos, deixando a coluna vertebral ereta.*

- *Andávamos imitando animais, e depois misturávamos os andares, isso dava um ar engraçado às imitações.*

Esses exercícios, entre outros, já deixavam nosso corpo com uma deformação, exigida pelas personagens. No entanto, somente o treinamento nos daria a possibilidade de usá-los em cena, pois eles eram muito cansativos e nos deixavam com o corpo todo dolorido pela falta de costume e os membros mais afetados eram os pés. Ainda nem estávamos trabalhando para a criação da personagem. Segundo o Pirajá, esses exercícios eram apenas para dar condições ao nosso corpo, pois só assim poderíamos começar a trabalhar o espetáculo, isso tudo era só para aprendermos a conhecer a nós mesmo.

Sobre esse processo de autoconhecimento Stanislavski (1999 p.171) nos fala de uma maneira bastante simples e contundente, nos fazendo perceber a suma importância de fazê-lo.

Se soubessem como é importante o processo de estudar-se a si próprio! Deveria prosseguir incessantemente, sem que o ator sequer o notasse, e deveria pôr à prova todos os seus passos. Quando nós lhe apontamos o absurdo palpável de alguma ação falsa que ele tenha praticado, mostra-se mais do que pronto a eliminá-la. [...].

Outros exercícios que me chamavam a atenção eram os que fazíamos para e com a nossa voz. Pois bem, já havia observado que, o trabalho do ator, tanto o de preparação física quanto o trabalho vocal são acumulativos. Nós devemos aprender a usar os mecanismos para ter uma boa dicção e treinar constantemente para não esquecer o que já foi adquirido pelo corpo/voz do ator. Além dos exercícios que fazíamos de aquecimento vocal, similares aos da oficina de Voz e Dicção que fiz na mostra, com o Henrique Andrade, o Pirajá nos mandava fazer:

- *Modificar nossa voz, variando as tonalidades do médio, agudo e grave. Junto com isso, criávamos uma deformidade com a boca para dar aquele tal efeito grotesco.*

- *Falar frases prontas com a voz bem nasalizada, usando vários tons e modificando o ritmo.*

- *Falar textos de forma aleatória, fazendo caretas e tentando expressar vários sentimentos como raiva, ódio, amor..., de forma exagerada.*

O nosso espetáculo seria feito para espaços fechados como teatros e auditórios, assim como aberto como praças e ruas, passávamos muito tempo aprendendo a impostar nossa voz, para alcançar uma distância significativa e de forma que os nossos textos fossem compreensíveis aos nossos espectadores. Nosso diretor exigiu que tivéssemos uma boa dicção. Não era o falar por falar e sim, deveria ser um expressar-se de forma eloquente, de modo que o nosso público fosse contemplado de forma satisfatória.

Muito além de uma simples palavra técnica de apresentação mais ou menos convincente, a dicção do ator se situa na intersecção do texto proferindo materialmente e do texto interpretado intelectualmente. Ele é a verbalização e corporificação de um dos sentidos possíveis do texto. [...] É a dicção que insufla vida à frese e trata-se, segundo JOUVET, de fazer a frase viver não pelo sentimento, mas pela dicção (PAVIS, 1999, p. 257).

A forma como o diretor Raimundo Pirajá trabalhou nossos corpo e voz, ainda que por pouco tempo, foi muito importante para mim, essa experiência tinha deixado marcas significativas em minha memória e na minha bagagem de vida. Depois de muito trabalho, a primeira parte desse processo estava chegando ao fim e iríamos dar início a segunda parte, a de construção da personagem.

2.5.2 A Montagem

Ao começarmos a segunda parte desse processo, Pirajá nos informou que, deveríamos fazer várias leituras do texto, trocando de personagem para ver qual mais nós nos adequaríamos. Essa parte de leitura já conhecia e logo me encantei com uma das personagens, no entanto, após algumas leituras o diretor me disse que eu iria ficar com outro. Não tinha noção de que essa personagem era o protagonista e que tudo que acontecia no espetáculo girava em torno dele. No começo, confesso que odiei o papel que o diretor me deu, mas foi palavra de diretor e só me restava acatar. Por fim, acho que fui me acostumando com o tal.

Depois de fazermos toda essa parte de leitura e escolha de personagem, passaríamos pelo processo de análise de texto e conseqüentemente pelo processo de criação da personagem. O diferencial dessa análise, é que o nosso referencial para construir a personagem, além das indicações que continha nas entrelinhas do texto e nas rubricas, partiria do estilo teatral farsesco (farsa) e todos os seus atenuantes; corpo deformado, voz indo para o lado do grotesco..., além dessas indicações, a análise deveria ser como a de qualquer outro texto teatral.

Após analisarmos o texto e chegarmos a um senso comum com o diretor de como deveria ser o corpo de cada personagem, começamos a treinar exaustivamente nossa movimentação no palco. Estávamos ensinando nosso corpo a superar seus limites, para que pudéssemos atingir um certo grau de compreensão e para termos a consciência que o corpo também fala.

Hoje falamos em partitura corporal, composição corporal, para definirmos esse conjunto de movimentos e gestos que fazemos ao longo de uma apresentação teatral. Conforme o tempo passou e o estudo de novas técnicas teatrais surgiram, esse trabalho do corpo ficou mais preciso para a cena. No entanto, é preciso saber como de fato deve-se fazer esse trabalho e quanto a isso, Grotowski (apud RICHARDS, 2012, p.85) fala.

O que é preciso compreender imediatamente é o que as ações físicas não são. Por exemplo: não são atividades. Atividades no seguinte sentido: limpar o chão, lavar a louça, fumar um cachimbo. Essas não são ações físicas, são atividades. E quando as pessoas acham que estão trabalhando segundo o “método de ações físicas”, fazem essa confusão o tempo todo.

Nosso diretor usava um procedimento que permitia a nós atores, trabalhar um corpo de um bufão. Deformação do corpo; esse seria nosso primeiro passo. Deveríamos sustentar esse corpo deformado por um longo período de tempo, por isso passamos muito tempo treinando esse novo corpo em uma posição que ia além do nosso cotidiano.

Assim, como já falei antes, a fala também é corpo e por isso, ao mesmo tempo em que íamos trabalhando nosso novo corpo, nosso diretor pedia para trabalharmos também a nossa voz com o corpo. Nosso corpo também se exprime com gestos disse o diretor, por isso que não podemos deixar de estar em sincronia com esse conjunto que é nosso corpo. Nossos gestos têm que dizer o mesmo que nossas palavras dizem que a nossa voz diz, do contrário nem nós e nem o público terá um entendimento das ações da personagem.

Exercícios com o corpo e com a voz juntos para nos adequarmos a essa nova personagem. Como eu tinha um personagem totalmente diferente dos que fizera antes, voltado para o bufão, grotesco e que ao mesmo tempo ridicularizava os costumes, nosso trabalho de montagem foi bastante complexo.

Depois de ter feito esse trabalho minucioso com o corpo e ter começado a trabalhar com a voz, passamos a fazer um trabalho exclusivo para fixamos a voz que tínhamos criado para a nossa personagem. Os exercícios de projeção foram os mesmos que já havia trabalhado em outros processos, porém o tempo foi muito maior. O Pirajá, por fazer parte da elite do teatro do Pará e por ter uma vivência bastante significativa com esse gênero, as cobranças para fazermos um trabalho com mais qualidade, também era grande.

Aos poucos fui observando o quanto esse processo de construção das falas de uma personagem me chamava a atenção e o quanto ela influenciava na concepção de um espetáculo teatral. Aos poucos começava a pensar que ia muito além de uma técnica para falar bem, dentro de uma peça teatral, mas ela por si só, compunha uma dramaturgia dentro de um espaço/tempo que é o teatro.

FOTOGRAFIA 4 - "Farsas Fabulosas" numa de suas últimas apresentações na praça da Bíblia - Barcarena 2004



FONTE: Arquivo do Grupo Artes de Persona

FOTOGRAFIA 5 - Personagem Moço, espetáculo *Farsas Fabulosas*.



FONTE: arquivo pessoal

3 MINHA VOZ NA ACADEMIA

Antes de falar de minha voz na academia devo contar como eu cheguei na ETDUFPA no ano de 2004, a vontade de adentrar a instituição surgiu após a Mostra Estadual de Teatro de 1995 quando tive contato com renomados diretores do teatro paraense, os quais muitos serão citados nesta pesquisa como Raimundo Pirajá, Wlad Lima entre outros, esse contato me fez querer adentrar no curso técnico de teatro.

Assim no ano de mudanças na ETDUFPA (A instituição mudou de endereço e a estruturação dos cursos estavam em fase de aprimoramento, na montagem de uma nova grade curricular para os alunos) eu fiz a prova de seleção e fui aprovado para a turma do curso técnico de atores, ampliei a minha oportunidade de estudos e contato com os diretores que tanto admirava no transcurso do meu trabalho, como ator.

Mesmo morando em outro município, viajava todos os dias de Barcarena a Belém a vontade de aprender e desenvolver a pesquisa teatral me fazia seguir a diante, essa vontade me levou ao curso de graduação em teatro alguns anos depois.

Foi durante o curso técnico de ator que a vontade de trabalhar e pesquisar a voz surgiu, através das aulas, das montagens dos espetáculos e do contato com Walter Bandeira que como professor e mestre me acompanhou durante os dois anos do curso no sentido de aprimorar as nossas pesquisas vocais. Assim antes de dar continuidade a essa pesquisa convêm retratar um pouco de quem foi e a importância deste ícone para o cenário artístico no Estado do Pará.

3.1 HISTÓRICO DE WALTER BANDEIRA

Walter Bandeira, Belém do Pará, *31 de agosto de 1941,+2 de junho de 2009, foi um cantor e ator brasileiro.

Walter Bandeira foi um destacado artista paraense. Cantor, locutor, pintor, ator, professor, bacharel em Filosofia e poliglota fluente em francês, surgiu no cenário cultural paraense na década de 60. Filho da professora Risoleta Bandeira e irmão do notável jornalista e também cantor Euclides "Chembra" Bandeira. Começou cantando por volta de 1967/68 numa boate chamada Tic Tac e acompanhou o início da carreira de cantoras do primeiro time da MPB, como Fafá de Belém, Jane Duboc e Leila Pinheiro.

Nos palcos, sua voz e suas performances sempre atraíam grande público. Nos anos 70, em parceria com o pianista Leslie "Sam" Oliveira que foi professor de música da cantora Jane Duboc, formou a banda musical *Quinteto Sam & Walter Bandeira*, com a participação

do guitarrista Bob Freitas, do baixista José Maneschy e do baterista João Moleque, que marcou as noites que agitavam os clubes e salões de festas em Belém do Pará, como Assembléia Paraense, Tênis Clube do Pará, Pará Clube, Clube do Remo, Tuna Luso Brasileira, entre outros. Foi *crooner* dos pianistas Guilherme Coutinho e Álvaro Ribeiro. Fez muito sucesso na década de 80 com o grupo Gema, ao lado novamente de Bob Freitas com Nêgo Nelson, Kzan Gama e Dadadá, badalando as casas noturnas da cidade como no bar Maracaibo, Clube do Círculo Militar, Iate Clube do Pará e boate La Cage. Ainda nos anos 90, Walter conservava sua legião de fãs e era uma certeza de casa lotada todas as semanas no concorrido Bar & Café Cosanostra, localizado no bairro de Nazaré em Belém.

Apresentou-se inúmeras vezes no Theatro da Paz onde participou de *shows* ao lado de nomes como Pery Ribeiro e Johnny Alf, foi cartaz frequente no Teatro Experimental Waldemar Henrique onde fez uma de suas apresentações mais memoráveis com o *show* "Assim", ocasião em que o público intelectual da terra deliciou-se com seu inconfundível canto. O publicitário Pedro Galvão brincou na época: "*Pior que o Walter Bandeira, só a Elis Regina*". Gravou poucos discos e não nutria maiores ambições de sair de Belém e ganhar o mundo. O universo de Walter era o Pará.

Walter Bandeira ficou conhecido como a grande voz do Pará. Pela versatilidade de seu talento tornou-se um dos mais requisitados e prestigiados locutores paraenses, ganhando grande destaque no mercado publicitário e audiovisual, emprestando sua sonora voz na produção de peças publicitárias famosas na mídia regional, como em propagandas da marca de alimentícios Hiléia e no vídeo institucional para televisão do evento Arte Pará.

Como ator, participou de várias espetáculos e filmes. Participou do longa-metragem paraense *Lendas Amazônicas* (1998), ao lado de Cacá Carvalho e Dira Paes.

