

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

BRANCA TEMER

A PRESENÇA DO ATOR COMO OBRA DE ARTE
A fronteira entre o imaterial e o material: a voz

Niterói, RJ
2021

BRANCA TEMER

A PRESENÇA DO ATOR COMO OBRA DE ARTE
A fronteira entre o imaterial e o material: a voz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Experiência –
Conceito – Sonoridade.

Orientador:
Prof. Dr. Giuliano Obici
Coorientador:
Prof. Dr. Marcus Fritsch de Almeida

Niterói, RJ
2021

FICHA CATALOGRÁFICA

Temer, Branca.

A PRESENÇA DO ATOR COMO OBRA DE ARTE

A fronteira entre o imaterial e o material: a voz

/ Branca Temer, 2021.

Orientador: Giuliano Obici.

Coorientador: Marcus Fritsch de Almeida

Dissertação (Mestrado em Estudo Contemporâneo das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

BRANCA TEMER

A PRESENÇA DO ATOR COMO OBRA DE ARTE - A fronteira entre o imaterial e o material: a voz.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Experiência – Conceito – Sonoridade.

Aprovada em __ de __ de ____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Giuliano Obici (Orientador)

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Assinatura _____

Prof. Dr. Marcus Fritsch de Almeida
(Coorientador)

Instituição: Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro

Assinatura _____

Prof. Dra. Celina Maria Sodré Fonseca

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Assinatura _____

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Assinatura _____

Niteroi, RJ
2021

AGRADECIMENTOS

Em especial aos meus pais e minha amada família, pela vida, pelo afeto e pelas palavras de carinho.

À prof. Dra. Celina Sodré por me mostrar o caminho da Arte, por todos os anos de incansável dedicação à minha formação como atriz e ser humano e por me apresentar os ensinamentos de Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, G.I. Gurdjieff e Anatóli Vassíliev.

Ao meu Orientador, prof. Dr. Giuliano Obici pela escuta, estímulo e pelos novos caminhos apontados nesta pesquisa.

Ao meu Coorientador, prof. Dr. Marcus Fritsch de Almeida, pelo valor que deu à esta pesquisa e por me incentivar no caminho de buscar conhecimento a respeito da Arte da Palavra.

Ao Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara, professor fundamental neste percurso, que expandiu meus horizontes e presenciou minhas experimentações vocais.

À minha psicanalista Dra. Elisabeth Bittencourt, por me fazer escutar minhas próprias palavras e me auxiliar na construção de novas trilhas.

À prof. Dra. Walmeri Ribeiro, por me ceder sua casa em meio a natureza, para que eu pudesse praticar a escuta profunda e a escrita acadêmica.

À atriz e compositora Raisa Richter, por ter aceitado ser guiada na investigação do *Training* vocal Fala Psíquica.

Ao meu amado amigo, Evandro Manchini, por ser um artista que me inspira bons encontros e muitas alegrias nesta vida.

À Bruna Felix, por ter me mostrado o Yoga e as possibilidades de contentamento com o que podemos fazer hoje.

À Dinah Cesare, por ter me preparado para o mestrado com aulas instigantes e transformado a minha relação com a teoria.

Aos meus alunos Roberto Caribé, Deborah Cotrofe, Dirk Vrancken, Bruno Berardini e Paulo Dalagnoli pela confiança no processo e pela amizade desenvolvida através do estudo.

À família Pedretti Lima, pessoas queridas e presentes no meu percurso acadêmico, sou grata pelo incentivo, pelas palavras de apoio e pelos almoços reconfortantes aos domingos.

A todos os atores do Instituto do Ator, meus companheiros de cena, que contribuem para o meu crescimento, pessoal e profissional.

À União do Vegetal, por ser o melhor lugar do mundo e existir na minha vida.

Ao amigo Paulo Roberto Monteiro, por me ensinar o valor de uma palavra amiga.

Ao meu amado guia-espiritual, Mestre Gabriel, por sempre estar presente ao meu lado e por iluminar o meu caminho.

*A ação verbal é a pedra angular da arte dramática,
a base da arte do ator em cena.*

Maria Knebel

RESUMO

A proposta de estudar o lugar e o valor da palavra na Arte do Ator é o ponto de partida da presente dissertação. A hipótese inicial desta investigação é o entendimento da voz como alicerce para a constituição da presença do ator na cena. ***A presença do ator como obra de arte - a fronteira entre o imaterial e o material: a voz*** pretende pesquisar a criação *poético-sonora* específica da Arte do Ator. Para isto, num primeiro momento analiso o trabalho do ator polonês, Zygmunt Molik, no espetáculo *Akropolis* com texto de Stanislaw Wyspiński, sob a direção de Jerzy Grotowski. Na sequência, me dedico ao estudo do trabalho da atriz francesa, Valérie Dréville, no espetáculo *Médée-Matérialu*, com texto de Heiner Müller, sob a direção de Anatóli Vassíliev. Esta pesquisa tem como foco central a relação voz-corpo-escuta, e, pretende investigar as possibilidades da voz humana falada, dentro do âmbito da Arte do Ator, na sua metamorfose do plano literário/verbal para o plano vibratório/sonoro. A meta é articular apontamentos em relação ao trabalho artístico/vocal do ator para a elaboração de um *training* específico intitulado Fala Psíquica.

Palavras-chave: Voz. *Training*. Escuta.

ABSTRACT

The proposal to study the place and value of the word in the Actor's Art is the starting point of this dissertation. The initial hypothesis of this investigation is the understanding of the voice as a fundamental point for the constitution of the actor's presence in the scene. The presence of the actor as a work of art - the boundary between the immaterial and the material: the voice intends to investigate the specific poetic-sound creation of the Actor's Art. For this, at first I analyze the work of Polish actor, Zygmunt Molik, in the play *Akropolis* with text by Stanislaw Wyspiński, under the direction of Jerzy Grotowski. Next, I focus on the work of the French actress, Valérie Dréville, in the show *Médée-Materiau*, with text by Heiner Müller, under the direction of Anatoli Vassíliev. The research has as its central focus the voice-body-listening relationship and intends to study the possibilities of the spoken human voice, within the scope of the Actor's Art, in its metamorphosis from the literary/verbal plan to the vibratory/sound plan. The research that has as its goal indications for an actor's artistic/vocal work training elaborates a training entitled *Psychic Speech*.

Keywords: Voice. Training. Listening.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Fig. 1 Zygmunt Molik liderando training de voz em Wrocław, f. 37
- Fig. 2 Espetáculo *Akropolis*, f. 38
- Fig. 3 Molik ensaiando para o espetáculo *Akropolis* com seu violino, f. 40
- Fig. 4 Espetáculo *Akropolis*, f. 41
- Fig. 5 Espetáculo *Akropolis*, f. 42
- Fig. 6 Molik na primeira cena de *Akropolis*, f. 44
- Fig. 7 Rena Mirecka e Zygmunt Molik no ensaio de *Akropolis*, f. 47
- Fig. 8 Figura 8 – Valérie Dréville em cena. Fragmento retirado do filme do espetáculo. f. 55
- Fig. 9 Dréville em *Médée-Materiau* em um momento avançado do espetáculo. Fragmento retirado do filme do espetáculo, f. 58
- Fig. 10 Figura 11 - *Le training verbal*, f.61
- Fig. 11 *Le training verbal*, f. 62
- Fig. 12 Imagem do texto do trabalho do ano 2000 de Vassíliev, f. 66
- Fig. 13 *Composition*, f. 67
- Fig. 14 *Contenu vidé*, f. 72
- Fig. 15 *Exclamative, Narrative, Affirmative*, f. 76

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1.1 A PALAVRA DE STANISLAVSKI.....	21
1.2 O trabalho (do ator) sobre si mesmo.....	34
2.1 A VOZ DE ZYGMUNT MOLIK.....	39
2.2 Uma Obra Sonora	40
2.2 A presença vocal.....	45
2.4 O <i>Training</i> vocal do <i>Teatr Laboratorium</i>	49
3.1 A VOZ DE DRÉVILLE	54
3.2 A presença de Médéia.....	55
3.3 O som e o espaço	60
3.4 O texto e a ação.....	64
3.5 A palavra contêiner	70
4.1 DA PALAVRA AO SOM. A ESCUTA COMO ELEMENTO NO <i>TRAINING</i>	77
4.2 Escutar é um ato.....	79
4.3 Abra-te Schafer.....	80
4.4 Escutando dentro de si mesmo	83
4.5 O encontro dos princípios	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS: APONTAMENTOS PARA UM <i>TRAINING</i> :.....	91
FALA PSÍQUICA.....	92
1. Primeiro degrau: Aquecimento corporal.....	92
2. No segundo degrau: Contato com o espaço.....	93
3. No terceiro degrau: Meditação ativa para escutar.....	93
4. No quarto degrau: Aquecimento vocal.	94
5. No quinto degrau: experimentação prática da voz com o texto.....	95
6. No sexto degrau: Construção da partitura vocal.....	96
7. No sétimo degrau: Repetição da partitura vocal.....	99
CONCLUSÃO.....	99

BIBLIOGRAFIA	102
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS	105
ANEXO	106
O ator precisa saber falar – O espetáculo <i>pushkiniano 1915</i>	106

INTRODUÇÃO

A pesquisa *A presença do ator como obra de arte - a fronteira entre o imaterial e o material: a voz* tem como hipótese inicial de trabalho o entendimento da voz como elemento fundador da presença do ator na cena. A proposta é investigar o pressuposto de que o ator deve saber falar com propriedade o texto do autor. Assim, a investigação decorre através da análise dos processos do ator com o texto: de como o ator se apropria da palavra do autor. E, de como essa apropriação aparece na voz, palavra falada, a partir da palavra escrita. Como se atravessa essa fronteira existente entre estes dois níveis: palavra escrita e palavra falada.