Nos últimos anos era professor de voz e dicção da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Em 2009 Walter Bandeira teve seu primeiro registro em CD concluído. A obra intitulada "Guardados & Perdidos" foi a síntese de um desejo cultivado com o amigo e pianista Paulo José Campos de Melo, e traz composições de Chico Buarque, João Bosco, Jaques Brél e do próprio Walter com a música que deu nome ao CD. Walter recebeu o CD de sua produção com muita euforia, porém não teve tempo de fazer seu show de lançamento.

Faleceu em Belém, no dia 2 de junho de 2009 após complicações por um câncer no esôfago. Tinha 67 anos de idade.

FOTOGRAFIA 6 – Walter Bandeira



FONTE: Portal Cultura

3.2 AULA DE DICÇÃO COM WALTER BANDEIRA

Não sei precisar ao certo como iniciou minha admiração pelo professor e preparador vocal Walter Bandeira, no entanto, nossa história começa de fato com minha entrada no curso de formação de ator da ETDUFPA, Escola de Teatro e Dança da UFPA, no ano de 2004. Momento este de turbulência por conta das transformações que estavam acontecendo dentro da própria instituição.

Primeiro a alteração de endereço. O prédio na Avenida Magalhães Barata, onde funcionava a instituição, não estava mais suportando a demanda de alunos, então houve a mudança para a Jerônimo Pimentel, um prédio do MEC, no qual a Escola de Teatro teve que dividir o espaço com o Instituto CEFET (Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará) atual IFPA (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Pará). Essa divisão de espaço acarretou muitas divergências, até mesmo em âmbito federal, pela posse do prédio. Neste local a ETDUFPA funciona até hoje; segundo, o curso que antes era livre passou a ser técnico com a duração de dois anos, novas exigências a serem cumpridas, novo desenho

curricular nova carga horária e os próprios professores passaram a buscar uma maior capacitação e aprofundamento de novas pesquisas cênicas.

Estávamos em meados do 1º semestre de 2004 e minha turma do curso de formação de atores teria a primeira aula com o professor Walter Bandeira. Confesso que minha expectativa não era das melhores, mesmo conhecendo a fama de que ele era o melhor preparador e professor de voz e dicção de Belém. Eu já havia passado por outra aula de dicção, parecida, com outros profissionais na área²⁴, por isso achava que sabia alguma coisa sobre trabalho vocal e de fato já fazia uma ideia.

O caso é que as primeiras aulas foram bem básicas, o professor falou a respeito de como respiramos errado e como usávamos mal a nossa respiração, mas isso eu também já sabia, pois quando fiz minha primeira oficina de dicção meu professor sempre falava: *Temos que respirar pelo diafragma*. Então, Walter nos fala da importância da respiração para podermos ter uma boa dicção no palco. *Tudo depende de como você controla ou o quanto você é capaz de controlar sua respiração*.

Nesse momento da aula tive um primeiro “estalo” reflexivo, não importa o quanto eu saiba articular minha boca na hora de produzir uma palavra ou o quão alto posso falar, se não souber controlar minha respiração nada importa é o fluxo de ar que importa, a entrada e saída de oxigênio dos pulmões que vão dar a qualidade no falar.

Já tinha consciência da importância de se trabalhar técnicas ou procedimentos que viessem auxiliar o ator a ter um bom desempenho vocal. No entanto, foi somente na academia que comecei a atentar sobre o fato que a boa respiração, saber usar o sistema respiratório completo, influencia até mesmo na construção das sensações das emoções, que são representadas na cena. A respeito desse controle da respiração Quinteiro (2007, p.85) diz:

Com base na observação e na prática do reflexo respiratório, quando é constatado o trabalho proposto pelo organismo, podemos instalar um platô na respiração do ator – uma capacidade aérea na qual ele encontre um ponto de partida e de chegada em suas necessidades respiratórias dentro da fala cênica e que deve sempre girar em torno do uso econômico do ar.

Porém mesmo na academia, percebi que esse cuidado com a respiração não é levado tão a sério assim, pois os atores, não somente, não se preocupam com a respiração, como, também, fazem uso indiscriminado de substâncias, como o cigarro, e isso os torna de certa forma atores deficientes, pois o tabaco provoca o cansaço mais rápido, causando a

²⁴ Com o professor Henrique Andrade. XIII Mostra Estadual e depois com João Poça no espetáculo O Terceiro Dia (ambos já citados anteriormente).

insuficiência respiratória no momento de se dizer um texto na cena. Fator já comprovado cientificamente e observado por mim na minha própria vivência teatral por ser ex. fumante.

Sendo assim, a partir daquele momento, da nossa primeira aula e do que o professor disse, as nossas aulas tomaram outro rumo. Parecia que o professor sabia o que alguns de nós estávamos pensando, já fazíamos teatro e tínhamos alguns vícios, então numa das aulas ele nos disse: *Esqueçam tudo o que vocês aprenderam sobre dicção até hoje e vamos somente aprender a controlar nossa respiração para podermos condicionar nossa voz.*

Com isso o professor Walter me deu um tapa sem mão, eu tinha criado uma antipatia sem nem ao mesmo conhece-lo e agora ele me pedia para esquecer tudo que sabia ou achava que sabia e isso me deixou um pouco irritado. Mas eu estava ali na condição de aluno e tinha que fazer o que o professor me pedisse e ainda bem que o fiz.

Durante as próximas aulas, o professor nos indagou sobre o que sabíamos a respeito de voz, a resposta de quase toda a turma foi para o censo comum: *é toda palavra que produzimos. Bem, isso não é de toda mentira*, falou ele e ainda completou, *mas não é uma inteira verdade. Porque voz é tudo o que produzimos por nosso aparelho fonador, até mesmo a palavra.* Desta forma devíamos aprender não somente a utilizar corretamente nossa voz, mas, também, como funciona nosso sistema respiratório. Pois essa consciência iria influenciar a nossa produção vocal.

Os trabalhos preliminares que fizemos em nossas aulas, envolveram desde como respirar corretamente, utilizando o diafragma, e os músculos intercostais (os quais ocasionam a movimentação das nossas costelas flutuantes), para proporcionar aos pulmões uma capacidade maior de acúmulo de ar; até os exercícios que facilitariam o trabalho desses músculos; também aprendemos exercícios para fortalecer a musculatura que usaríamos para articular a produção do som (os músculos da face, da língua e da mandíbula) e principalmente, exercícios com nossos ressonadores e também para aprendermos a aquecer os músculos responsáveis pela produção do som (pregas vocais), para produzirmos um som de qualidade, seja para as artes cênicas ou seja para o nosso dia a dia.

O Walter nos disse que durante muito tempo se utilizou a nomenclatura “cordas vocais” que lembrava as cordas do violão, que quanto mais afinadas (aquecida) o som sairia melhor. Hoje se passou a usar “pregas vocais”, por se tratar de dois músculos que, quando desaquecidos ficam “encolhidos ou enrugados”; por esse motivo Walter fez uma associação das pregas vocais com as pregas do anus, e em vez de usar o termo “voz” ele usava o termo “cu”, então surgiu à frase: *Aqueçam o cu de vocês!*; frase muito presente em nossas aulas, nas quais ele já chegava indagando: *vocês já aqueceram o cu de vocês?*

Para muitos, essa frase pode soar de forma estranha, mas para nossa turma era comum, por conhecermos os motivos que o levaram a esta associação. O contato mais aproximado com o professor nos permitia tal liberdade, sem ser apresentado de forma grosseira, sem contar que o Walter sempre teve uma forma mais extrovertida de dar aula, brincando sempre para que os alunos se sentissem à vontade em questionar e assimilar os termos usados por ele.

Uma das etapas das nossas aulas de dicção com o professor Walter era o trabalho de articulação de sons: *O exercício é simples e comum, é só imitar um barquinho com os lábios*. Lembro-me dele nos pedindo para não forçarmos a saída do ar, pois nem um exercício precisa ser forçado para não tencionar nenhuma musculatura e assim prejudicar a saúde e consequentemente a emissão do som, da mesma forma não devíamos pressionar os lábios, deixando-os o mais natural possível.

Outro exercício que lembro era a pronúncia da letra “R”, vibrando a ponta da língua e prolongando o som. Esses exercícios são bem conhecidos entre os atores e os profissionais que trabalham com a voz, eu mesmo já tinha o conhecimento deles, no entanto, o professor nos chamou a atenção, para que não os fizéssemos de qualquer forma. Seus procedimentos de trabalho eram bem diferentes dos que já tinha conhecido até então.

Assim, Walter tinha uma maneira muito particular de conduzir esses procedimentos, fazia com que nós trabalhássemos não somente como um aquecimento vocal, mas, também, como meio de descobrirmos as articulações e as variações que os sons podem sofrer.

Lembro-me dele puxando por nossas memórias infantis de quando brincávamos de barquinho na chuva. De certa forma essas aulas eram uma verdadeira brincadeira, Walter gostava de deixar bem claro que esse trabalho tinha que se tornar prazeroso para nós e não uma forma de sofrimento, ele pedia para relaxarmos o máximo possível porque a tensão muscular prejudicaria nossas articulações, a musculatura travada atrapalharia a produção do som.

Produzir sons, falar, todos nós que não possuímos problemas no aparelho fonador sabemos, contudo, falar ou se expressar com clareza, fica para poucas pessoas que optaram por aprimorar essa prática que nos parece tão corriqueira e simples. No entanto, saber se expressar bem é de fundamental importância para os profissionais da cena e especialmente para o ator.

Hoje ao falar em expressar-se bem, lembra-me de alguns exemplos de palavras na língua portuguesa que poderiam exemplificar esta situação como a palavra “*bendita*” e a expressão “*bem dita*”, que se não articulada corretamente e empregada em todo o seu sentido

na hora da pronúncia, podem ser confundidas prejudicando assim o bom entendimento das orações em questão e sobre este aspecto Quinteiro (2007, p.101) nos fala que “os exercícios físicos carecem de moderação, evitando-se a fadiga dos exercícios violentos, que em nada ajudam a voz e podem levar o corpo a tensões musculares indesejadas, principalmente na área do pescoço”.

Tinha aulas em que trabalhávamos com a fala. O exercício era simples, constava em pegar uma frase qualquer, repetir e treinar falando-a de várias maneiras e posições corporais possíveis, como por exemplo: rápido e lento; alto e baixo; sorrindo e chorando; etc. tudo isso enquanto seguindo a articulação das palavras da frase.

Outras vezes, tínhamos que falar correndo, abaixado, deitado ou ajoelhado, tudo enquanto presença corporal e sonora; e outras vezes mudávamos a tonalidade da nossa voz para grave, agudo, médio etc. tudo isso observando e respeitando os nossos limites corporais. A intenção não era forçar a voz e sim experimentar as variações que ela pudesse sofrer.

Muitas vezes esses exercícios eram feitos em duplas, para criarmos um diálogo, mas com os mesmos indicativos de quando fazíamos sozinhos, apenas com algumas orientações a mais, por exemplo: em vez de usar a palavra articulada, usávamos o “timbre”, “grammelot²⁵” (uma espécie de dialeto que tínhamos estabelecido para nos comunicarmos, dando apenas a intenção do que queríamos dizer) e tínhamos que nos fazer compreender pelo parceiro de jogo.

Ficamos por um longo período fazendo esse trabalho técnico com as nossas vozes, treinando, aprendendo a condiciona-la; tivemos que aprender a brincar com a voz, era como se estivéssemos voltado a ser criança, até os exercícios que fazíamos para aprender a condiciona-la, lembravam brincadeiras de crianças.

Durante as nossas aulas de dicção no curso técnico de formação de ator o professor nos chamava muito a atenção, para quando estivéssemos fazendo qualquer trabalho com a nossa voz, primeiro tínhamos que observar nossa respiração, como estava a entrada e a saída de ar dos nossos pulmões e se estávamos conseguindo respirar corretamente e se estávamos controlando a nossa respiração.

Por causa dessa preocupação com a respiração, durante os exercícios ele sempre falava para nós: *respirem sempre, não deixem de respirar, porque ator que não respira, não é bom ator*. Essa lição eu trago comigo e tento repassar para os atores com quem trabalho.

²⁵ Sobre Grammelot Stein (2009) afirma que é “possibilita que o ator crie suas línguas pessoais, formas de articular os sons que definem sonoridades específicas. (STEIN, 2009. P. 90)

Sobre isso Quinteiro (2007, p.121) nos chama a atenção, sobre os benefícios que a respiração nos traz.

A voz e a palavra, bem combinadas com a respiração, levam à emoção. Esses elementos necessitam de um domínio técnico total, para que o ator possa trabalhar com segurança. Não podemos esquecer que, em primeiro lugar, o ator fala e, para tanto, precisa de uma voz potente, bem trabalhada, de uma palavra precisa, clara e limpa para poder comunicar-se com o público e, naturalmente, precisa do combustível necessário para promover a fala, que é a respiração, sem a qual a voz e a palavra sonora não conseguem qualquer expressão.