As perguntas que aparecem como principais desta investigação são: Como as palavras do autor se tornam minhas palavras? Como é falar na primeira pessoa, do lugar do Eu? Quais são as qualidades que constituem uma fala inaugural¹? Quais são os elementos que transformam a palavra escrita em palavra falada? Como trabalhar com esses elementos para estruturar um *training* de voz para o ator? Como o ato de falar pode se realizar artisticamente? A palavra pode agir sobre o ouvinte: o espectador? A partir destas perguntas, a pesquisa tem o objetivo de criar uma via de acesso aos componentes constituintes da ordem imaterial que extravasam para a materialidade da voz².

O título desta dissertação *A presença do ator como obra de arte - a fronteira entre o imaterial e o material: a voz* é composto por conceitos que unidos conduzem o leitor na direção desta pesquisa. Examinamos a hipótese de que para emitir as palavras do autor com propriedade, o ator deve dominar as palavras do texto de um autor e transmutá-las em suas próprias palavras. Este processo de elaboração faz com que o ator se torne um segundo autor. *A presença do ator, a obra de arte, a fronteira entre o imaterial e o material e a voz* são termos que constituem esta pesquisa.

- *A presença do ator*: Nesta dissertação abordamos o trabalho do ator como artista criador. O conceito presença está diretamente ligado ao conceito de organicidade. Como nos diz Eugênio Barba,

Tanto no teatro como na dança, o termo orgânico é usado como sinônimo de “vivo” ou “crível”. Este conceito foi introduzido por Stanislavski no século XX. A presença é o elemento primordial para que a atuação seja crível, “é a premissa para que um espectador reagisse com um “eu acredito” absoluto. (BARBA e SAVARESE, 2012, p. 206)

¹ Considero este conceito de “fala inaugural” como o momento em que alguma coisa é dita pela primeira vez.

² Aqui não estou ignorando a pantomima. A ausência de voz na pantomima diz o quão importante é a voz. Quando existe um mímico competente, podemos ouvir a voz dele mesmo sem ele falar.

Para o semiólogo Roland Barthes,³ a voz é a “assinatura íntima do ator”. Esta assinatura interessa a presente pesquisa, por apontar que é “dificilmente analisável de outra maneira que não como presença do ator” (BARTHES apud PAVIS, 2001, p. 432). Este conceito de presença, que, de acordo com o pressuposto nesta pesquisa está intimamente ligado com a apropriação vocal do ator na cena é, de acordo com o *Dicionário de Teatro* de Pavis quando

Cada ator anima o *eu* de sua personagem, que é confrontada com as outras (os *tu*, *você*). A fim de constituir-se em *eu*, ela deve apelar para um *tu*, *você*, ao qual emprestamos, por identificação (isto é, por identidade de visão), nosso próprio *eu*. O que encontramos no corpo do ator *presente* nada mais é que nosso próprio corpo: daí nossa perturbação e nosso fascínio diante dessa presença ao mesmo tempo estranha e familiar. (PAVIS, 2001, p. 304)

Nesta pesquisa, farei uso dos termos *presença* e *apresentação*. *Apresentação* é uma atualização do conceito de *presença* realizado pela diretora Celina Sodré⁴. Este termo interessa porque desempenha uma revisão na concepção de *representação*, frequentemente atrelada ao ofício do ator. Dentro do meu estudo, desenvolvido nos últimos dezesseis anos, a noção de *apresentação* surge e ressurgue continuamente. O que significa a perda da partícula *re* que aparece na palavra *representação*?

no que diz respeito à arte da presença, à arte do ator, (...) a diferença indicada por Grotowski, *representação* ao invés de cumprimento, de realização, seria a [a diferença] que existe entre auto-exposição e exibição. A ideia de auto-exposição, de auto penetração aparece com um destaque bastante importante no seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre* que se revela como sendo uma espécie de chave para este teatro. (SODRÉ, 2014, p.86)

Esta noção de *apresentação* vem dar conta, exatamente, desta nova compreensão proposta por Stanislavski a respeito da arte do ator. Tudo isto tem origem na afirmação de que “o sonho de um ator consciente atravessou a vida de Stanislavski do início ao fim, como uma linha ininterrupta” (KNEBEL, 2016, p. 21) Este sonho de Stanislavski norteia esta pesquisa,

³ Roland Barthes nasceu em 1915, na França, onde também morreu em 1980. É um escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo. Fez parte da escola estruturalista, trabalhou por sete anos no *Centre national de la recherche Scientifique* – CNRS. É autor de diversas obras. Ao longo de anos, sua pesquisa passou por mudanças de compreensão, diante da exaustiva tarefa de homogeneizar e categorizar as coisas. Barthes é considerado um pesquisador que apresentou sua teoria com novos aspectos, recontextualizando sua pesquisa.

⁴ Celina Sodré é professora adjunta da UFF no curso de Produção e é membro da Escola Lacaniana de Psicanálise. Dirige a companhia teatral Studio Stanislavski desde 1991 e coordena o centro de pesquisa e laboratório cênico *Instituto do Ator* desde 2008. Lá, ministra o *Grupão Grotowski*, estudo semanal da obra de Jerzy Grotowski, onde leu as últimas conferências dadas por Grotowski no Collège de France que foram traduzidas por ela durante seu doutorado.

pois, como veremos nos capítulos que seguem, a ampliação da consciência é uma tarefa dos atores que desejam trabalhar com os princípios *stanislavskianos*:

A consciência, a intuição, é, no sentido de *awareness* (ficar ciente), o fato de estar intimamente consciente de alguma coisa, por exemplo, no sentido de consciência cinestésica (*kinesthetic awareness*), de ter clara consciência de seu corpo (*explicit body awareness*). Como faz Grotowski, distingue-se a *awareness* da consciência psicológica: “*Awareness* no sentido da consciência que não está ligada a linguagem (à máquina para pensar), e sim a Presença”. (PAVIS, 2017, p. 66)

Este sonho de Stanislavski é o sustentáculo do *Trabalho do ator sobre si mesmo*, que, como veremos no primeiro capítulo desta dissertação, tem profunda relação com o trabalho com os ensinamentos de Georges Ivanovich Gurdjieff. Assim, a premissa desta dissertação está ancorada na pesquisa do mestre teatral russo Constantin Stanislavski:⁵ o diretor que levantou importantes questões acerca da atuação e impactou a cena teatral do século XX, influenciando a formação e o estudo dos atores até hoje tanto no teatro quanto no cinema. Quando Stanislavski iniciou sua pesquisa revolucionária, uma das principais contribuições de sua investigação foi o impulso ganho pelo trabalho do ator como artista criador: isto significa que o ator abandona o seu lugar de mero intérprete. O ator passa a gerar com seu trabalho uma obra de arte.

- *Obra de arte*: O termo obra de arte, aqui, revela-se de grande importância: de acordo com a premissa desta pesquisa, o trabalho do ator criador, aquele que não representa ou declama o texto, é, além do objeto de análise, a meta que busco alcançar enquanto atriz e nesta pesquisa, na tentativa de encontrar elementos para um possível *training* vocal para atores. O termo obra de arte se torna indispensável, justamente, por colocar para o leitor esta outra dimensão do trabalho do ator com o texto: um trabalho de criação, apropriação, um trabalho autoral. O ator assina, junto com o autor, o texto que fala, quando fala na primeira pessoa. Ou seja, o autor assina o que o texto diz e o ator assina como este texto é dito.

Embora não seja fácil definir o conceito de obra de arte, me apoio na definição de Patrice Pavis⁶ que nos diz que “a obra é sempre o resultado de um trabalho coletivo, de uma fabricação mais artística que artesanal que traz um valor agregado” e que “não encontramos

⁵ Constantin Serguéievitch Alekséiev Stanislavski nasceu em 17 de janeiro de 1863 em Moscou, Rússia, onde também morreu em 7 de agosto de 1938. É um importante diretor, ator, pedagogo e escritor russo. Sua obra tem grande destaque para o meio teatral, onde seu Sistema domina boa parte da formação dos atores ocidentais. Sua técnica psicofísica revolucionou os paradigmas da arte do ator.

⁶ Patrice Pavis nasceu em 1947 e é professor aposentado de estudos teatrais da Universidade de Paris. É autor do Dicionário de Teatro e Dicionário de Performance. Escreveu diversas obras e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea. Ele recebeu o prêmio Georges Jamati em 1986.

mais a presença da obra de arte total como no tempo de Wagner (*Gesamtkunstwerk*) ou como na época da ‘encenação clássica’ (1880 a 1920 aproximadamente)” mas que:

a obra é concebida segundo duas visões opostas: ora a produção individual de um sujeito criador soberano, espécie de gênio demiurgo controlando tudo; ora a recepção de um sujeito desconstrutor, espécie de intérprete tão genial quanto versátil, único habilitado para desconstruir, e portanto construir, a obra de arte. (PAVIS, 2017, p. 214)

Entendo, assim, que o conceito de obra de arte abrange as duas peças analisadas nos capítulos dois e três e que comportam o estudo da presença do ator através da voz. Em ambos os espetáculos analisados, verificaremos a potência do trabalho dos atores manifestado através do trabalho vocal, assim como, arrisco dizer, a genialidade dos diretores. O termo obra de arte se enquadra tanto na análise dos espetáculos quanto no trabalho dos atores. Este entendimento do ator como obra de arte está alocado na qualidade de sua presença psicofísica, que se estende à sua potência vocal em cena.

- *A fronteira entre o imaterial e o material*: É o estudo específico da criação das partituras vocais, eleitas nos capítulos dois e três, onde examinaremos o trabalho vocal de dois atores. Verificaremos, de maneira objetiva, o que é um trabalho de apropriação textual, quando aparece na voz do ator as qualidades do universo psíquico da personagem. Esta fronteira entre o imaterial e o material, ou, entre o psiquismo e a voz, nos serve para um exame que contribui efetivamente para o trabalho de composição verbal: o ator pode, através dos elementos analisados, construir uma partitura de ação vocal, inserindo em seu texto diferentes elementos que podem contribuir para a composição de uma fala orgânica: a construção do tom da voz, escolhas de tempo ritmo, sonoridades variadas como grunhidos e gemidos, sussurro, diferença de volume, alteração na respiração, uso de diferentes caixas de ressonância, são alguns exemplos de elementos que os atores podem utilizar para compor uma partitura vocal. Esses elementos, aparentes na materialidade vocal, estão relacionados com o imaterial, as associações internas, ou seja, o psiquismo. Que imagens os atores escolhem, que sonhos podem ter esses personagens, que paranoias, que desejos secretos, que medos não revelados: os processos subjetivos da mente funcionam como matéria prima para a composição que aparece na voz.

A apropriação do ator ao texto do autor, de acordo com o nosso pressuposto, deve estar imbuída de pensamentos e impulsos: de psiquismo.

[De psic(o)] + ismo.] S. m. 1. O conjunto dos fenômenos ou dos processos mentais conscientes ou inconscientes de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos; psique: “na estrutura que Freud propõem para o nosso psiquismo, ... a parte principal do drama se passa entre o id e o superego.” (Gustavo Corção, *Lições de Abismo*, p. 279) 2.

Doutrina filosófica que admite a existência de um fluido universal que anima todos os seres vivos. (FERREIRA, 1986, p. 1413)

Este “fluido universal que anima todos os seres vivos” (Ibid.) é o que nos interessa ao eleger o termo *imaterialidade*. O imaterial é o psiquismo do ator/personagem. Segundo o psicanalista Sigmund Freud,⁷ a definição de psiquismo “se compõe de processos tais como sentir, pensar e querer” (FREUD, 2014, p. 28). Esta pesquisa parte do estudo da composição psíquica construída pelo ator para seu personagem e de como esta composição, constituída por pensamentos, imagens, memórias e processos subjetivos que ocorrem na mente humana, são revelados no ato da fala, através da materialidade vocal do ator.

A materialidade é composta por elementos psíquicos que se manifestam na voz. São estes elementos: tom, espessura, variação de ritmo, intensidade, volume, projeção e, principalmente, energia/vibração. De acordo com Patrice Pavis (2001) a materialidade da voz está relacionada com uma certa espessura, pois é através dela que o espectador sente a corporeidade do ator. A voz do ator é: “a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: isto diz de sua importância na formação do sentido e do afeto, mas também da dificuldade que existe em descrevê-la e em apreender seus efeitos.” (PAVIS, 2001, p. 431)

A noção de fronteira entre a imaterialidade e a materialidade nos proporciona a consciência de limites “imagem de fronteira geográfica social, estética, etnológica etc, nos ajuda a visualizar e a pensar o limite e a separação como mecanismos constantes da atividade teatral e cultural” (PAVIS, 2017, p.136) O intuito que norteia esta investigação é a descoberta de como o ator pode criar uma ponte que ultrapasse esta fronteira e estabeleça uma conexão direta entre a imaterialidade do psiquismo que desemboca na materialidade vocal.

Assim, nesta dissertação, investigar os elementos vocais aparentes na materialidade da voz do ator significa evidenciar o deslocamento entre os processos psíquicos e a palavra falada. Estas materialidades vocais são tratadas como repercussões do universo psíquico/imaterial do ator/personagem. São as qualidades que aparecem nas texturas vocais que traduzem para o nível material (aparente na voz), algo que é da ordem da imaterialidade (do psiquismo).

- A voz: a voz é o elemento chave, que revela aquilo que esta oculto no psiquismo da personagem. É o objeto de estudo que pretende tratar das reverberações do psiquismo que se manifestam na voz:

⁷ Sigmund Schlomo Freud nasceu em maio de 1856 em Freiberg, Império Austríaco, que hoje é Příbor, República Checa. Morreu em setembro de 1939 em Londres, na Inglaterra. Foi um médico neurologista e psiquiatra. É o criador da psicanálise.

“Vocês não sentem”, Tortsov se dirige a seus discípulos “que através das ondas vocais as partículas de nossas próprias almas vão para fora ou para dentro? Todos estes [sons] não são superficiais, mas os sons da espiritualidade substanciais das vogais que me dão o direito de dizer no interior, no seu coração, há um pedaço da alma humana” de acordo com Stanislavski, acontece [que] os átomos do discurso contêm os átomos da alma humana. (TCHERKÁSSKI, 2012. Pág. 20)

Segundo Stanislavski: “toda a história do teatro está ligada ao problema da fala cênica” (STANISLAVSKI apud KNEBEL, 2016, p.27) Em sua pesquisa, há um elemento a ser trabalhado na voz dos atores que está para além do trabalho efetuado sobre o aparelho fonador: exercícios fonoaudiológicos, tratam principalmente do aparelho físico do sujeito/ator, que vem dando conta de desenvolver articulação, melhorar a projeção e ampliar a capacidade respiratória. No estudo de Stanislavski, porém, existe uma *ampliação* do âmbito do trabalho vocal do ator: trata-se do psiquismo, das questões interiores, imateriais: de algo que, como nos diz o trecho acima, sai de dentro para fora. Existe, aqui, um apontamento para investigarmos esses “átomos do discurso que contêm átomos da alma humana”. (Ibid.).

Na vida da sabemos que nossas palavras podem alegrar alguns, magoar outros, acalmar, ofender... e, dirigindo-nos as pessoas verbalmente, imbuímos as palavras de determinados significados. Na vida a fala expressa nossos pensamentos, nossas emoções e, por isso, ela movimenta e desperta reações nas pessoas que nos cercam. Em cena, no entanto, acontece uma coisa diferente. (...) O que fazer então para que o texto do autor tome-se nosso, orgânico, indispensável para que a palavra sirva de ferramenta para a ação? (KNEBEL, 2016, p.30)

Assim, a voz é intrinsecamente ligada ao conceito de presença ou, se quisermos, *apresentação*, pois revela o psiquismo do ator. O psiquismo, que como vimos é extravasado pela voz, aparece na composição de ações criada pelo ator. Estas ações são denominadas *ações psicofísicas*⁸ por terem em sua composição o componente do psíquico manifestado tanto na voz, quanto no corpo. As *ações psicofísicas* transparecem o ator que está presente (exposto) ou representando (escondido). Esta composição de ações psicofísicas vocais constituem a qualidade de presença do ator em cena:

É importante notar que a nomenclatura correta do que nós, normalmente, chamamos de *ação física* é, na verdade, *ação psicofísica*. Lógico, o investimento na memória, as associações pessoais são elementos de dimensão psíquica e possivelmente de dimensão espiritual. Assim, este corpo precisa ser entendido, compreendido, vislumbrado como veículo de alguma coisa e não como a própria coisa. A própria coisa parece que está em outro espaço: não-material. (SODRÉ, 2014. p. 90)

⁸ O termo método das ações físicas denota a totalidade das descobertas de Stanislavski nos anos de 1930, tanto o método das ações psicofísicas quanto o método da análise ativa. (TCHERKÁSSKI, 2019, p.8)

Assim, ao longo da dissertação farei o uso do termo ação *psicofísica vocal* para tratar das questões pertinentes à voz do ator em cena, uma vez que “a voz é uma extensão, um prolongamento do corpo do ator (ARTAUD apud PAVIS, 2011, p. 432). Aqui, o ator é um artista criador: não é um mero intérprete. Por isso, não pode emitir o texto de forma mecânica e automática. O ator criador é aquele que, através da sua presença, se expõem no fazer artístico, construindo uma vocalidade de autoria própria, que assina o texto dito em cena.

A vocalidade é um termo que pode ajudar a ampliar a nossa percepção da voz, uma vez que:

A vocalidade é a voz considerada em sua dimensão material física, pulsional, afetiva. Para o teatro, está aí o seu valor estético. Não se trata, portanto, da voz enquanto portadora de sentido da linguagem articulada, mais, sim, da voz enquanto material musical e físico que os artistas podem utilizar para o canto, para a dicção, para a expressividade afetiva, em suma, para tudo o que pode servir a representação cênica. (PAVIS, 2017, p. 340)

No primeiro capítulo desta dissertação, faço uma análise minuciosa do texto de Stanislavski *O ator precisa saber falar*. Este texto é um capítulo que se encontra no livro *Minha vida na arte*, uma autobiografia do diretor. Elegi este texto como justificativa da importância sobre o trabalho do ator com a voz, no trato da arte da palavra, que diz respeito à emissão vocal das palavras imbuídas de componentes psíquicos. Neste texto, Stanislavski revela que, aos sessenta anos de idade, “Tinha chegado à conclusão de que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado” (STANISLAVSKI, 1924, p. 376) por não saber falar o texto com a devida apropriação. Esta descoberta, então, aponta os novos caminhos para sua pesquisa como ator e diretor e expõem a necessidade de uma atualização do trabalho do ator, ao evidenciar através de seu relato, as demandas acerca da elaboração textual, da emissão vocal do ator, do trabalho com o texto para que se torne uma ação verbal:⁹ questões atuais para atores que desejam falar um texto com propriedade. Neste capítulo também faço uma aproximação do trabalho de Stanislavski com *O Trabalho sobre si mesmo*¹⁰ desenvolvido por George Ivanovich Gurdjieff.