Assim, na condição de pesquisador, posso dizer que a respiração é combustível para se obter uma boa fala, uma boa voz e principalmente para chegar a um estado de espírito (emoção revivida). Mas para isso, faz-se necessário o treino contínuo, para o aprimoramento do ator.

A cada passo que dava na academia vinha essa consciência e o despertar dessa constatação: de que o uso da voz conscientemente nos traz benefícios incomparáveis, enquanto as atividades na cena e a representação das sensações e emoções por meio da voz da personagem. A voz por si já é um transporte de comunicação, ela no palco além de expressar nos transmite sensações.

Desde esse período, lembro-me que passei a considerar o Walter Bandeira mais que um professor, considerava-o como amigo, pois nossas aulas nos aproximaram e toda a turma também sentia essa energia pulsante. Há um episódio em particular que me contaram, que achei no mínimo curioso o qual me fez refletir ainda mais sobre a importância desse nosso período de convivência e sobre a relevância das nossas descobertas para o trabalho do professor Walter.

O fato é que depois de terminar o curso técnico de formação em ator, o professor por muitas vezes usava meu nome como referência nas aulas das suas outras turmas, o caso é que uma das minhas provas no curso técnico foi cantar uma música de Vinicius de Moraes, a qual, eu achava que não conseguiria, mas que o professor Walter em conjunto com a professora Dra. Lúcia Uchôa²⁶, conseguiram fazer-me cantar, foi um trabalho sem igual com esses dois professores para que eu conseguisse cantar, tudo devido a preparação vocal feita para esse fim.

²⁶ Possui graduação em licenciatura plena em Educação Artística-música pela Universidade do Estado do Pará (UEPA -1992), Especialização em Fundamentos da Linguagem Musical pela mesma instituição (1995) e mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (2002). Atualmente é professora da Universidade Federal do Pará. Atuando principalmente nos seguintes temas: bandas, educação musical. Neste ano em questão era a professora responsável pela disciplina de música do curso de formação de atores da ETDUFPA.

Claro que eu acabei recebendo uma atenção especial do Walter, que além de um excelente preparador vocal era cantor, um dos melhores que eu já tive a honra de conhecer e que me fez colocar a minha voz na altura e no lugar certo, por isso depois dessa experiência ele sempre passou a dizer: *Se o Lacerda conseguiu, tu também consegues*. Todos queriam saber quem era o tal Lacerda e por que o Walter sempre me citava como referência, uma honra para mim.

Na verdade, era porque durante o tempo em que convivi com ele, comecei de fato a aprender a condicionar minha voz. Ele já havia me falado de sua vontade de fazer um trabalho específico de condicionamento vocal, o que ele já havia feito uma única vez e tinha dado certo.

O que seria esse condicionamento vocal? Segundo o próprio Walter Bandeira (2009), um profissional que se utiliza da sua voz, deve saber como funciona seu sistema de produção de voz que vai desde a respiração; como respirar corretamente utilizando o seu sistema respiratório a seu favor, até a produção, impostação e a articulação das palavras. Esse condicionar a voz, passa por várias etapas de treinamento até que o profissional possa ter um controle de sua voz, para que ele possa servir-se dela como bem queira, com todas as suas faculdades.

Os resultados dessa prática acabam por mostrar ao aluno que a utilização adequada da voz pode ser um ato prazeroso, não importando se fazemos dessa voz um gemido de dor, um impropério ou declaração de afeto. E quando digo prazeroso não pode ser esforço, mas uma consequência da própria respiração. O resultado dessa voz, para o aluno, tem que ser bem próximo do que existe de prazer num suspiro. (BANDEIRA, 2009, p. 153)

Mas esse trabalho de condicionamento vocal, não é algo que se consegue de imediato, o dele durou a vida toda. Não basta fazer um treinamento com a sua voz, é preciso de cuidados com a mesma, isso é, com o seu corpo, pois voz também é corpo e corpo também é voz.

Certa vez numa conversa de amigos, Walter me confessou que quando era mais novo tinha uma voz de “taquara rachada” (uma voz muito feia), e que devido o treinamento que fez, ele chegou a voz que todos conheciam, uma voz grave e muito potente, conhecida no meio artístico como a melhor voz masculina do Pará. Ele conseguiu condicionar a própria voz, transformando-a na voz que todos nós conhecemos.

Quando nos referimos a uma “voz bonita” nos valemos de um padrão estético. Assim, estamos avaliando o que foi convencionado como tal. Da mesma forma, a anatomia de alguém é avaliada e reduzida e esses parâmetros considerados belos em determinadas épocas. (BANDEIRA, 2009, p. 152)

Entre as pessoas que Walter queria na sua pesquisa, tinha um jovem ator chamado Mauricio Franco, o qual ele chamava de “patinho rouco”, talvez pelo fato dele ter algum problema de dicção, mas que Walter conseguiu amenizar ou até mesmo sanar através de seus procedimentos de conduta vocal.

Outra pessoa que Walter queria nessa experimentação, por algum motivo que não sei qual, seria eu. Esse procedimento daria certo com uma pessoa que vai usar a sua voz para atuar e não para cantar? Esse era o nosso questionamento, afinal, penso eu que são dois casos totalmente diferente, mas só saberíamos se daria certo ou não se algum dia chegasse a experimentar tais procedimentos.

Na maioria das vezes, as aulas de voz e dicção, aconteciam na sala de dança, por ainda não haver um espaço específico para essas aulas, que para o Walter seria um laboratório de voz²⁷, que tanto almejava. Lembro-me de sua ânsia por esse espaço, para fazermos uma boa preparação para o palco.

Walter tinha muitos projetos para realizar nesse laboratório além das pesquisas com a voz, um deles era a rádio novela, prática que havia no Pará, no período conhecido como: Era de ouro do rádio²⁸. Às vezes, conversávamos sobre o futuro e eu o olhava vislumbrando como seria tudo isso.

Uma das coisas que mais me identificava com ele era a pesquisa com voz, eu me pegava divagando sobre a possibilidade de fazer uma pesquisa com ele, e nessa altura já o via não somente como um professor, mas sim como um mestre. E foi em meados do segundo semestre de 2004 que veio o meu grande desafio.

Tínhamos que fazer a nossa primeira prática de montagem²⁹ e nosso diretor Paulo Marrat, propôs fazermos um espetáculo que envolvesse vários textos de *Shakespeare*³⁰ (1564 – 1616): seria uma espécie de mosaico que resolvemos chamar de “*Embriaga-me*

²⁷ Sonho que ele pode iniciar no ano de 2007, quando a ETDUFPA alcançou o esperado laboratório de voz e em 2008 teve início ao projeto da rádio novela. Mas infelizmente Walter veio a falecer no ano de 2009 no auge de sua pesquisa vocal.

²⁸ Era do Rádio [...] é o período que, nos Estados Unidos e outros países, compreendeu os anos de sucesso das emissoras de rádio. Nos EUA foram as décadas de 20 e 30, enquanto no Brasil o auge desse meio de comunicação ocorreu nos anos 40 a 50 do século XX. Até a chegada da televisão o rádio era o veículo de comunicação de massas com maior alcance e imediatismo. (Wikipédia).

²⁹ Disciplina obrigatória no curso de formação de atores da ETDUFPA que consiste na montagem de um espetáculo pré-selecionado pelos envolvidos no processo. (Professores e alunos)

³⁰ William Shakespeare (1564 – 1616) foi um poeta, dramaturgo e ator inglês, tido como o maior escritor do idioma inglês e o mais influente dramaturgo do mundo. É chamado frequentemente de poeta nacional da Inglaterra e de “Bardo do Avon”. (Wikipédia)

Shakespeare”. Meu personagem seria o *Puck*, do texto “*Sonho de uma Noite de Verão*”³¹ e supostamente seria um personagem que não me daria muito trabalho a não ser pela proposta que tinha, e como o professor Walter veria essa proposta, já que ele faria nossa preparação vocal. Desse ponto em diante iria conhecer o Walter como preparador vocal e teria um grande desafio durante quase três meses.

A partir dos procedimentos adotados pelo professor e preparador Walter Bandeira, para criar a minha personagem no espetáculo citado acima comecei a pensar como poderia usar tais procedimentos que ainda não tinha sido pesquisado no ambiente do teatro paraense. E assim, com o processo em andamento fui desenvolvendo o meu potencial vocal juntamente com o treinamento corporal.

No entanto, ainda que nesse momento estivesse passado por um processo de treinamento corporal através do esgotamento físico³² com o Ator dançarino Ronald Bergman³³ na Cia das Artes³⁴, esse processo era totalmente diferenciado.

Reconstrução vocal, esse é o termo que vou lançar mão para pontuar esse momento de minha pesquisa. O que seria a reconstrução vocal? Esse procedimento que começou com um limpar da minha voz até à construção de uma partitura vocal para o personagem em questão.

A ideia principal foi e é criar uma personagem através de um processo físico-vocal; não fazendo essa dicotomia corpo e voz, pois ambos fazem parte de uma mesma composição corporal, compõem um mesmo ser humano, não podendo ser separadas. A pesquisa era a busca de subsídios que pudéssemos utilizar na construção da minha personagem que se pautava em procedimentos vocais.

³¹ *A Midsummer Night's Dream* (Sonho de uma Noite de Verão) é uma peça teatral da autoria de *William Shakespeare*, uma comédia escrita em meados de 1590. Não se sabe ao certo quando a peça foi escrita e apresentada ao público pela primeira vez, mas crê-se que terá sido entre 1594 e 1596. Alguns autores defendem que a peça possa ter sido escrita para o casamento de Sir Thomas Berkeley e Elizabeth Carey, em Fevereiro de 1596.

³² Segundo afirmativas de Ronald Bergman, ao coordenar o grupo de pesquisa da Cia das Artes, o esgotamento físico seria um treinamento intenso ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com as energias potenciais do ator, que ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico provocaria um expurgo de suas energias primárias, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energia, mais profundas e orgânicas. Este pensamento seguia a linha de pensamento de *Burnier*.

³³ Ronald Bergman: paraense de nascimento, ator, dançarino, coreógrafo, pesquisador do corpo e da cena, coordenou o projeto Cia das Artes de Belém. Seu último trabalho foi com o Grupo Cuíra com o espetáculo: *Quando a Sorte te Solta um Cisne na Noite*, em 2008. Vindo a falecer em junho de 2009.

³⁴ Vinculada à Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves a Cia. das Artes possuía o objetivo de fomentar a experimentação artística, tendo em sua composição artistas de várias áreas culturais do popular ao clássico, promovendo uma troca de experiência entre seus integrantes, os quais foram selecionados através de um concurso público promovido pelo Governo do Estado do Pará que em contrapartida ofertava uma bolsa de estudo a estes. O projeto durou de outubro de 2004 a junho de 2005, sendo encerrado abruptamente sem concluir seu objetivo na íntegra.

Todo ator antes de subir em um palco para fazer uma representação teatral deveria conhecer o seu instrumento de trabalho seu corpo e no caso da voz deveria saber o funcionamento do seu sistema respiratório, pois este é responsável pela construção da voz e como utiliza-lo em prol da cena, para despertar no espectador as reações desejadas pelo personagem.

Esse procedimento inicial de limpar a voz, não é nada mais do que tentar descobrir, segundo Walter Bandeira (2009), a minha voz matriz³⁵. Eu teria que redescobrir a minha primeira voz para chegar a fala, mas esse processo deveria ser orgânico. Seguir essa organicidade significaria começar a investigar o princípio da vida do ser humano, como respiramos e como usamos a nossa voz no momento da comunicação antes mesmo de utilizarmos a palavra articulada.

Pensem em um embrião ao se desenvolver no útero da mãe, antes de nascer ele já traz algumas marcas de sonoridade como por exemplo: reconhecer a voz da mãe, do pai, de pessoas mais próximas e até sons agradáveis aos seus ouvidos como certas músicas, reconhecimento de sons que vinham de fora do útero; ao nascer, ainda na primeira fase da vida, além do reconhecimento desses sons, vem a vontade de se comunicar e assim ele passa a imitar os sons que o rodeia e que já são conhecidos por ele. Sobre este fato Walter Bandeira (2009, p.152) escreveu

Na vida intrauterina, o feto se desenvolve num meio que, eufemisticamente, poderíamos chamar de limbo, e é nesse meio que ele terá as primeiras experiências, ainda que limitadas, porque sujeitas ao que acontece à mãe. Essas primeiras experiências registradas ficam armazenadas, como informações apenas. Informações que ele não consegue, ainda, manipular, organizar. Essa condição limitada permanecerá até o grande salto do nascimento.

Seria esse o princípio que eu deveria seguir, o de descobrir essa minha voz inicial, para poder aprender a me comunicar melhor, inicialmente como um animal irracional que primeiro se comunica por instinto, através de sons, gritos, grunhidos, gemidos... esses seriam os primeiros sons que reproduziríamos e consequentemente seria a minha voz matriz.