⁹ Ação verbal é um termo cunhado por Stanislavski para definir o trabalho sobre a palavra. A ação verbal se realiza através do trabalho com palavra na cena, da linguagem verbal. É um trabalho contra a pronúncia mecânica do texto.

¹⁰ *O Trabalho Sobre Si Mesmo* é uma das maneiras de se referir ao trabalho desenvolvido por Gurdjieff. Apresentando também como *Trabalho* ou *Quarto caminho* este modo de trabalho é amplamente especificado por Piotr Demianovich Ouspensky nos livros *Fragmentos de um ensinamento desconhecido - Em busca do Milagroso* lançado no Brasil em 1982, pela editora Pensamento, assim como no livro *Psicologia da evolução possível ao homem - síntese notável, atualíssima, da ciência do desenvolvimento espiritual através da consciência.*, Publicado no Brasil em 1981, também pela editora Pensamento. Nas obras de Gurdjieff, *Relato de Belzebu a seus netos*, *A Vida só é real quando Eu Sou* e *Encontro com homens notáveis*, Gurdjieff faz uso de diferentes terminologias para

No segundo capítulo desta pesquisa, elegi o espetáculo *Akropolis*,¹¹ de 1962, sob direção de Jerzy Grotowski¹², para examinar o trabalho de voz desenvolvido pelo do ator Zygmunt Molik. Esta análise é verificada através de uma filmagem do espetáculo, e, textos que analisam a montagem. Assim, investigo a fronteira entre os elementos da ordem imaterial/psíquica relacionada com as qualidades da fala/voz (material) do ator/sujeito. A investigação a respeito da composição vocal e criação sonora do ator, acontecem através da análise de *training vocal* do diretor polonês Jerzy Grotowski, com o *Teatr Laboratorium*¹³

No terceiro capítulo elegi o espetáculo *Médée-Materiau*, de 2001, sob a direção de Anatóli Vassíliev, com o destaque para a prática da atriz Valérie Dréville, analisada através de uma filmagem do espetáculo, e, do livro intitulado *Face à Médée - Journal de répétition*¹⁴(2018), o diário de trabalho da atriz Valérie Dréville. Na análise do trabalho vocal de Dréville, nos depararemos com questões acerca do *training verbal* do diretor russo, Anatóli Vassíliev¹⁵. Este *training* verbal nos colocará diante uma perspectiva objetiva de como lidar com o texto, dentro de uma estrutura rítmica, em relação com o ambiente. Neste capítulo veremos o que é uma ação verbal, e quais são os modos de apropriação textual desenvolvidos por Vassíliev e aplicados por Dréville. Todas as questões deste capítulo estão diretamente ligadas com a questão de *apresentação* em cena. A escolha desta obra também se dá pelo fato de Vassíliev ter sido aluno de Maria Knebel, que foi aluna direta de Stanislavski.

nomear o autoestudo do trabalho interior desenvolvido para o “conhece-te a ti mesmo”. *O Trabalho sobre si mesmo*, é um termo utilizado extensamente por seus discípulos, difundidos pelo mundo.

¹¹ *Akropolis* estreado em 1962 pela companhia *Teatr Laboratorium*. Texto de Stanislaw Wispianski. Adaptação de Jerzy Grotowski. Direção de Jerzy Grotowski. Co-realizador: Józef Szajna. Consultor literário: Ludwik Flaszen. Com os atores Andrzej Paluchiewicz, Antoni Jaholkowski, Mieczyslaw Janowski, Rena Mirecka, Ryszard Cieslak, Gastón Kulig, Zygmunt Molik.

¹² Jerzy Grotowski nasceu em 11 de agosto de 1933, em Rzeszów, na Polônia. Formado em interpretação pela escola de teatro de Cracóvia e em direção pela (GITIS) Instituto Russo de Artes Cênicas, Grotowski tem forte influência de Stanislavski em sua orientação artística. Composta por diferentes fases, a pesquisa de Grotowski começou, no Teatro das 13 Fileiras, iniciado em 1959, foi até 1964 em Opole e a partir de 1965, mudou-se para Wrocław. Esta fase, nominada por Grotowski como *Teatro dos Espetáculos* durou até 1969. A montagem de espetáculos mundialmente conhecidos como: *Akropolis*, *O Príncipe Constante*, *Apocalypsis cum Figuris* marcaram esta fase de sua pesquisa que evolui para a fase seguinte, intitulada *Parateatro* em 1970. Depois desta fase, surge o *Teatro das Fontes* cuja data é indefinida, até chegar no ápice da pesquisa, *Arte como veículo* que se dissolve em 1984.

¹³ *Teatr Laboratorium* foi fundado em 1959 pelo diretor polonês Jerzy Grotowski.

¹⁴ *Face à Médée, Journal de répétition* de Valérie Dréville. *Le Temps Du Théâtre, Actes Sud-Papiers*, 2018.

¹⁵ Anatóli Vassíliev nasceu em 4 de maio de 1942 em Danilovka, Rússia. É diretor de teatro, um dos principais encenadores contemporâneos da Europa. Em 1973 se formou em direção pelo Gitis (em russo, Gitis: Gussadarst Institut Teatralnogo Iskusstva) Ele é diretor artístico da Escola de Artes Dramáticas do Teatro de Moscou, Théâtre de l'Europe, e professor de teatro em Lyon, na França. Vasiliev foi premiado com o Prêmio Stanislavsky Russo em 1988.

No quarto capítulo elegi a escuta como instrumento primordial para o trabalho do ator com a voz. Para tal, escolhi o livro *Deep Listening: A Composer's sound Practice*¹⁶, de Pauline Oliveiros, e, ao lado dela, analisar as contribuições de Muray Schafer para elucidar as diferenças entre ouvir e escutar. Esta diferença é um indicativo, pois, implica no estado de presença: tanto no ato da escuta para a criação/composição vocal, quanto na emissão da voz em cena. O encontro com a metodologia *Deep Listening* reforça o entendimento de que a chave para a criação do ator é a *atenção*. Investigando os elementos do método encontro, mais uma vez, uma profunda conexão com Gurdjieff, que prioriza a atenção como veículo para o desenvolvimento do ser humano.

Ao selecionar estes objetos para examiná-los em cada capítulo, o intuito foi encontrar elementos para trabalhar contra a pronúncia/emissão mecânica/técnica e ir ao encontro da pronúncia/emissão orgânica. Ou seja: descobrir componentes que operem no sentido do desenvolvimento da habilidade do ator para dizer/falar o texto do autor com autenticidade e apropriação daquilo que está sendo dito. De acordo com Maria Knebel¹⁷ (2016, p.19): “A arte dramática é uma arte complexa, que guarda dentro de si uma série de componentes. O mais importante deles é a *palavra*, que atinge diretamente o espectador e age sobre ele. A ação verbal é a pedra angular da arte dramática, a base da arte do ator em cena.”

Uma questão de nomenclatura aparece e merece ser esclarecida: as nomenclaturas *ação verbal* e *ação vocal*. A *ação verbal* é cunhada por Stanislavski e aplicada também à metodologia de Vassíliev. Já Grotowski utiliza-se da expressão/conceito *ação vocal* para abordagens, princípios e procedimentos relacionados à voz.

O termo ação vocal, pensado como conceito que se refere a uma ação que se realiza através da voz, inclui, potencialmente, a ideia de ação verbal, que diz respeito a uma ação que se realiza através da linguagem verbal, ou seja, da palavra. Parto do princípio simples de que a voz, a vocalização, inclui a palavra, na medida em que a palavra dita em cena é, antes de tudo, som vocal. (GONÇALVEZ, 2011, p. 20)

Os *trainings* elegidos nos capítulos dois e três de Grotowski e Vassíliev foram selecionados pelas contribuições efetivas na construção do objeto/meta desta dissertação. Opto

¹⁶ *Deep Listening: A Composer's sound Practice* é o livro de Pauline de Oliveiros que pode ser lido como um guia para ampliar as formas de escuta dos praticantes. 2005, iUniverse.

¹⁷ Maria Knebel nasceu em 6 de maio de 1898 em Moscou, Rússia. Inicia seu caminho na arte dramática com o professor Mikhail Tchekhov e aos 22 anos entra na trupe do Teatro de Arte de Moscou. Tem como professores Constantin Stanislavski e Nemirovich-Danchenko. Torna-se assistente de Stanislavski na fase final da pesquisa do diretor e se revela como docente no Conservatório de Arte Dramática de Moscou (Gitis: Gussadarst Institut Teatralnogo Iskusstva). Maria Knebel forma atores e encenadores, entre eles Anatóli Vassíliev.

pelo uso do termo *vocal* por compreender que este termo abrange tanto os elementos da linguagem verbal como as questões da vocalização.