Essa por sua vez carregada de sensações corporais, pois, assim acontece com os seres humanos quando, ainda, não possuem a capacidade de articular as palavras para dizer o que estão sentindo, tentam se expressar por meio dos sons o que sentem e cada som vem carregado de uma sensação física, dor, fome, aconchego, etc.

O aprendizado da fala começa com o primeiro grito e a criança descobre ser esta a forma mais rápida e, aparentemente, fácil para obter alimento, atenção e calor

³⁵ Lugar onde alguma coisa se gera ou se cria; fonte, manancial.

humano. Assim, ela segue, ao longo da vida, usando a matéria-primeira, ou seja, a produção do som, do grito emitido ao nascer, para se comunicar com os outros. O ato de gritar, inicialmente, para respirar, se torna estratégia. Aos poucos, essa VOZ, no decorrer da vida, ainda sofrerá alterações: do balbúcio aos fonemas que, agregados formarão palavras, frases etc. e alterações próprias do desenvolvimento físico. (BANDEIRA, 2009 p.152)

Pensando dessa forma chegamos à conclusão que se conseguíssemos reencontrar essa voz matriz provavelmente conseguiríamos reencontrar as sensações físicas que a acompanhava e provavelmente conseguiríamos representa-la na cena, fazendo assim com que o espectador, através das suas sensações, também conseguisse capitar as sensações que o ator por meio das sensações da sua personagem gostaria de repassar ao público.

Então me vem o questionamento. Por que pesquisar a voz enquanto princípio para atuação do ator? Vejamos, o ser humano precisa de oxigênio para sobreviver, o ar é o motor, a matriz do ser e assim deve ser com o ator. Para que ele possa dar vida a uma personagem ele precisa criar um ser com todos os atributos que a ele compete. Mas como fazer isso? Como recriar no palco sensações corporais que são inerentes ao ser humano, e que só são sentidas em determinadas situações da nossa vida, sem que tenhamos que revive-las novamente? E assim apenas representa-las.

Há inúmeros procedimentos sendo pesquisados para aperfeiçoar o trabalho técnico do ator contemporâneo. Temos os estudos de Constantin Stanislavski, um dos precursores dessas pesquisas e que em suas análises destacou a importância da voz do ator nesse processo de autoconhecimento e descobertas que ele tem que percorrer para poder ter um bom desempenho de seu papel no palco.

Outros atores e diretores influenciados por Stanislavski buscaram trabalhar técnicas e procedimentos que auxiliassem o ator em seu trabalho de representação cênica. Pontuo aqui Antonin Artaud (apud STEIN, 2009) que também destacou a voz como um fator fundamental para se trabalhar a criação da personagem para a cena teatral.

É muito raro encontrarmos um grupo de teatro amador que se preocupe com as técnicas teatrais e consequentemente com a preparação adequada do ator, pelo menos nos primeiros trabalhos realizados. O mesmo acontece com os cuidados com a voz. E ao falar de voz, não quero me referir tão somente a um trabalho técnico para que se tenha uma boa dicção e sim da própria pesquisa e busca da sua voz matriz que todos temos e que carrega as nossas primeiras e mais importantes marcas das sensações físicas.

Seria na voz que carregamos as marcas do nosso corpo por toda nossa vida? Mas que esquecemos dela quando começamos a articular os nossos pensamentos, para suprir as

necessidades sociais que nos são impostas, quando deixamos de agir por instinto e passamos a agir apenas no racional.

Enquanto amadores, os atores, preocupam-se em criar a voz das personagens e essa criação pela falta de técnica torna-se artificial, com marcas de um teatro de pantomima antiga³⁶, que não faz chegar ao espectador a verdade cênica do que está sendo representado, a voz fica sem uma carga emocional que venha a provocar sensações nos que assistem a cena, sendo geralmente, uma atuação artificial e superficial.

Mas tudo isso que acabo de relatar eu só me deparei ao entrar para a academia, quando comecei com meus primeiros procedimentos para trabalhar a voz para a cena, os procedimentos que são adotados neste ambiente acadêmico, para se preparar a voz do ator, são processos estudados e comprovados por especialistas como fonoaudiólogos e preparadores vocais. A voz é tratada como elemento fundamental à atuação e não mais como um algo qualquer, sem importância na composição de uma personagem.

Os procedimentos adotados pelo professor Walter Bandeira, se diferenciaram e muito dos que eram empregados a todos alunos do curso técnico de formação de ator da ETDUPA (havendo o trabalho apenas vocal de dicção, articulação, etc.), ao processo que ele adotou para preparar a minha voz, para a construção da minha personagem.

No entanto, volto a ressaltar, que é somente quando entro na academia que me deparo com essa diferença e é por isso que estou refazendo meus passos através das minhas memórias para poder identificar mais claramente essa diferença e compartilhar o que pode vir a ser um novo processo de construção vocal para cena, a parti dos procedimentos que experimentei com o professor Walter Bandeira.

Nesse momento afirmo ser essa experimentação uma possibilidade de se tornar um processo de construção vocal, por ser a primeira reflexão sobre o mesmo e para se tornar processo propriamente dito e aceito no meio acadêmico, sei que ainda necessitaria de novas experimentações, o que pretendo realizar em outros projetos futuros. Pois se deu certo uma vez, porque não viria a apresentar resultados satisfatórios novamente?

³⁶ (Do grego *pantomimos*, que imita tudo) Pantomima antiga era de acordo com Pavis, 1999 p. 274 (*apud* DORCY, 1962: 99) “representação e a audição de tudo que se imitava, tanto na voz, como pelo gesto: pantomima náutica, acrobática, equestre; procissões, canaviais, triunfos etc.”

3.3 A PREPARAÇÃO VOCAL PARA O “EMBRIAGA-ME SHAKESPEARE”

Em meados do segundo semestre de 2004, começamos a disciplina de Prática de Montagem. Nosso diretor seria alguém com renome na área da atuação, conhecido no cenário artístico como Paulo Marat³⁷. Já tinha ouvido falar nele, vi alguns de seus trabalhos de atuação, incluindo um curta metragem chamado “Açaí com Jabá”³⁸, mas este seria o meu primeiro trabalho teatral, minha primeira experiência com ele. Tínhamos em mãos um texto, o qual não me recordo o autor e que por questão de tempo achávamos que não daria para monta-lo.

Eu não sabia o que iríamos fazer com o pouco tempo que nos restava, a única certeza que tinha nesse momento, era que Walter Bandeira seria o nosso preparador vocal nesse processo de montagem, não importava qual fosse o texto escolhido. Já tinha tido aula com o professor Walter, então minha pergunta era: o que diferenciava uma aula de Voz e Dicção, para uma preparação vocal para um espetáculo? O que faria Walter de diferente nessa preparação?

Essa seria a primeira vez que passaria por um processo de preparação vocal voltado exclusivamente para um espetáculo teatral, quando afirmo isso não quero dizer que não tive outros momentos de preparação vocal para outros espetáculos, pois aqui mesmo já relatei as minhas experiências anteriores a esta, porém, considero essa sim a minha primeira preparação vocal para um espetáculo, pelo fato de ter o Walter Bandeira como preparador e por ser ele uma pessoa experiente no trabalho com a voz, por isso a ansiedade era grande para o meu primeiro ensaio com um preparador vocal.

Num complemento a esta ansiedade e em pouco menos de um ano, eu já havia percebido uma grande diferença de se trabalhar o teatro dentro e fora da academia. Na academia, tudo é trabalhado dentro da perspectiva de uma técnica teatral, com seus autores e suas pesquisas pessoas e suas teorias a serem pesquisadas, no entanto, a primeira coisa que aprendi foi que todo o tempo que dedicamos a estudos de técnicas teatrais, ainda é pouco diante de tudo o que já foi pesquisado e comprovado a respeito do teatro ocidental.

³⁷ Este nome vem da peça *Marat-Sade*, em que ele fez o papel de Marat. O apelido Paulo Marat se popularizou no meio artístico paraense e assim ele assumiu o nome.

³⁸ Filme paraense produzido no ano de 2000 com direção coletiva de Alan Rodrigues, Marcos Daibes e Walério Duarte, traz no elenco Ernesto Piccolo, Nilza Maria, Paulo Marrat. O argumento do filme é baseado no costume do homem da Amazônia em tomar açaí como forma de se alimentar diariamente. O filme ganhou o Prêmio de Melhor Direção em Goiânia, Melhor Ator no Festival Guarnicê, Melhor Curta Metragem Paraense na Mostra de Curtas do Banco da Amazônia.

Assim, em nossa primeira aula ou melhor, nosso primeiro encontro, lembro de termos decidido que não iríamos montar o tal texto já mencionado, nosso diretor Paula Marat, Marat como gostava de ser chamado, nos deu a chance de escolhermos o que iríamos montar. Surgiram várias ideias de montagem como: trabalhar com uma dramaturgia própria (Nessa época não fazia ideia da dimensão dessa proposta, dramaturgia pessoal³⁹).

Nossas ideias estavam um tanto quanto confusas sobre o que fazer. Foi quando Marat nos deu a proposta de fazer um espetáculo com cenas de vários textos de *Shakespeare*: *Podemos fazer um mosaico com várias cenas, de vários textos, e a partir daí montarmos um espetáculo* - disse o diretor.

A turma gostou muito dessa ideia, mas foi um tanto estranha para mim essa proposta. Como vamos pegar cenas de vários textos e transformar em um espetáculo? Sendo que, trabalhar um só texto deste renomado autor já é considerado complicado para uma turma de 1º ano do Curso de Formação de Ator. A responsabilidade da turma seria muito grande. Mas resolvemos comprar essa briga e ver no que iria dar.

Na contemporaneidade é frequente a busca por um teatro que parta do estudo do corpo, para só depois chegar a um texto, sendo inúmeras as pesquisas que hoje seguem essa linha de pesquisa, no Brasil damos destaque ao grupo *Lume*⁴⁰, porém não seria esse o nosso tipo de montagem, no entanto, também não partiríamos de um teatro convencional.

Embora nosso trabalho não fosse uma dramaturgia pessoal e nem baseada numa pesquisa corporal, tínhamos a liberdade de criar o nosso próprio processo de montagem, estávamos livres para experimentarmos de forma independente e bem aberta as nossas ideias de construção cênica e era justamente essa liberdade que me assustava, por ainda não estar acostumado a essa suposta liberdade cênica, não sabia muito o que fazer. Minha ideia era esperar que o diretor me indicasse o que fazer e quais passos ou rumos deveria seguir.

A turma tinha a árdua tarefa de ler o maior número possível de textos de *Shakespeare* num curto período de tempo, e decidirmos de qual deles extrairíamos as cenas para trabalharmos. Depois de ler alguns textos, um personagem me chamou a atenção, era um bobo

³⁹ Wlad Lima dentro da pesquisa de mestrado *Dramaturgia Pessoal do Ator* (2004) expõem que a dramaturgia pessoal do ator se apresenta como um conjunto de vários elementos que induziriam a criação de um papel havendo durante o processo de criação resultante de diferentes estímulos e estratégias criadas para que o ator construísse as suas cenas na qual o texto seria apenas um fator secundário e adentrando apenas no fim do processo de montagem.

⁴⁰ Grupo de pesquisa teatral fundado por Luís Otávio Burnier (1956 – 1995), o grupo possui em seu currículo de montagens mais de 20 peças encenadas juntamente com um conjunto de técnicas repassadas a outros atores em todo Brasil e difundidas através de intercâmbios para diversos países do mundo inteiro. Uma das principais metas deste grupo é a pesquisa constante do ator em contato com a arte teatral, buscando aperfeiçoamento de técnicas e a sua valorização através da troca constante do conhecimento artístico de cada ser.

da corte do texto *Rei Lear*⁴¹. Pensei que seria bom montar um personagem tipo⁴² e com trejeitos⁴³.

A escolha de um personagem tipo como um bobo da corte não foi por acaso, o fato de já ter passado por um processo de construção de personagem no estilo farsesco, me ajudaria bastante. Sabia que estava indo para o lado mais fácil, porém, naquele momento em que não sabia o que fazer, achei melhor lançar mão de algo que já tinha na minha bagagem e que me traria segurança na hora e criar a minha personagem.

Contudo, em uma de nossas reuniões para decidirmos nosso roteiro de cena, nosso canovaccio⁴⁴, veio a surpresa. Marrat deu a ideia de começarmos o espetáculo com um grande baile de máscaras, similar ao que é retratado em *Romeu e Julieta*⁴⁵ e o discurso que iniciaria o espetáculo, o prólogo⁴⁶, seria dado exatamente por um ator que faria a personagem de um bobo da corte e que gostaria que o Lucas Lima, um outro ator da turma, fizesse o papel.

Neste momento percebi que tem algumas coisas que não se diferenciam da academia para um grupo de teatro amador. Não importa o quanto você proponha, crie, dê ideias ou argumente a respeito do que será feito dentro do palco, a última palavra sempre será do diretor, ele é que decide o que e quem vai fazer o que na cena. Porém o fato é que, Lucas tinha um jeito engraçado, o que contribuiu para essa decisão do diretor, para mim só restou a frustração e acatar a ordem da direção.

Minha intensão de fazer o personagem do bobo da corte, tinha ido por água abaixo, então tive que partir novamente para os textos de *Shakespeare* e mais leituras. Confesso que fiquei muito chateado, porém Marcia Lima, outra colega do curso, me indicou o texto *Sonho de Uma Noite de Verão*, que tinha um personagem que era um sátiro, *Puck*. Só pela descrição

⁴¹ *Rei Lear* (*King Lear*, em inglês) é uma tragédia teatral de *William Shakespeare*, considerada uma de suas obras-primas. No argumento da obra, inspirado por antigas lendas britânicas, o rei enlouquece após ser traído por duas de suas três filhas, às quais havia legado seu reino de maneira insensata. Escrita em torno de 1605, a peça foi encenada pela primeira vez perante a corte inglesa no dia 26 de dezembro de 1606.

⁴² Personagem tipo: convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns, conhecidas de antemão pelo público e constante durante toda a peça: essas características foram fixadas pela tradição literária. (PAVIS, 1999, p. 410).

⁴³ Gesticulação habitual, marca e já conhecida no meio teatral.

⁴⁴ Canevas: (Canevas vem do francês arcaico *chenevas*, tela grossa de cânhamo.) O canevas é o resumo (o roteiro) de uma peça, para as improvisações dos atores, em particular na *Commedia dell'arte*. Os comediantes usavam o roteiro (ou *canovaccios*) para resumir a intriga, fixar os jogos de cena, os efeitos especiais ou os *lazzi*. (PAVIS, 1999, p.38)

⁴⁵ *Romeu e Julieta* (no original em inglês *Romeo and Juliet*) é uma tragédia escrita entre 1591 e 1595, nos primórdios da carreira literária de *William Shakespeare*. A peça ficou entre as mais populares na época de *Shakespeare* e, ao lado de *Hamlet*, é uma das suas obras mais encenada no mundo inteiro.

⁴⁶ Segundo Pavis (1999) parte que antecede a peça propriamente dita... na qual um ator – às vezes também o diretor do teatro ou o organizador do espetáculo - dirige-se diretamente ao público para lhe dar boas-vindas e anunciar alguns temas importantes, como o início da função, fornecendo-lhe dados considerados necessários à compreensão da peça. (PAVIS. 1999, p. 308).

que Marcia fez do personagem já havia gostado. Daí por diante seria comigo, fui atrás do livro e encontrei-o em uma livraria, mas era um desses livros de bolso. Tive que fazer alguns sacrifícios durante o curso e com o livro não foi diferente, mas consegui comprá-lo.

De fato, o texto que me foi indicado é esplendido, a linguagem é preciosa e com uma dramaturgia rica em detalhes, assim como as ideias dadas para a construção da personagem, *Puck*, que na obra de *Shakespeare* recebe boas indicações. Comecei a estudar a personagem e dar um direcionamento para a sua composição.

Enquanto isso nosso diretor começava a formar os primeiros núcleos das cenas. Tinha o núcleo das Bruxas de Macbeth, das Ofélias, tinha o puteiro, Otelo, entre outros. E tinha eu com a personagem de um satírico, e que no texto de *Shakespeare* vivia pregando peças nos outros personagens da trama.

Contudo não era exatamente o que eu pensava a respeito dessa personagem, embora gostasse da personagem do jeito que *Shakespeare* a descreveu na obra, eu não pensava em um personagem brincalhão e sim sério e com características bastante animais. Por conta disso fui procurar o diretor para lhe falar sobre as minhas ideias para a personagem que eu queria fazer e como pretendia criá-lo.

No entanto fui novamente surpreendido, desta vez, com a frase: “*vai criando que depois eu vejo como ficou*”. O questionei também sobre em que momento do espetáculo eu me encaixaria, em qual cena eu entraria e o que iria fazer. O que eu ouvi foi: “*calma eu tenho uma coisa especial para ti*”.

Confesso que naquele momento já estava ficando cada vez mais preocupado com os rumos que deveria tomar, não sabia por onde começar a construção da minha personagem. Por conta dessa angústia fui procurar o professor Walter Bandeira, para saber se ele, enquanto preparador vocal do espetáculo poderia me dar algum direcionamento.

De fato, naquele momento da minha vida enquanto ator, nunca havia passado por um processo como aquele que estava vivenciando. Já havíamos quebrado todos os paradigmas do teatro, os quais havia estudado e que seguia até então; não tínhamos um texto pronto, nossa dramaturgia partia de um autor e não do seu texto e nós atores tínhamos a liberdade de criarmos nossas cenas e personagens como quiséssemos, contanto que a cena estivesse coerente com o texto do qual foi retirado e que a personagem fizesse referência ao mesmo.

Minha postura enquanto pesquisador nesse momento é de que nós atores amadores quando nos deparamos com situações extremas, pouco temos a fazer, não pela falta de vontade, mas pela falta de experiência, por não conhecermos técnicas ou procedimentos que são adotados dentro das academias, essa já é uma grande diferença que há entre essas duas

classes de atores, os que fazem teatro de coração em grupos amadores, os que fazem porque gostam simplesmente da arte de atuar e os que passam por um curso específico para aprimorar a atuação.

Nas minhas experiências no teatro, pude observar também que essa não é uma regra geral, pois existe muitos grupos amadores que descobrem sua linha de pesquisa e partem dessa pesquisa para trabalhar uma dramaturgia própria, com técnicas que partem mais da intuição do que das técnicas já perpetuadas na cena teatral.

Depois de ter falado com o professor de prática de montagem, e de ter definido ou imaginado como seria minha personagem, fui procurar o professor e nosso preparador vocal Walter Bandeira, para saber se o mesmo poderia me ajudar. Sentei-me junto ao professor e comecei a lhe dizer que a minha personagem seria o *Puck* do texto *Sonho de uma Noite de Verão de Willian Shakespeare*, no entanto eu não queria seguir todas as indicações que o autor colocou no seu texto original.

Na verdade, eu queria fazer uma personagem que fosse o contrário da proposta de *Shakespeare*, não queria a minha personagem de forma cômica, brincalhona ou que pregasse peça nos outros personagens e sim o oposto disso tudo. Um ser mitológico, com um corpo metade humano e metade animal, um ser híbrido⁴⁷, misturado, com característica animalésca que fosse uma combinação de cavalo, lobo e bode e que, também, por conta disso a voz desse personagem não deveria ser humana e nem animal, mas uma mistura, um meio termo; uma voz animalésca que lembrasse um animal tentando falar, balbuciar palavras.

Confesso que naquele momento eu estava meio perdido, me sentia desesperado. Queria fazer qualquer coisa para não ficar fora da prática de montagem e não ficar reprovado. Por algum momento em que falava sobre a personagem com o professor, achava que eu estava ficando louco e que aquilo que eu queria não era possível e quando parasse de falar, Walter, me olharia e me chamaria de qualquer coisa, que eu não saberia o que seria e me diria que aquilo seria impossível de fazer, porém, para meu espanto, o professor me olhou de forma confiante e disse que precisaríamos começar a trabalhar o quanto antes, para criarmos a minha personagem.

⁴⁷ Segundo dicionário Aurélio em um de seus significados híbrido seria: Que ou o que tem elementos diferentes em sua composição. Aqui uso este termo neste sentido.

FOTOGRAFIA 7 - Turma do primeiro ano (2004), no final de uma das apresentações do espetáculo *Embriaga-me Shakespeare*



FONTE: arquivo pessoal

3.4 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM PUCK ATRAVÉS DE ESTÍMULOS VOCAIS

Desse momento em diante, entrarei na última parte da minha viagem, enquanto pesquisador das minhas memórias vocais e tratarei do processo que passei com o professor Walter Bandeira para a criação da minha personagem, *Puck*. Durante essa parte da minha pesquisa dialogarei com teóricos, que assim como Walter, acreditavam num processo em que a voz seria de fundamental importância para a representação cênica e que seria possível, através da voz, começar o processo de criação de uma personagem.

Entre esses teóricos está uma pesquisadora, doutora, a qual pude ter contato com parte da sua pesquisa sobre a voz, pouco tempo, mas que alicerça meu pensar para criação da cena hoje, Moira Stein (2009). Ela, por sua vez, fala da organicidade da fala, da relação corpo/palavra através da análise dos quatro grandes teatrólogos do século XX: Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Constantin Stanislavski e Peter Brook. Desta forma, validar o que o professor Walter Bandeira propôs para mim no processo de criação da personagem *Puck* no espetáculo *Embriaga-me Shakespeare*.

Nesse ponto final da minha escrita, continuarei a apontar as diferenças entre os trabalhos que eu fiz fora da academia, sem um profissional para realizar um processo adequado com minha voz e o trabalho que fiz na academia, pontuando a importância de uma preparação mais adequada para um ator no âmbito do trabalho vocal para cena, já que hoje tenho a plena convicção de que sem a atenção adequada com a voz – corpo – ação, jamais o ator chegará a sua verdade cênica e por consequência não chegará de fato a fazer parte desse jogo mimético que é o teatro.

No meu primeiro encontro com o professor Walter Bandeira, para iniciarmos esse processo de construção, ele me disse que teríamos que fazer um procedimento para limpar meu corpo e voz. Sendo assim, iríamos experimentar um novo processo de construção para a minha personagem, impulsionado por procedimentos físicos-vocais, para poder dar condições ao meu corpo e a minha voz, para uma maior expressividade na cena e conseguir chegar até o espectador de uma forma que o faça crer no que está ouvindo, sobre isso Moira Stein (2009, p.14) nos fala que “[...] o ator precisa redescobrir o aspecto mágico da palavra. Todo e qualquer discurso ‘seco’ deve ser abolido. Artaud sugere a ideia de ‘encantação’ para definir essa nova palavra, que terá uma força concreta, na sua sonoridade, na sua vibração e na sua capacidade de evocação.”

Já nesse primeiro contato com o professor Walter, pude perceber que enquanto preparador vocal, ele se preocupava em fazer ou pelo menos pensou em fazer uma limpeza vocal; isto é, ele pensava em fazer um trabalho para, em primeiro lugar tirar os vícios que adquirimos com outros processos anteriores de criação para somente depois começar um novo procedimento de criação, sendo que, esse processo foi pensado somente para essa personagem.

Essa já é uma grande diferença entre o trabalho amador, o qual não tem em seu corpo técnico um profissional que se preocupe em trabalhar desta forma, preparando primeiramente o ator, o deixando livre de algumas manias adquiridas nas personagens anteriores, para só depois começar um novo processo. Assim é feito dentro da academia.

O Professor me pediu para andar na sala de ensaio, estávamos nos reunindo na sala cinco da ETDUFPA, é uma sala ampla que é usada para fazer trabalhos corporais, passei um bom tempo andando na sala e as únicas indicações foram: *não ande em círculos e respire sempre, ator que não respira ou não sabe respirar não é ator.*

Nos primeiros momentos junto com o preparador vocal, comecei a ficar angustiado e começou a passar milhões de coisas pela minha cabeça, tais como: *Para que ficar andando nesta sala desse jeito apenas dando atenção a respiração? Vou ficar tonto aqui e cair de*

cansaço; como isso vai influenciar na montagem de uma personagem?''. Quando estava bastante cansado com a minhas pernas bambas de tanto andar o professor falou: *Controla a tua respiração para que não demonstre cansaço, tudo no teatro parte da respiração, tens que aprender primeiramente a controlar tua respiração, apreender a respirar sem esforço algum. Quando tu aprender a respirar, a controlar tua respiração, tu ira controlar tuas ações físicas*. – Walter Bandeira, sempre repetia isso, durante a construção da personagem *Puck*.

Assim ele começou a me indagar o que eu poderia fazer para controlar a minha respiração e pediu para que observasse a forma como eu inspiro e espiro; entre ir e vir do ar nos meus pulmões: será que poderia prender minha respiração para não parecer ofegante?

Passei a usar todo o meu mecanismo respiratório, incluindo os músculos diafragmáticos e intercostais, para um melhor rendimento do meu ar no corpo, para controlar não somente o meu cansaço físico, mas também minha ansiedade. A questão é que quando nos cansamos muito a tendência da nossa respiração é ficar ofegante, temos o costume de respirar com a boca aberta e respiramos mais vezes por minuto, então pensei que se desse uma pausa entre a inspiração e a expiração controlaria melhor a respiração e como consequência controlaria o meu corpo e o cansaço.