Assim, venho fazer uma identificação particular para uma possível construção de um método contemporâneo para a voz do ator, pautada na pesquisa iniciada por Stanislavski e na verificação de como seus aprendizes desenvolveram suas respectivas pesquisas. Neste processo de estudo, ficou claro que a escuta é um elemento indissociável da criação vocal e dos processos de apropriação da palavra.

Na conclusão da dissertação, encontro apontamentos que indicam a possibilidade de *training* vocal para atores. Este *training* é gerado a partir do exame realizado ao longo desta pesquisa, e foi por mim intitulado *Fala Psíquica*. O resultado é uma prática que se divide em cinco etapas. Foi elaborado no intuito de auxiliar o trabalho prático vocal do ator com o propósito de aproximar o artista interessado à uma construção vocal que privilegia a organicidade, na concepção de uma fala composta de psiquismo em sua materialização verbal.

1.1 A PALAVRA DE STANISLAVSKI

Neste capítulo trago a palavra e o pensamento de Constantin Stanislavski. É através dele, e de sua fala, que as questões principais acerca da voz do ator serão desenvolvidas e elaboradas no corpo desta dissertação. O texto que discuto foi escrito por Stanislavski, e, é um dos capítulos da sua autobiografia *Minha vida na arte*, intitulado: *O ator precisa saber falar*¹⁸. O livro foi escrito em 1915 e que teve sua primeira publicação em 1924. No capítulo referido Stanislavski faz um minucioso relato das dificuldades que encontrou, sobre as questões da fala, a partir de uma experiência como ator no período da primeira guerra mundial, precisamente em 1914, quando ele prepara e constrói o papel do personagem Salieri na pequena tragédia de Pushkin: *Mozart e Salieri*.

Stanislavski, o ator, identifica uma série de dificuldades no trabalho da emissão vocal ao transpor para a voz o universo psicofísico que ele construiu para o personagem. Sendo a voz o veículo principal para a transmissão de toda esta construção que vai do interior para o exterior, Stanislavski não se sente satisfeito com o resultado alcançado. É exatamente este processo que traz à sua consciência a imensa dificuldade deste trabalho e a necessidade primordial de encontrar um método, regras, tarefas específicas, um modo de tratar esta questão de transportar o material psíquico, construído pelo ator internamente, para o exterior. “Como exteriorizar?” é a pergunta que retorna a Stanislavski nesse momento. A própria narrativa de Stanislavski é exemplar na sua didática sobre a problemática da voz do ator. Este problema que ele localizou neste período da sua pesquisa, já no início do século XX, mas que até hoje, decorridos mais de cem anos, continua a existir, e salvo raras exceções, ainda é pouco discutido. O problema, então, persiste.

Jerzy Grotowski, que deu continuidade à pesquisa de Stanislavski, como veremos no segundo capítulo da dissertação, se moveu no sentido de encontrar um método para o ator. Ele seguiu o conselho de Stanislavski “Crie o seu próprio método. Não dependa do meu como se fosse um escravo. Faça algo que funcione para você” (STANISLAVSKI, 1960 apud RICHARDS, 2012, p. 2)¹⁹. Mas, de uma certa maneira, o modo de Grotowski tratar esta questão ficou retido no *Teatr Laboratorium* e nos espetáculos que produziu de maneira exemplar. Este modo específico de trabalho não chegou para o mundo, como por exemplo, chegou e se

¹⁸ Este capítulo encontra-se no anexo desta dissertação. Farei uso de uma livre tradução de Celina Sodré, da versão do livro em italiano. Cf. STANISLAVSKI, Konstantin. *La mia vita nell'arte*. Firenze: La casa Usher, 2009.

¹⁹ Citado por Joshua Logan, no prefácio de Sonia Moore, *The Stanislavski System*, New York: Penguin Books, 1984, (1960), p. XVI.

expandiu o Sistema de Stanislavski: o método das *ações psicofísicas*. Este método das *ações psicofísicas* se estrutura na última fase da pesquisa de Stanislavski, no último período de sua vida.

Assim, Stanislavski começa seu relato:

Chegaram os anos da guerra mundial. Era 1914. A atmosfera em Moscou era plena de vida e de entusiasmo. Os teatros trabalhavam como nunca. Buscando adequar o repertório à situação, foram montados rapidamente alguns textos de caráter patriótico. Se revelaram todos um fracasso, um depois do outro. (...) A guerra de papelão no teatro pode por acaso competir com a verdadeira, aquela no coração das pessoas, nas casas, nas ruas, aquela que destrói tudo que tem na pela frente? Naqueles momentos a guerra no teatro parecia apenas uma caricatura ofensiva. (STANISLAVSKI, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré)

Stanislavski inicia seu relato apresentando um momento histórico, dentro do qual o problema com a voz vai surgir. Logo neste começo é possível pensar que ele só consegue identificar esse problema, que já existe há muitos anos em sua carreira como ator, dentro de sua pesquisa, porque está inserido neste momento histórico. São as circunstâncias deste momento histórico que empurram Stanislavski para o lugar onde ele identifica os problemas da falsidade da voz do ator. Este é um momento histórico peculiar para a humanidade, e, especificamente, para a Rússia. Esta questão relacionada ao momento histórico poderia ser estudada com mais especificidade, mas não cabe aqui este aprofundamento. Ainda assim, é admissível uma reflexão do quanto esta circunstância histórica interferiu e promoveu a percepção de Stanislavski. Havia alguma coisa que estava equivocada há muitos anos e que ele não via. E ele, neste exato momento, ele passa a enxergar.

Um espetáculo pushkiniano, com a direção de Nemirovich-Danchenko e a interpretação dos melhores atores do Teatro de Arte - eis a nossa resposta aos acontecimentos. Decidimos montar (...) *Mozart e Salieri*, no qual eu interpretava Salieri. (...). Me parecia uma redução representar Salieri somente como um invejoso. Para mim, Salieri é o sacerdote da arte, o assassino idealista da qual mina as bases. Quando se abre a cortina, o meu Salieri não está colocando peruca e tomando o café da manhã. O espectador o surpreende de robe de chambre, com os cabelos despenteados, exausto do trabalho noturno, que não lhe trouxe nenhum fruto. (STANISLAVSKI, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré)

Outra questão que se apresenta quando lemos esse trecho é de como o personagem Salieri pode ter afetado Stanislavski, a ponto de perceber algo que nunca tinha percebido. Salieri, de uma certa maneira, é um impostor. E Stanislavski vai se ver no lugar de impostor:

com essa voz que é falsa. Então, eu me pergunto o quanto, psiquicamente, acontece uma identificação²⁰ com este trabalho sobre Salieri no âmbito vocal.

O grande trabalhador Salieri tem todas as razões de exigir do céu uma recompensa e de invejar aquele preguiçoso do Mozart, que cria obras primas com a maior leveza. Inveja Mozart, mas combate este sentimento infame. Ama o gênio de Mozart como nenhum outro. E por isso é tão difícil para ele se decidir pelo homicídio, e mais forte ainda é o horror quando se dá conta de ter se enganado. Assim, constrói o personagem não sobre a inveja, mas sobre a luta entre a pulsão criminosa e a devoção ao gênio. (STANISLAVSKI, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré)

Neste fragmento Stanislavski revela como realiza a operação de articulação psíquica do personagem: a construção do personagem no sentido interior. Toda essa construção do interior está relacionada com o funcionamento mental de Salieri. Hoje, no ano de 2021, pós Freud, podemos entender que o que Stanislavski está falando diz respeito à uma possível construção do inconsciente do personagem. Aqui, o inconsciente é inacessível apenas para o personagem, mas não para o ator. Se, por exemplo, o ator desejar construir uma personagem imbuída da substância psíquica, composta de suas texturas internas, imagens, sonhos, desejos, este ator deve construir o inconsciente do personagem. Seria interessante, neste caso, que o ator criasse alguns sonhos que ocorrem com o personagem: de forma recorrente ou no momento da vida da personagem em que está acontecendo a peça. Esta é uma forma, por exemplo, do ator entrar em contato com esses materiais de ordem psíquica, assim como Stanislavski mesmo diz quando afirma não querer construir Salieri simples e unicamente como um invejoso. Stanislavski, trabalhando como ator, cria todos os embates internos deste sujeito. E para tal, Stanislavski fala da questão específica da voz deste outro ser humano, que, conseqüentemente, é a voz do próprio ator.