Enquanto ator pesquisador e aluno de teatro, estava levando o meu corpo ao extremo cansaço físico, minha respiração era ofegante, não conseguia controlar a entrada e a saída do ar do meu corpo. De repente o professor Walter me pediu para parar e observar o meu corpo, não estava conseguindo ficar em pé, ereto; meu corpo estava querendo desabar, mas eu lutava contra a natureza tentando me manter em pé. Nesse momento escuto a voz do professor me dizendo: *não luta contra a tua natureza, deixa o teu corpo relaxar e observa como a tua respiração voltara para o local correto*.

Observei nesse momento que além de não conseguir controlar minha respiração, meu corpo estava todo tenso, havia usado músculos demais durante uma simples caminhada e quando falei isso para o professor, ele me disse que da próxima vez eu deveria usar somente os músculos necessário para executar o exercício, pois assim iria cansar menos e controlar melhor minha respiração em conjunto com as minhas ações físicas.

Descobri, assim, que somente através da observação do corpo é que nós atores podemos encontrar como utilizar corretamente os nossos músculos dentro de uma ação cênica. Essa autoanálise nos ajudará a descobrir quais músculos são necessários para cada ação física que realizamos. Independente de fazermos lá dentro ou fora da cena.

Levaria essa lição para o resto de minha vida: para executar uma ação física, deve-se saber quais músculos utilizar, essa é uma lição que deveríamos aprender desde que

começamos a fazer teatro, esse é um dos princípios básicos que Stanislavski (1999) nos ensina em seu livro “*A Preparação do Ator*”. Junto a esta ação vem a qualidade da respiração que Antonin Artaud (apud STEIN, 2009, p.40) destaca em seu livro “*O teatro e seu duplo*”.

O “*atletismo afetivo*” de *O Teatro e seu Duplo* (1984), Artaud ressalta a questão da consciência corporal, ou mais precisamente, da consciência da respiração, como uma ponte para o emocional. O corpo apoiado pela respiração acompanha o esforço, ela fará nascer uma qualidade correspondente de esforço e, assim ela reacende a vida, provoca uma respiração espontânea da vida. Nisso encontramos o “aspecto científico e mágico” do trabalho do ator. Ele, como um acupunturista, deve conhecer o corpo, para captar e irradiar certas forças que têm trajeto material nos órgãos. Através da respiração ele reconhecerá o segredo dos tempos das paixões. O ator deve saber como tocar o corpo do espectador – “saber quais pontos do corpo é preciso tocar significa jogar o espectador em transes mágicos”.

Naquele momento do meu trabalho com o professor Walter, mesmo sem saber estava me encontrando com o fio condutor que mais tarde iria reger minha pesquisa pessoal, em quanto ator e pesquisador: O uso da respiração como fio condutor para estimular as sensações corporais e a reprodução das sensações e das emoções através da voz e da fala do ator.

Acredito que se o ator dominar sua respiração, não falo somente no aspecto do controle da entrada e saída do ar nos pulmões, mas de como a partir dessa troca de gases (oxigênio e carbono), ele iria canalizar esse fluxo de energia que a respiração produz para ter um melhor rendimento na hora de praticar uma ação física e consequentemente reestruturar através das ações as sensações das emoções de uma personagem.

Se um ator conseguir reestimar a representação de uma sensação física usando a respiração como apoio, ele terá domínio das ações de seu corpo e poderá utilizando-se da respiração para, fazer qualquer que seja a encenação.

A partir dessa experiência de criação com o professor Walter, das primeiras lições a respeito da respiração e de como devo usá-la em uma ação física e também a respeito dos esforços físicos desnecessários, comecei a ter cuidado com meu corpo e a observá-lo melhor durante esse processo que iria passar a partir de então.

Meus próximos encontros com o meu preparador vocal, Walter, foi uma continuação do primeiro: andar pela sala para desconstruir meu corpo, quer dizer, até tirar os vícios de outras personagens. Depois de repetir esse exercício por várias vezes, o professor me pediu para que eu comesse a imitar o corpo de um animal, primeiramente só o corpo. Fui para o felino, o gato, que eu tinha costume de observar em casa e que gostava de como ele se movia, porém, o professor me chamou a atenção para as tensões musculares desnecessárias, e esforços excessivos do corpo para poder controlar meu cansaço e minha respiração.

Observar o nosso próprio corpo ao imitar o corpo de outro animal, possibilitou a minha análise a respeito das tensões que são desnecessárias sobre certos músculos no momento de execução de uma ação física e que para certas ações basta o mínimo de esforço, fazendo assim com que essa ação pareça mais limpa e bem melhor de se compreender e isso influencia na hora da composição corporal de uma personagem.

Depois de repetir várias vezes os movimentos do gato, o professor pediu que eu imitasse um dos animais que iria dar base a minha personagem e automaticamente eu passei a imitar um cavalo. Junto com a imitação dos movimentos que o cavalo faz com corpo, Walter pediu que eu comesse a produzir os sons que ele produz, como o relinchar. Os mesmos exercícios eu fiz imitando um lobo e um bode, os três animais os quais iria me basear para construir o corpo e a voz da personagem *Puck*.

Nessa parte do meu processo de criação, parei para observar a diferença entre som, fala e voz. Todo som produzido pelo nosso aparelho fonador podemos dizer que é voz, mas nem todo som é fala ou palavra articulada.

A natureza chega a tal ponto de perfeição que nós animais racionais em nossos primeiros anos de vida, agimos por instintos e produzimos sons que são nossos primeiros registros vocais, isso tudo com perfeição, assim como os animais irracionais o fazem, como o cavalo relincha, os cachorros latem ou uivam, no entanto, com o passar do tempo começamos a articular as palavras e esquecemos esse registro vocal; os quais podemos chamar de nossa voz matriz.

Penso eu que, lembrar esses primeiros registros vocais é fundamental para o trabalho do ator, e também lembrar como eram nossos primeiros registros respiratório, como respirávamos sem qualquer dificuldade e como acessávamos facilmente nossas sensações corporais, é certo que fazíamos tudo sem termos consciência disso. Agindo por instintos, mas essas marcas ficam em nosso registro corporal.

Moíra Stein (2009, p.43) ao analisar Artaud em *O Teatro e seu duplo*, observou:

A respiração é a raiz, a chave o ator acessar certas forças, emoções. Tudo procede da respiração humana, é ela que o ator precisa dominar para exercer uma ação “eficaz”. A respiração não é só a raiz do gesto e da fala, mas ela por si só já é ação e pode produzir sons. Suspiros, soluços, choro, risos gemidos, etc., são sons ligados diretamente à respiração. E por fim, os gritos também, eles têm dinâmicas diferentes, que podem, acrescentando-se à palavra, carregá-la de energia sonora.

Observei, também, nessa parte do meu trabalho com o professor, que a sua preocupação com a respiração e a qualidade da respiração do ator é fundamental para uma boa

expressão vocal. Coisa que em um grupo amador é pouco provável ter e que vários pesquisadores já vêm pontuando em suas pesquisas.

Foi um processo muito difícil, o de imitar os sons que os animais produziam. Primeiro, porque não eram sons naturais que o ser humano produzia; segundo, tinha que reproduzir sons sem prejudicar meu aparelho fonador. Seria uma espécie de mimese dos sons dos animais, o relinchar do cavalo, o latido e uivo do cachorro e o berro do bode.

Durante esse período de experimentar os sons, observei que minha área abdominal e pélvica ficavam um pouco doloridas, mas Walter me disse que isto era devido estar utilizando excessivamente essa região do meu corpo com a respiração estava exigindo mais dessas duas áreas ou melhor, dos músculos dessas duas áreas, mais do que estava acostumado a cobrar e que eu deveria sentir esse efeito até eu me acostumar, passando a ser algo natural sem o reflexo de dor.

Depois de treinar bastante e de conseguir imitar o relinchar do cavalo, o berro do bode, e o uivo do cachorro, o professor pediu para que eu pegasse o texto que eu deveria usar em cena, era um texto pequeno que por conta disso eu julgava que deveria ser fácil de interpretar, pois já o havia decorado e isso também iria facilitar o meu trabalho.

Quando eu abri a minha boca para falar o texto, o professor Walter antes de me dar qualquer indicação a respeito da interpretação me perguntou: *Seu personagem não vai ser um ser mitológico, cujo corpo vai ser metade homem metade animal?*; Sim foi a minha resposta, e logo ele falou: *Se isso é verdade, você deverá achar um meio termo para a sua voz, não pode ser uma voz totalmente humana, mas como um animal não fala, também não pode ser uma voz de animal, mas deve ser uma voz de um homem com características de animal. E qual animal deveria ser esse ou esses?*

Depois que Walter fez essas perguntas, foi a minha vez de me questionar: *Como faria o que ele me propunha?* Mal conseguia usar minha voz, imagine uma voz que fosse um meio termo (humana e animalesca). Primeiro fiz um trabalho que o professor chamou de transição vocal, para esse trabalho escolhi o cavalo como animal base, pois ele emite sons que para mim pareciam com alguns exercícios de aquecimento para a voz, como por exemplo quando o professor Walter durante as aulas de dicção nos pedia para imitar um barquinho com os lábios. Não sei por qual motivo o cavalo produz um som parecido com o que fazemos no exercício de dicção, talvez pelo cansaço ou pela falta da respiração, mas esse som me chamou a atenção, então resolvi usá-lo como base para chegar a voz da minha personagem. A princípio a ideia era deixar esses sons que o cavalo produz o mais natural possível em meu corpo ou no meu aparelho fonador para parecer ser meu de natureza.

Hoje muitas pesquisas a respeito de novas técnicas de criação trabalham a partir de matrizes. O grupo Lume também faz esse trabalho com matrizes corporais e vocais, para a criação da representação. Em meu trabalho com o professor, Walter, estava desenvolvendo esse trabalho de criar matrizes, pois assim, a partir dela poderia desenvolver a voz da minha personagem.

[...] O treinamento energético permite ao ator está vivo, com a energia dilatada, em cena, e cria um repertório próprio de energias e corporeidades, chamadas de matrizes pessoais, com as quais será feita a montagem [...]

[...] A ação vocal é uma ação física prolonga o corpo do ator no espaço. Assim como acontece o trabalho de criação de matrizes corporais, também com a voz será desenvolvida a pesquisa pessoal de vozes, dentro da busca de energias pessoais e da técnica de ressonadores, desenvolvida por Barba e Grotowski. (STEIN, 2009 p.85 e p.86)

Já a algum tempo, pesquisadores de dramaturgias e processos pessoais, vem desenvolvendo métodos de criação que partem de uma matriz, ou seja, eles desenvolvem uma partitura inicial e daí por diante eles vão desdobrando em outras ações para que possam colocar nelas todas as ações cênicas. Partindo dessas matrizes é que origina-se a dramaturgia de um espetáculo ou a criação de uma partitura vocal para uma personagem.

A procura por uma técnica. Essa é mais uma das grandes diferenças entre grupos amadores e profissionais acadêmicos ou grupos de pesquisas. Esses grupos profissionais de pesquisa, além de se preocupar com a qualidade vocal, se preocupam com novas técnicas e métodos que venham possibilitar essa melhor qualidade vocal.

Em seus estudos sobre a voz, Moira Stein (2009) nos fala dessas pesquisas de matrizes, segundo ela, Carlos Simione faz uma pesquisa pessoal de criação a partir dessas matrizes, mesmo sem saber eu já estava experimentando essas matrizes corporais e vocais e esse era o caminho para a criar a partitura vocal da minha personagem.

Fazer essa transição da voz animal do para voz humana e achar um meio termo entre elas para minha personagem, foi a parte mais difícil do meu trabalho com o professor Walter Bandeira. Em todos os nossos encontros, fazia um trabalho de repetição enquanto ação física, e exaustão, para que o meu corpo reconhecesse e fixasse tudo o que já tinha trabalhado e para poder avançar em meu processo de criação.

Entre os relinches e uivos fui criando uma matriz vocal para minha personagem, que partia dos sons produzidos por esses animais. Comparei essa matriz com a nossa voz matriz que descobrimos quando recém-nascidos, quando agimos por instintos, sons e ruídos que produzimos quando queremos algo ou quando precisamos chamar a atenção.

O professor me pediu para que imitasse todos os gestos e os sons produzidos pelos animais que escolhi como base para a minha construção até que isso ficasse marcado em meu

corpo, para mim era cansativo fazer a mesma coisa em todos os nossos encontros, observando o fluxo da minha respiração.