Esta ideia ia se enriquecendo cada vez mais com novos detalhes psicológicos, tomando sempre mais complexas as tarefas criativas. Por trás de cada palavra do personagem se acumulava um enorme material espiritual: cada uma das suas particularidades me era tão cara a ponto de não conseguir me separar dela. (STANISLAVSKI, 2009, p. 373, tradução de Celina Sodré)

Por que este modo de trabalho pode ser tão revelador para esta pesquisa? Porque, no ser humano, a voz é que é o grande veículo de revelação do inconsciente. É necessário aqui trazer com precisão a questão acerca do inconsciente e da importância desta dimensão no trabalho do

²⁰ Identificação para o vocabulário da psicanálise é quando ocorre um processo psicológico no sujeito que assimila um aspecto, propriedade ou atributo e se transforma, totalmente ou parcialmente, de acordo com o modelo percebido.

ator. Inconsciente é uma nomenclatura utilizada por Freud para definir algo que é oculto, inacessível, mas, verdadeiro²¹, ao tratar do sonho como material para o analista, exposto em seu tratado *Conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes*. Ele propõe: “passaremos a nos valer da descrição correta e dizer “inacessível à consciência do sonhador”, ou *inconsciente*” (FREUD, 2014, p.151). E, em seguida ele explica: “se transpomos nossa concepção do elemento isolado para a totalidade do sonho, resulta daí que o sonho como um todo é o sucedâneo deformado de outra coisa, inconsciente, e que a tarefa da interpretação do sonho consiste em encontrar esse algo inconsciente.” (FREUD, 2014, p.152) Este inconsciente, ao qual temos algum acesso quando sonhamos, se manifesta na voz do sujeito. No processo psicanalítico:

o material relevado pelo inconsciente é submetido ao discurso, à interpretação, a toda sorte de mal-entendidos, ao passo que a voz é o que atrapalha o sentido, aturde o dito, quebra a lógica e produz uma ressonância corporal distinta daquela que se fixou para o sujeito. Em outras palavras, a interpretação como corte quebra o sentido e destaca a voz como objeto: o que resta esquecido por trás do que se ouve. (JULIBONI, 2018 p. 9)

É através da voz que o inconsciente extravasa e sai, se revelando mediante suas qualidades, suas texturas, durante suas operações metafóricas e míticas. Mikhail Schépkín²² escreve, ao se referir ao trabalho de uma atriz, que: “é preciso estudar de tal modo que o pensamento seja sempre bem-dito²³” (SHÉPKIN, 1952, apud KNEBEL, 2016, p. 117).

O pensamento, ou seja, aquilo que se passa dentro da cabeça do ator/personagem, é o que interessa a ser revelado na voz. As palavras do texto são o veículo, mas é na voz do ator que existe um nível de revelação. Este fluxo de pensamentos é que vem dar qualidade, gerar o som da voz, mas também o silêncio: o texto interior do personagem. O silêncio e o som da voz articulados entre si é que vão criar uma composição que se estende à ação psicofísica. Isto é importante para compreendermos que aquilo que não é dito também é texto, uma vez que as imagens, os pensamentos e elementos da ordem psíquica aparecem também nos espaços entre as palavras: são elementos constituintes do silêncio.

²¹ Ao tratar dos sonhos, na segunda parte das Conferências Introdutórias à Psicanálise, escritas em 1916-1917, Freud, na parte sete (7. Conteúdo onírico manifesto e pensamentos oníricos latentes), apresenta sua hipótese e, neste momento, sugere a palavra inconsciente a fim de desenvolver seu pensamento e clarificar sua hipótese a respeito dos sonhos.

²² Mikhail Semyonovich Schépkín nasceu em 6 de novembro de 1788 em Oboyan, Rússia e morreu em 11 de agosto de 1863. Foi um ator famoso do Império Russo no século XIX. De acordo com Maria Knebel (2016), Schépkín era um “Exímio transmissor da palavra do autor” (KNEBEL, Maria, p. 166)

²³ M. S. Shépkín, *Anotações. Cartas*, Moscou, Iskússtvo, 1952, pp.236-7. Fragmento de uma carta de Schépkín a Ánnenkov, datada de 1854.

O silêncio não é ausência de linguagem. Aqui, é possível fazer, mais uma vez, uma conexão com o campo da psicanálise: “O silêncio da fala, ao contrário, está aberto à acolhida dos significantes a advir. Trata-se de um lugar que acolhe a fala, de um silêncio que permite ao ponto surdo ressoar para que o sujeito, mais além dos sintomas, inibições e angústias, encontre a própria voz e se inscreva no concerto de vozes do mundo.” (VIVÈS, Jean-Michel, 2018, p. 23)

Primeiro o ator faz o trabalho de construção interior do personagem, como Stanislavski nos relata, da composição de ações psicofísicas da personagem. E então, existe o segundo momento, de trabalhar a voz em cena:

eu conseguia me identificar com a alma, com o pensamento, com as ambições, com toda a vida interior do meu Salieri. A minha imitação me parecia correta, até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz. Nesta passagem, isto é, na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso, de desafinado, por isso eu não estava mais em condição de exprimir na forma exterior o meu sincero sentimento interior. (STANISLAVSKI, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré)

Este é o ponto mais importante do relato de Stanislavski: O problema descrito pelo ator não está localizado apenas no corpo, nos movimentos da personagem. Nem na construção psíquica que ele faz da personagem. O problema reside sobretudo na ruptura que ocorre precisamente no momento da passagem do pensamento para a pronúncia das palavras, através da voz, “na expressão do sentimento através do movimento e sobretudo das palavras, acontecia contra a minha vontade uma ruptura: emergia alguma coisa de falso” (ibid). Aqui surge a questão: como devemos trabalhar a voz para que não ocorra esta ruptura?

É possível compreender a voz enquanto parte que constitui o corpo: uma extensão, uma continuidade. Neste sentido arrisco dizer que voz é corpo. Como nos diz Grotowski:

“O trabalho sobre a voz, o que é? Dizemos que a voz é alguma coisa “separada”, mas é apenas em certos exercícios que pode separar a voz. Aliás, a voz separada é algo muito perigoso para o futuro de um ator. Então, quando eu penso no trabalho sobre a voz, eu penso no trabalho sobre o corpo, do qual a voz emerge. Mas o que isso quer dizer trabalho sobre o corpo? Eu mesmo me ocupei durante anos e anos com trabalho sobre as grandes peças clássicas do passado. Todo mundo dizia que eu fazia teatro físico, quando na realidade eu trabalhava sobre o domínio da relação entre as ações e o texto.” (GROTOWSKI, 1989, apud BROOK, 2011, p. 81)²⁴

²⁴ Retranscrição do diálogo registrado em francês, em Taormina, em 5 de maio de 1989, revisto para a publicação atual por Georges Banu, Peter Brook e as respostas Jerzy Grotowski, por Mário Biagini.

Quando Stanislavski fala que “até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz” (ibidi) então, ele identifica que nesta passagem é que tem uma dificuldade: o problema da emissão da voz reside neste ponto. Quando passa para a ação física e vocal, acontece uma ruptura, como Stanislavski nos diz, e, o que aparece é alguma coisa de falso. Apesar de toda a construção interior do personagem não ter nada de falso. Havia uma articulação verdadeira interna que não encontrava caminho para a exteriorização.

Este é um ponto basilar que está diretamente relacionado com a auto exposição do sujeito/ator. Do momento que essa passagem seja fluida, o sujeito vai estar exposto. De uma certa maneira, o interior do sujeito vai ser denunciado pela sua voz e pela sua dinâmica física/vocal na cena. Então, tem alguma coisa da ordem da autocastração que opera fazendo com que essa passagem não possa ser fluida e ela seja atravancada e impedida possivelmente por uma coleção de recalques do sujeito.

Eu não vou ficar aqui falando da tensão muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente. Desta vez, o problema era um outro: eu não conseguia dizer os versos de Pushkin. Enfatizava as palavras do personagem, carregando-as de um significado maior do quanto elas podiam suportar. Era como se as palavras de Pushkin tivessem inflado. (STANISLAVSKI, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré)

Aqui, Stanislavski apresenta para uma questão importantíssima para o desenvolvimento desta dissertação: a questão não se localiza na parte fonoaudiológica, física da voz. O problema não se situa neste âmbito. O problema está na dimensão interna, psíquica. Porque, quando ele diz: “Eu não vou ficar aqui falando da tensão muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente” (ibid) é porque esta é a parte que diz respeito às questões que a fonoaudiologia trata. Do que Stanislavski está tratando é uma outra coisa. Ele trata de algo que é da ordem psíquica do sujeito/ator. E claro, por isso é tão importante o fato dele ter escrito um livro, que é o seu livro fundamental, que se chama *O trabalho do ator sobre si mesmo*. Porque aqui está identificado que o trabalho de autoconhecimento é determinante para a formação de um ator como artista criador. Stanislavski é capaz de destrinchar o problema de forma precisa, através da sua própria auto-observação. Ele verifica nele mesmo que sua voz é falsa: cheia de truques, floreios, impostações. Esses elementos pertencem à declamação:

Em toda a Europa ainda se contentam com esse tipo de declamação, ou seja, com o uivo, enquanto nós não conseguimos nos acostumar a esse canto (...) consistia numa acentuação forte, quase pedante, em cada uma das rimas, com um hábil acabamento dos hemistíquios. Isso ia aumentando, ficando, por assim dizer, mais e mais alto, até que o último verso do monólogo fosse pronunciado com toda a força de que a pessoa era capaz. (SHÉPKIN, 1952 apud KNEBEL, 2016 p. 116)

A declamação é a forma afetada, fingida e charlatã do ator dizer o texto. Ela promove no ouvinte uma desconexão com aquilo que está sendo dito e cria uma barreira para o espectador entrar em contato com a dimensão interior do ator/personagem. A declamação tem, em geral, uma cadência repetitiva. Não tem cor, não tem imagem, não tem psiquismo: é oca.

Os exercícios relacionados à fonoaudiologia que trabalham na direção de ampliar as capacidades respiratórias, aquecendo a voz do ator, são importantes, porque dão conta de limpar e restaurar o sistema fonador do sujeito. Mas, não vai ao ponto nevrálgico da questão da voz do ator. Por isso, trabalhar apenas com essa parte torna o trabalho insuficiente. O ponto nevrálgico da questão da voz é o psiquismo. É a capacidade do sujeito/ator de materializar este psiquismo através deste veículo: a voz. Este veículo que, podemos dizer, é imaterial.

Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra. Mas nem sequer lá em cima tem verdade. Cada uma dessas palavras era para mim tão densa de significado que o conteúdo sobrecarregava a forma e se ampliava em uma pausa muda mas impregnada de significado: cada palavra vinha separada das outras por longos intervalos. Assim, o discurso se dilatava a tal ponto que no final da frase a gente tinha esquecido de como ela tinha começado. E, quanto mais sentimento e conteúdo eu colocava em cada palavra, tanto mais pesado e desconexo se tornava o texto, tanto mais irrealizável se tornava a tarefa. Assumia o esforço que me provocava, como sempre, tensões espasmódicas e contrações. Me faltava o fôlego, a voz se tornava escura e rouca, o seu diapasão se restringia a cinco notas, a sua força se enfraquecia. Cada palavra era articulada demais, perdia toda a musicalidade. (STANISLAVSKI, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré)

Se apresenta aqui o problema de uma excessiva intelectualização do processo de emissão da voz. É um erro quando o sujeito/ator quer ilustrar o que está acontecendo dentro de si. Se o sujeito/ator comete este erro, ele vai para o nível da ilustração, da demonstração. Esses dois procedimentos de ilustração e demonstração são, exatamente, os dois inimigos máximos da organicidade vocal. Então, o sujeito/ator vai tentar através de pausas, através de longos intervalos, através de tentativas, como Stanislavski nos diz, de “impregnar de sentido uma palavra” e, com este procedimento racional/intelectual produz um resultado desastroso do ponto de vista da verdade cênica. É desastroso porque o processo precisa acontecer como um fluxo orgânico, um fluxo que não pode sofrer interferência do intelecto. Estudaremos, no capítulo quatro, as possibilidades de encontrar este fluxo orgânico. É, no entanto, importante percebermos aqui, que o intelecto, atendendo ao desejo de demonstrar para o espectador o que acontece dentro de si, é que empurra o sujeito/ator para a demonstração e para a ilustração.

Buscando devolver a harmonia, eu recorria, sem me dar conta, aos mesmos truques banais de ator, isto é, o *pathos* falso, as cadências, os floreios. E não é tudo. A forçação, as contrações, as tensões de um lado, o medo das palavras, em geral, e, sobretudo, do verso de Pushkin, do outro lado, enfim, a sensação de distorção e falsidade: tudo isto me levava a falar em voz baixa. No final de tudo, no ensaio geral, eu sussurrava. Me parecia que sussurrando eu poderia conseguir encontrar o tom certo mais facilmente, e que a falsidade seria menos perceptível. Não é assim: a pausa e o sussurro não se adequam a cadência vibrante do verso pushkiniano, não fazem nada além de sublinhar a falsidade, traem o ator. (STANISLAVSKI, 2009, p. 374, tradução de Celina Sodré)

Stanislavski fala de *harmonia*, usando este termo que pertence à uma terminologia da área da música. Harmonia é o campo que estuda as relações de encadeamento dos sons simultâneos, e é a isto que eu estou chamando aqui de organicidade²⁵. É a mesma coisa, quando transportada do âmbito musical para o âmbito da voz falada. Toda análise e descobertas que Stanislavski faz nesse momento crítico de sua carreira e de seu desenvolvimento artístico, ele faz a partir de uma análise de exemplos ligados a música. Para o desenvolvimento da presente pesquisa isso é importante notar que ele não usa o termo *organicidade*, ele usa *harmonia*.

Considero relevante também o fato de Stanislavski apontar para esta “auto traição”. Porque: ou a voz pode fazer desabrochar todo esse processo do arcabouço psíquico que o ator constrói para o seu personagem ou pode trair o ator levando-o à direção oposta. Assim, a voz é o instrumento central. De fato, todas as outras partes do corpo são importantes, mas é na voz que está o cerne da questão. É através da emissão da voz que o sujeito pode fazer desabrochar na cena os acontecimentos que são construídos no aparelho psíquico, ou pode traí-lo e revelar que ele, na verdade, é um charlatão.

Eu me dizia que o medo das palavras e o peso da dicção, derivavam do fato de que eu forçava o pensamento pushkiniano e articulava demais o verso. Me aconselharam a sublinhar apenas algumas palavras do personagem. Mas eu sabia que não era esse o ponto. Eu precisava me afastar temporariamente do personagem, acalmar os sentimentos, e, a imaginação, excessivamente excitados, reencontrarem mim aquela harmonia que domina a tragédia de Pushkin e que conferia ao seu verso transparência e graça: só então eu poderia voltar ao meu personagem. Inútil: eu não tinha mais tempo para fazer isso. Tinha alguma coisa que me atrapalhava na emissão do verso de Pushkin: entendi isso no percurso do meu trabalho sobre *Mozart e Salieri*. É doloroso não estar em condição de exprimir o próprio sentimento artístico interior. Acredito que um mudo que tentasse gesticulando explicar à mulher amada os seus sentimentos, experimentaria a mesma frustração, um pianista que tocasse um piano desafinado ou gasto, experimentaria a mesma impotência. (STANISLAVSKI, 2009, p. 374 e 375, tradução de Celina Sodré)

²⁵ De acordo com o dicionário *A arte secreta do ator: um dicionário da antropologia teatral*²⁵: “o uso do adjetivo ‘orgânico’ para designar uma certa qualidade do trabalho do ator surgiu no século XX. Antes, para indicar um ator ‘crível’ e ‘eficaz’, dizia-se que ele era ‘natural’.” (SHINO, Mirella.2012, p.208)

Neste momento do texto Stanislavski procura, através de palavras e metáforas, explicar para o seu leitor o que estava acontecendo com ele. O nível de sua frustração e impotência, na medida em que ele sente que essa expressão do próprio sentimento artístico interior parece ter um entendimento de materialização através da voz. A circunstância na qual se encontra é dolorosa. É como se, de uma certa maneira, lhe faltasse uma parte. Ele se depara com a sua impotência.

Quanto mais eu escutava minha voz e a minha dicção, mais eu compreendia que não era a primeira vez que eu lia versos tão mal. A vida inteira eu tinha falado, em cena, daquela maneira. Me envergonhava do meu passado. Queria que o tempo voltasse atrás, para corrigir os meus erros. Imaginem um cantor de sucesso que, já idoso, se dá conta de ter desafinado toda a vida. (STANISLAVSKI, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré)

Aparece aqui neste tipo de confissão, um tipo de *'mea culpa, mea maxima culpa'* a respeito do desenvolvimento da sua própria arte, apesar de nesta época já ser reconhecido como um grande mestre. A partir deste ponto, Stanislavski vai desenvolver a parte mais avançada da sua pesquisa e prática artística.

E tem mais. Olhando para o passado eu compreendi que muitos dos meus erros: a tensão física, a falta de autocontrole, a afetação, a banalidade, os tiques, os truques, os floreios da voz, o *pathos* falso, estavam ligados à minha incapacidade de dominar a voz, o único elemento em condição de me dar aquilo que eu tinha necessidade: de exprimir aquilo que eu tinha dentro. Quando compreendi que uma boa emissão da voz é um dos meios mais importantes de expressão cênica, num primeiro momento me alegrei. Mas quando tentei corrigir a minha própria emissão vocal me dei conta do quanto isto era difícil. Me apavorei pela dificuldade da tarefa que me esperava. Então, compreendi que não só no teatro, mas, também na vida falamos de uma maneira incorreta e vulgar; que a nossa emissão cotidiana, tosca, em cena, é intolerável; que falar de uma maneira correta e simples é uma ciência, dotada de leis próprias. Mas aquelas leis eu não conhecia. (STANISLAVSKI, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré)

Diante disto tudo, Stanislavski vem trazer uma problemática que nos interessa aqui porque ele vem falar da voz não só no palco, mas também na vida. Evidentemente, na vida, a fala é de autoria do próprio sujeito falante e já é bastante difícil ser fiel ao seu próprio psiquismo. E, portanto, nós podemos imaginar a dificuldade que se apresenta quando o texto não é de sua própria autoria, mas como no caso que ele está relatando, as palavras são de Pushkin. Então, além de todo problema que afeta o ser humano nesta tarefa de ser fiel a si mesmo através da sua emissão de voz, ser fiel à sua interioridade, aqui aparece um problema muito mais

complexo, porque trata de transformar este texto que não é pessoal e original do sujeito que o emite, numa operação completamente autoral e autêntica.

A partir daí a minha atenção se voltou para a emissão, que comecei a estudar tanto em cena, quanto na vida. Eu detestava mais que tudo as vozes impostadas dos atores, a sua simplicidade fingida, a dicção articulada demais, a monotonia pomposa (...). Não tem nada de mais desagradável do que uma voz adocicada e falsamente poética que recita versos líricos. (...). Eu fico furioso quando escuto os atores declamarem com inflexões para tirar lágrimas. (...) Não suporto a emissão de voz deles, tão excessiva e auto condescendente. Existe um outro modo de declamar os versos: simples, forte, nobre. Escutei fragmentos de uma declamação desse tipo dos melhores atores do mundo. (...) Eu escutava a verdadeira musicalidade, o ritmo controlado e multiforme, o pensamento, o sentimento com tranquilidade e fidelidade. Colhia com a minha orelha interior esta emissão, mas eu não estava em condição de acolher os princípios. (STANISLAVSKI, 2009, p. 375, tradução de Celina Sodré)

A metáfora “colher com a minha orelha interior” é a expressão que Stanislavski usa e que serve de forma precisa para o estudo a respeito da importância basilar da escuta neste processo da emissão da voz: quer seja na vida real, quer seja na cena. Através desta análise, Stanislavski direciona a nossa atenção para as questões como musicalidade, ritmo, pensamento, sentimento, elementos que vem determinar a qualidade, tanto da escuta quanto da emissão da voz.