A exaustão do meu corpo e o uso desnecessário de músculos que não faziam parte das ações durante os exercícios e por conta disso prejudicavam a qualidade da minha ação física, aos poucos, foi sumindo, de tanto repetir esse exercício, já conseguia acessar com mais facilidade a qualidade de energia que havia adquirido. Meu corpo estava modificado e minha voz era uma mistura de uivos, relinches e berros, meu olhar era outro, tudo estava diferente em mim e agora vinha a parte que eu achava ainda mais difícil, a de usar o texto da cena com todo esse corpo e voz.

O trabalho de repetição é comum em grupos teatrais amadores ou profissionais, no entanto, há uma diferença entre esses dois grupos, na maioria dos grupos amadores esse processo de repetição é somente com o objetivo de decorar suas marcações cênicas, enquanto que os grupos profissionais, fazem isso na busca de que cada ator, além de conhecer melhor o próprio corpo é a busca por aperfeiçoar uma técnica de atuação ou a experimentação constante, a pesquisa.

Depois de muito treinar para transformar o meu andar, meu corpo e voz cheguei a uma forma corporal diferenciada, em segundo plano, uma mistura de cavalo, lobo e bode. No começo era cansativo e dolorido, mas com o tempo meu corpo foi se acostumando, assim como foi nos exercícios, junto com o corpo veio a voz, mas não foi tão fácil como possa parecer.

O professor me pediu para que eu pegasse, do meu texto, uma frase de cada vez e começasse a experimentar a fala como se fosse um cavalo, meio que relinchando, balbuciando como um homem, uma mistura entre homem e animal, só que em todas as frases teria que aparecer os sons que o cavalo produz, quando respiram cansados, todos os sons que já citei anteriormente.

Mais difícil de que construir um corpo, uma partitura corporal que fosse uma mistura de homem e animal, era construir essa voz híbrida. Quando fiz a mistura de dois sons característicos da voz humana, um padre misturado com o timbre de um bêbado, no espetáculo *Sonho de mamãe desejo de papai*, eu já achei muito difícil, imagina agora que a mistura era com os sons de animais irracionais, sendo novamente uma espécie de mimese corpórea vocal.

Senti dificuldade em pronunciar a primeira frase que era: *Venham, vou leva-los por uma viagem sem volta*, nesse momento eu não imaginava que uma frase de oito palavras iria me dá tanto trabalho em pronuncia-las. De tanto me preocupara com a minha voz eu já ia me

esquecendo do meu corpo, porém o professor Walter me deu a lição que estava faltando para eu me aprofundar ainda mais no meu trabalho, *não existe uma dicotomia entre corpo e voz, você não pode trabalhar a voz como se fosse algo separado do corpo, porque tudo é uma coisa só; voz também é corpo.*

Desse momento em diante percebi que, o que parecia ser uma preocupação somente com a voz, na verdade mexia com um todo, se meu corpo ficava solto, eu perdia a postura que havia construído, e isso influenciava diretamente na minha voz e da mesma forma eu também perdia os sons dos animais que havia construído, por isso a dificuldade em dar a primeira frase.

Para Gery Grotowski (1979) a voz é um prolongamento do corpo e Stein (2019, p.126) concorda com ele e o usa como exemplo, quando diz que “a voz é um prolongamento do corpo do nosso corpo, no mesmo sentido que nossos olhos, que nossos ouvidos, que nossas mãos: é um órgão nosso que nos prolonga em direção ao exterior é que é no fundo uma espécie de órgão material com o qual podemos tocar.”

A voz é a parte invisível do ator que chega ao espectador através de seu sentimento auditivo, tornando-a além do prolongamento do próprio corpo, o objeto que faz com que apareça as sensações corporais no ator e através dessas sensações das emoções ele consegue chegar a tocar o espectador.

A partir do momento que o professor me chamou a atenção para trabalhar o corpo como um todo, minha voz começou a fluir. Isso significava que tudo no corpo influencia diretamente na voz; todas as ações corporais, da respiração até a forma como você se move. Logo a voz é o resultado desse conjunto de ações feitas pelo corpo. Assim também afirma Burnier em suas pesquisas:

A voz é algo imaterial para o ator: ele não pode pegá-la. Isso o leva a uma sensação de maior dificuldade no modelar a voz do que modelar o corpo. No entanto, como voz é resultado da experimentação, que é propulsionada pelo corpo, por suas musculaturas, que se tencionam diferentemente, de acordo com distintas posições do corpo, este deve ser a base para o trabalho vocal do ator. (BURNIER apud STEIN 2009, p.131).

Foi um processo lento e gradativo, um procedimento diferente dos que já havia passado, na verdade já havia começado bem antes só não tinha me dado conta ainda até aquele momento com o Walter. O limpar o corpo dos vícios anteriores, o trabalho com a respiração, o trabalho de imitar os animais com o corpo voz, a procura das frases com uma voz híbrida, tudo fazia parte desse novo modo de construção e não para por aí, pois neste

momento acadêmico a observo como uma metodologia. Mas que necessita ser melhor investigada posteriormente para se fortalecer dentro e fora do meio acadêmico.

Agora que já havia descoberto a forma de chegar a essa voz, deveria tornar esse caminho mais curto ou pelo menos mais seguro de ser trafegado e para isso a receita era fácil, na verdade nem tanto, mas já estava ao meu alcance, deveria fazer o que aprendi com o professor Walter, agora que tinha uma partitura corporal-vocal, era só repetir até que a mesma se tornasse propriedade do meu ser – da minha personagem e assim poderia ativa-la assim que a precisasse.

Meu trabalho com o professor Walter Bandeira estava chegando ao final e o resultado foi satisfatório, na verdade, no começo do nosso processo não sabia onde tudo isso iria nos levar nunca havia passado por um processo igual a esse, trabalhar a construção de uma personagem, partindo de um processo de ação física, “corpo-voz” como ponto de partida para esse procedimento e principalmente utilizar todo o meu mecanismo respiratório como base ou apoio fundamental para essa criação.

Há uma necessidade muito grande de que nós atores conheçamos de fato o nosso material de trabalho, no caso o nosso corpo. Devemos fazer uma busca, nem que seja mental, de nossa trajetória corporal, para conhecê-lo melhor, pois só assim teremos um melhor rendimento em nosso trabalho de criação “conhece-te a ti mesmo”.

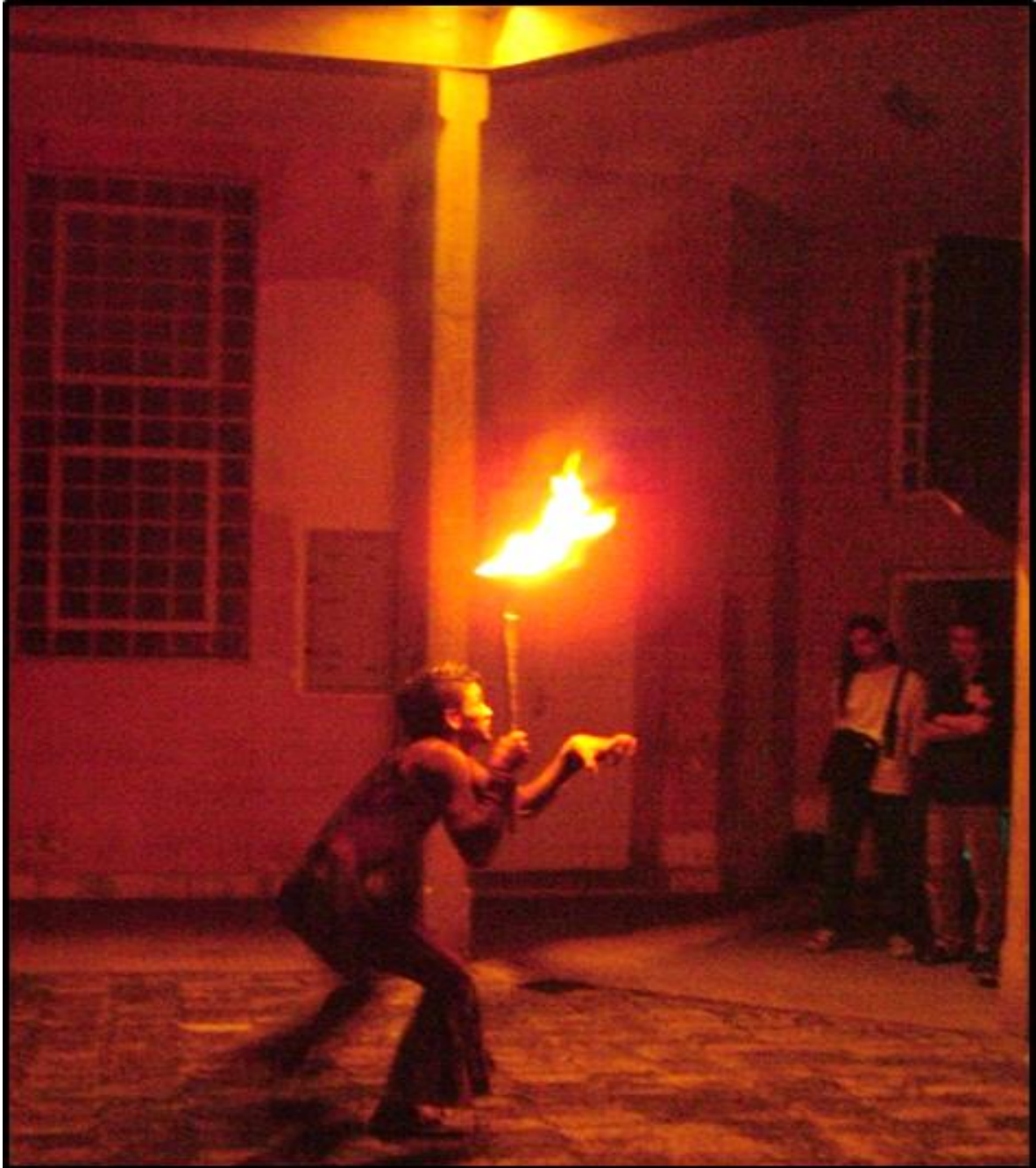
As paredes que tudo ouviram e nada esqueceram são músculos. Na rigidez crispção, fraseada e dores dos músculos das costas, pescoços, diafragma, coração e também do rosto e do sexo está escrita toda a sua história, do nascimento até hoje [...]. Nosso corpo somos nós. É nossa única realidade perceptível. Não se opõe à nossa inteligência, sentimentos, alma. Ele os incluem e dá-lhes abrigo. Por isso tomar consciência do próprio corpo é ter acesso ao ser inteiro... pois o corpo e espírito, psíquico e físico, e até forçar a fraqueza, representam não a dualidade do ser, mas unidade. (BERTHERAT apud ALEIXO, 2007, p.11).

FOTOGRAFIA 1 - Resultado da criação da personagem *Puck*



FONTE: arquivo pessoal

FOTOGRAFIA 9 - Personagem *Puck*, numa das cenas iniciais do espetáculo



FONTE: arquivo pessoal

4 CONCLUSÃO

No decorrer dessa viagem através das minhas memórias, tive a oportunidade de rever, relembrar alguns processos que vivi enquanto ator e através dessas lembranças, pude perceber o quão esses processos foram importantes para o meu crescimento enquanto atuante da cena. Hoje, como pesquisador da arte que pratico, percebo como é essencial que nós atores estejamos atentos para tudo o que acontece ao nosso redor e com o nosso corpo, pois tudo poderá influenciar o nosso processo criativo.

Fui aprendendo durante a minha vida artística a separar o que poderia ter alguma serventia e o que, provavelmente naquele momento, não me serviria. Em alguns momentos fiz essa separação, até mesmo de forma equivocada, por falta de um profissional que me auxiliasse. Mas precisei compreender e até mesmo com os erros eu aprendi.

Durante essa viagem pude perceber algumas coisas que são fundamentais para a formação de um ator; primeiramente, antes de qualquer coisa, o ator deve estar preparado para o novo, para as novas experimentações, sem questionar se estar certo ou errado. E, principalmente, o mais importante é conhecer seu instrumento de trabalho, seu corpo. Nós devemos conhecer os nossos limites, o que podemos ou não fazer corporalmente. Sem usar dicotomias: meu corpo – minha voz – meu gesto.

Só existe “O corpo” e este traz várias marcas que ficam impregnadas em nossa fala, nos nossos gestos, na nossa respiração, em nosso corpo como um todo, as quais devem ser observadas pelo ator – pesquisador, para que este aprimore a sua capacidade de se autoconhecer ou pelo menos permanecer numa busca constante dessa percepção corpórea.

Com esta pesquisa pude perceber que podemos conduzir um processo de criação de uma personagem de várias maneiras, tendo como base para isso o texto, o corpo, a ação física, a mimese, enfim, das mais diferentes formas. E também podemos conduzir esse processo tendo como ponto de partida a voz, utilizando como apoio para tal a respiração, como foi acentuado neste trabalho de conclusão de curso.

Entre um e outro pensar, entre uma e outra lembrança sobre os meus processos criativos anteriores, constatei que há outra coisa fundamental ao ator que é a respiração. Saber como utilizar essa respiração a seu favor na hora da representação. Percebi que se soubermos usar o mecanismo de respiração corretamente, teremos um domínio maior das nossas ações, principalmente se usarmos a voz como ponto de partida para nosso processo de criação de uma personagem.

A voz é um dos meios pelos quais os atores podem transmitir as emoções. Podemos transmitir as emoções ou as sensações representadas no palco, por isso afirmo que é um dos meios que o ator deve utilizar para compor a psique ou a parte psicofísica de sua personagem.

Mas foi somente depois que passei pelo processo de criação da minha personagem para o espetáculo *Embriaga-me Shakespeare*, que fiz com o auxílio do professor e preparador vocal, Walter Bandeira, o qual foi conduzido pelo trabalho com a voz, que tomei consciência da importância desses processos de trabalho para a cena. Contudo, ao proceder este relato, não me refiro apenas a parte técnica envolvendo a dicção, articulação e imposição vocal e, sim, a um processo que vai desde o reaprender a respirar, utilizando todo o sistema respiratório de forma consciente, até à utilização da voz; passando por um processo de relembrar suas vozes matrizes de quando agíamos por instinto e nos comunicávamos por sons (choro, grito), até a produção da fala articulada, a palavra.

Através desse processo de descoberta da voz, o ator poderá atingir um nível elevado em sua representação cênica e com esse cuidado de não somente aprender uma técnica vocal ele aprende de fato a utilizar sua voz a seu favor com o público, aprimorando o seu ofício, seja com a palavra expressa, seja pelas sensações das emoções que podem ser transmitidas através do simples respirar durante a sua representação cênica.

Em nem nenhum momento quero dizer que os processos anteriores ao que fiz com o professor Walter, não foram válidos ou não serviram para o meu crescimento enquanto ator. Pelo contrário, foram muito válidos e de grande utilidade no momento em que eu os vivenciei artisticamente; porém, hoje tenho uma maior consciência do quanto esses processos de pesquisa adequados a cada situação são importantes e o quão nós atores devemos passar por eles para termos um baú repleto de técnicas e procedimentos que lançamos mão sempre que precisamos.

Hoje como ator pesquisador teatral, percebo bem a diferença entre os procedimentos que fazemos com um profissional da área para te auxiliar, como um fonoaudiólogo ou um preparador vocal, e os processos que fazemos equivocadamente com a voz de forma leiga e sem um profissional para te dar uma indicação para onde deves seguir.

Às vezes, somos levados pela emoção de estarmos no palco, usamos a nossa voz equivocadamente, acreditando ser a melhor forma, mas que na verdade esta se apresenta de qualquer jeito, o que acaba por prejudicar o aparelho fonador, causando pequenas ou até graves lesões que nos seguirão por toda a vida, se não forem tratadas adequadamente.

Quando me propus a fazer essa viagem através das minhas memórias, sabia que estava sujeito a lapsos da mesma e que em determinados momentos dessa jornada iriam

aparecer algumas lacunas, que talvez eu não conseguisse preencher. No entanto, meu objetivo principal era chegar a conclusão do quanto é importante, para nós atores, estudarmos e passarmos por técnicas e procedimentos vocais para a criação de uma personagem. Pode até parecer fácil e simples dizer que devemos fazer isso ou aquilo, no entanto, depois de ter passado por vários processos de criação, processos que vão do texto a uma dramaturgia pessoal e até mesmo com a voz, sem dúvida tenho um embasamento muito maior para sustentar as minhas afirmações, por mais difícil que possa parecer.

Minha pesquisa através das minhas lembranças me levou ao ponto de partida dos meus estudos futuros da utilização da voz como base para a criação de uma personagem tendo como apoio principal o processo respiratório. Nesse momento da minha pesquisa enquanto aluno/pesquisador de teatro, digo que não somente é possível fazer tal processo, como o fiz com o professor Walter Bandeira, mas também é possível ir além, como propõem alguns autores como Antonin Artaud (apud STEIN, 2009), Grotowski (apud RICHARDS, 2012), Moira Stein (2009), que em seus estudos teatrais desenvolvem pesquisas riquíssimas sobre as potencialidades da voz.

Apesar de ter passado por um processo de criação que a princípio pensava que iria ser conduzido pela voz e somente por ela, no final desse processo descobri que a voz era apenas o ponto de partida, pois o corpo deve ser tratado como um todo e para termos um melhor rendimento devemos trabalhar o conjunto, ainda que o foco seja o corpo enquanto físico, a voz, enquanto objeto abstrato, o psicofísico enquanto corpo e mente ou mesmo o corpo-voz do ator isso tudo deve ser somente o ponto de partida desse trabalho, a base para o conjunto cênico.

Percebo, ainda, que, independente de qual seja o foco, dentro de um processo de criação, a partir do momento em que você começa o seu treinamento “psicofísico-vocal”, o ponto de apoio principal deve ser a respiração, como energia pulsante e motivadora que o sustentará e o alimentará em cena. O ator precisa respirar e respirar bem, para pode encontrar uma fluidez cênica.

Porém, ainda há muito a se questionar sobre esse corpo-voz, sobre voz matriz e respiração cênica. Mas isso seria o próximo passo a ser dado e galgado enquanto pesquisador, dar continuidade a uma pesquisa vocal, na qual o ator pudesse utilizar os procedimentos que foram usados comigo, para criar uma personagem ou reafirmar como outros pesquisadores como Eugênio Barba (1994) afirma que o trabalho de treinamento físico-vocal é que levará a criação do papel.

Por enquanto me basta saber que é possível utilizar tais procedimentos com a voz como base para a criação de uma personagem e que através da voz, podemos transmitir para o espectador as sensações inerentes as emoções, mesmo sabendo que para acontecer tal criação, o ator, deve ter pleno domínio da sua respiração e assim o é, por isso para esta etapa acadêmica, revirar as minhas memórias teatrais foi importante para aperfeiçoar meu fazer teatral.

Durante esta pesquisa pontuei os principais fundamentos para a criação da partitura vocal de uma personagem, indiquei os principais equívocos cometidos pelos atores que estão iniciando o processo teatral sem que ele ter um profissional da área de voz, como por exemplo um preparador vocal para auxiliá-los.

Para identificar esses fundamentos e estes equívocos comuns busquei o auxílio de alguns teóricos da voz e pesquisadores teatrais e os pontuei na análise dos espetáculos feitos por mim dentro de um comparativo de instrumentalização adequada ou inadequada para o ator em formação.

Identifiquei durante esta pesquisa algumas técnicas e laboratórios corporais utilizados na preparação do ator para a cena teatral e que para se obter uma instrumentalização adequada deve-se seguir alguns passos necessários como: leitura e análise do texto teatral, o que vai além do simples decorar do texto e ir para a cena sem uma análise profunda das personagens, suas ações, deixas e atitudes cênicas; a corporificação da voz o que a transforma na parte viva, integrante e fundamenta da persona corporificada na cena.

Essa corporificação quando não é bem orquestrada com profissionalismo e auxílio de pessoas preparadas pode vir a acarretar problemas vocais profundos prejudicando a saúde vocal da pessoa envolvida na cena, podendo vir a ser desde um calo vocal, a rouquidão permanente ou a perda da voz.

Assim durante esta pesquisa foi pontuado técnicas que podem vir a auxiliar o ator a fazer essa corporificação da voz de forma mais sublime, significativa e consciente. Assim primeiramente temos a dicção com exercícios de articulação, imitação, aquecimento e relaxamento da voz, além desses exercícios, se faz necessário o ator conhecer como funciona o sistema respiratório e a produção da fala, para isso ressaltar ser imprescindível a presença de um profissional da área da voz como um fonoaudiólogo ou um preparador vocal.

Durante este processo foi identificado o que Antonin Artaud chamou de maturidade da voz, que vem através do processo físico vocal. Um treinamento para conhecermos melhor o nosso corpo e termos o maior domínio sobre ele, assim podemos com uma simples modificação na posição da mandíbula, mudar totalmente a composição da voz da personagem.

O ator com o seu material de trabalho (o corpo) bem instrumentalizado pode vir a criar vozes ou melhor estereotipar a voz da personagem, para darmos vida a uma voz estereotipada temos que ter ouvidos e olhos bem atentos, pois é através de observações que vamos dar vida a essa voz caricaturada e tudo que o ator faz com o seu corpo influencia diretamente nesta construção vocal.

Assim é possível se afirmar com concretude que a voz é um elemento corpóreo pouco tratado neste conjunto como se essa não fizesse parte da conjuntura do ser sendo o corpo a voz e a voz uma ação física, ação orgânica pulsante e integrante do ser. Foi observado na pratica que não podemos fazer a dicotomia com entre voz e corpo, tudo é corpo afirma Eugenio Barba.

Corpo é voz e vice versa, sabendo disse é possível afirmar e perceber que para se ter um bom entendimento no processo de criação da personagem o ator tem que conhecer os limites das suas capacidades corpóreas e para isso a instrumentalização o aperfeiçoamento constante se faz necessário no processo da pré expressividade.

Ao concluir a análise dos espetáculos feitos por mim antes da academia foi observado que o trabalho vocal vai muito além de uma simples técnica para se falar bem, a voz por si só compunha uma dramaturgia dentro do espaço/tempo que é o teatro.

Percepção que se fortalece com a análise dos trabalhos feitos na ETDUFPA já munido das aulas de dicção do curso técnico, começando a haver uma consciência da importância da respiração para a ação cênica o que não existia em mim durante os outros espetáculos que participei.

O professor Walter Bandeira tinha o prazer de primeiramente ensinar e mostrar aos atores a importância da respiração para a encenação o controle, o reconhecimento e fortalecimento da nossa voz matriz para as nossas ações corporais sendo a base para tudo, o combustível que conduz toda a energia que passa por nossos músculos e assim formatar a ação.

Quando se aprende a controlar a própria respiração você consegue condicionar a voz e essa é a segunda coisa que aprendi nas aulas, a trabalhar com o sistema respiratório, da respiração a produção da fala, uma dicção preparada para transportar o espectador para o lugar em que o personagem esta vivenciando.

Aprender a trabalhar a voz é um processo delicado para o ator e em muitas montagens teatrais deixada de lado dentro do processo dizer que é possível sim se construir e compor uma personagem através da respiração foi o principal intuito nesta pesquisa, pontuar a importância da construção e estudos vocais também, o que foi comprovado com o meu relato

de experiência vivenciada no espetáculo “Embriaga-me Shakespeare” na parceria de Walter Bandeira descortinei as possibilidades da preparação vocal, para onde esta pesquisa ira me levar o tempo ira dizer, mas até o momento afirmo ter vivenciado esse processo, agora para respaldar a pesquisa se faz necessários outras fontes e reproduções desta forma de construção da personagem a qual teríamos como base a respiração para formação de uma voz e assim corporificar o ser personagem na cena teatral.

Com outros estudos, quem sabe numa pós-graduação ou num mestrado ou simplesmente num grupo teatral do interior do estado do Pará, no contato direto desta forma de construção da personagem junto a outros atores pesquisadores da cena, possa-se afirmar e fundamentar com mais clareza a reprodução desta técnica que já deu certo uma vez em outras montagens e a partir de então se ouvir falar em representar as sensações das emoções que cada personagem necessita numa cena através dos estímulos respiratórios e vocais no ator.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando. **Corporeidade da voz: aspectos do trabalho vocal do ator**. Campinas: Ed. Komedi, 2007.
- AURELIO, Bueno. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2011.
- BANDEIRA, Walter. Voz, a reprodução do terror. **Revista Ensaio Geral**, Belém, v.1, n.1, p. 152-154, jan./jun. 2009.
- BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- ERA DO RÁDIO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Era_do_R%C3%A1dio&oldid=47298468>. Acesso em: Jun. 2016.
- FERRACINE, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. 2. ed. São Paulo: Lume/Unicamp. 2003.
- GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, Partitura da ação**. 3. ed. São Paulo: Plexus, 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. In: Exercises. **Dialog**. n.12, 22-34, dezembro, 1979.
- LIMA, Wlad. **Dramaturgia Pessoal do Ator**. Belém: Grupo Cuíra. 2005.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. **Estética da Voz: Uma Voz para o ator**. 6.ed. São Paulo: Plexus Editora, 2007.
- RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean Jacques. **A arte do ator**. 1.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- SALLES, Nara. **Processos de Encenação com Abordagem na Conjuntura de Antonin Artaud: Uma Instalação Cênica Denominada Sentidos**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do Ator**. 15.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. **A criação de um papel**. 7.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **A construção da personagem.** 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo.** Porto Alegre: Movimento, 2009.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** 6.ed. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.