Bastava que iniciasse a pronunciar em voz alta os versos Pushkin e imediatamente todos os hábitos e vícios acumulados dos anos apareciam de novo, incontroláveis. Para fugir disso, eu buscava valorizar o sentido das palavras, e sublinhar a essência espiritual da frase, sem com isto esquecer as pausas entre os versos. Assim, ao invés dos versos, não obtinha nada a não ser uma prosa pesada. Eu não conseguia colocar em ato as coisas que a minha escuta interior me sugeria. Eu me atormentava: era tudo inútil. (...). No que diz respeito a mim, alguns me elogiaram, outros (a maioria) me criticaram. No entanto, neste livro julgo a mim mesmo não sobre a base das opiniões da imprensa ou dos espectadores, mas segundo as minhas sensações e a minha medida de juízo pessoal. Fui um desastre na pele de Salieri. Mas, não trocaria este fracasso por um sucesso ou uma coroa de louros: me enriqueceu imensamente. Depois deste espetáculo surgiram de novo as dúvidas, as mais pesadas da minha vida. Me parecia que eu tinha vivido em vão: não tinha aprendido nada. Tinha chegado a conclusão de que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado. (STANISLAVSKI, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré)

Nesta passagem Stanislavski faz menção a “hábitos e vícios incontroláveis”. Esses “hábitos e vícios incontroláveis” fazem oposição à essência espiritual da frase. Stanislavski recorre a esta estratégia para abrandar o efeito de falsidade causado por estes vícios incontroláveis. Mas, o resultado não é positivo. Ainda assim, Stanislavski consegue formular esta afirmação de que apesar de ser, segundo ele, um “fracasso”, um “desastre”, o trabalho dele com personagem de Salieri, ele, ainda assim, considera que não trocaria este fracasso por

nenhum sucesso. Já que justamente, este fracasso é que o “enriqueceu imensamente”. Ou seja: é a partir dessa experiência, que tem um caráter científico de ensaio e erro, é que ele inicia essa jornada mais avançada de sua pesquisa, uma nova etapa que se abre para esses próximos vinte e quatro anos finais da sua vida. O fato dele concluir esse trecho com essa ideia de que na arte ele tinha “tomado um caminho errado”, é exatamente o que o impulsiona para o desenvolvimento desta nova fase que se abre à sua frente.

Naquele período atormentado eu fui, por acaso, a um concerto, de um dos nossos melhores quartetos de corda. Que sorte dispor de tempos, pausas, metrônomo, diapasão, harmonias, contraponto, exercícios para o desenvolvimento da técnica e de uma terminologia clara na qual, se inscrevem todas as sensações e conteúdos interiores. O significado e a necessidade desta terminologia, são já reconhecidos há muito tempo, na música, que dispõe de princípios universais sobre os quais se baseia: nós devemos criar esta terminologia. A casualidade não permite estabelecer regras e sem regras não pode existir arte verdadeira, apenas diletantismo. A nossa arte precisa de regras. Em particular a arte da emissão da voz e da declamação dos versos. (STANISLAVSKI, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré)

A necessidade apontada por Stanislavski de que “a nossa arte precisa de regras” especialmente quando se trata da emissão vocal do ator e de seu trabalho na construção de um texto com qualidade de apropriação e de falar do lugar do *eu*, é o motivo pelo qual escrevo esta dissertação e mergulho nesta pesquisa. Pois “fala é música. Os diálogos em uma peça são uma melodia ópera ou uma sinfonia. A dicção no palco é uma arte tão difícil quanto a de cantar, exigindo preparação e técnica no mesmo nível de um virtuose.” (STANISLAVSKI, 2017, p. 420)

Naquela noite, no concerto, eu tive a impressão, que antes de tudo é preciso buscar estas regras na música. A palavra, o verso, não são nada além de música e canto. A voz deve cantar tanto no diálogo quanto no verso, deve *soar como um violino, não martelar* as palavras. Como fazer para que em um diálogo o som seja harmonioso, contínuo, de maneira que se fundam as palavras e as frases enfiando-as como pérolas, para fazer um colar, ao invés de quebrar cada sílaba? (STANISLAVSKI, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré)

As questões acerca da emissão vocal no trabalho do ator são complexas porque exigem, além de um trabalho que trata da articulação, da dicção, da projeção, exigem um investimento na construção psíquica que integra a materialidade da voz com visualização de imagens, rememoração de acontecimentos, e, assim, colocam o sujeito/ator em contato com o universo, como nos diz Stanislavski, em uma de suas aulas: “[Assim] como o universo é feito de átomos, as palavras são formadas pela união das letras, e as frases, pela união das palavras,

e os pensamentos pela união das frases e as cenas inteiras.”(STANISLAVSKI, 2017, p. 421) para que ocorra de fato a apropriação daquilo que o sujeito/ator está dizendo.

No concerto, eu sentia que se eu tivesse podido dispor da uniformidade do som de um violino eu teria podido aperfeiçoá-lo, como os violinistas e os violoncelistas, torná-lo mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto, mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante, e assim por diante. Eu teria podido interromper o som, manter a pausa rítmica, dar à voz qualquer inflexão, desenhando o som como uma linha em um gráfico. É exatamente a nota contínua, estendida como uma linha, que falta na nossa dicção. (STANISLAVSKI, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré)

No trecho acima aparece um apontamento para o training vocal dos atores. Assim como o som do violino pode se tornar “mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto, mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante”(ibid) este estudo pode ser pesquisado durante o *training* com a voz. Se pensarmos na maneira como falamos no dia a dia, com a variação das situações que atravessamos, com as mudanças de humor, com as variadas circunstâncias e diferentes encontros com pessoas, perceberemos uma variação no nosso modo de falar, de nos dirigirmos a alguém ou de reagirmos a determinadas situações.

Por exemplo: a maneira como falo com um novo aluno, pessoa com quem não tenho intimidade e preciso estabelecer uma relação profissional é diferente da maneira que falo com um amigo com quem tenho grande proximidade. O tempo ritmo da minha fala é um quando converso com minha mãe e quando revelo algo para a minha psicanalista. Essas percepções do dia a dia, que são possíveis através da atenção no momento presente, são realizáveis através do *O trabalho do ator sobre si mesmo* como veremos à diante neste capítulo.

Ao invés, cada diletante está convencido que na sua leitura o som é harmonioso e não quebrado. Acredita que executa pausas, alturas e rebaixamentos e assim por diante. Como se engana! Segundo Sergei Mikhailovich Volkonskij, a leitura dos diletantes é monótona. As vozes deles, bem longe de serem harmoniosas se baseiam inteiramente sobre floreios e como resultado, ao invés de ressoar e vibrar por toda a plateia, não vão além da terceira fila. (STANISLAVSKI, 2009, p. 376, tradução de Celina Sodré)

O exemplo do quarteto de cordas é muito esclarecedor na medida em que traz à tona a pobreza que sofre a arte do ator em relação à métodos, terminologias, modos de operação. Pensando, como vou pensar adiante, o corpo do ator como instrumento e a voz como, é possível dizer, um *super instrumento* da sua arte, surge a necessidade de existir uma estrutura. O uso termo *super instrumento* se deve ao fato da palavra ser, como nos diz Knebel (2016): “o principal meio de ação, a líder!” e pelo fato de que “Todo o sistema Stanislavski está voltado

entre os seres humanos, para que esse processo seja ativo e atuante, para que a palavra em cena seja apropriada, produtiva, energética, volitiva e para que a palavra seja sempre *ação*” (KNEBEL, 2016, p.124)

Esta estrutura deve guiar o trabalho de criação do ator, no sentido deste sujeito/ator se tornar um *expert* na lida com o seu instrumento e super instrumento.

(...) Eu busco a verdadeira sonoridade musical. Quero que na palavra *sim* a letra *i* tenha a sua sonoridade como o som *ão* na palavra *não*. Quero que em uma série de palavras as vogais deslizem, imperceptivelmente, umas ao lado das outras, sem se baterem uma contra outra, e que, também as consoantes, com as vogais, tenham cada uma sua sonoridade própria, de vez em quando gutural ou sibilante, fricativa ou etc. Quando todos estes sons tiverem adquirido a justa sonoridade, então, se escutará a música da palavra. Então, vou poder começar com calma e com segurança a cena de Salieri e eu direi: *Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra Mas nem sequer lá em cima existe verdade*. Pronunciando a palavra *verdade* ou a expressão *lá em cima*, eu não me deixo agarrar por floreios do Pathos tradicional para constringir a minha voz a prolongar esse *a* ou esse *i* inexpressivos. Não devo articular os acentos tônicos em cada sílaba. Quando a voz canta e vibra por si só não tem necessidade de fazer jogos de sedução. (STANISLAVSKI, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré)

Stanislavski começa este fragmento falando dos jogos de sedução do ator que se configuram através da emissão vocal. Este é um ponto importante porque este seria um dos maiores pecados do ator, artista criador, quando se coloca no lugar de seduzir o espectador. Isto Grotowski chama, por exemplo de *putanismo* do ator²⁶. Este *putanismo* acontece quando o ator, se valendo do seu lugar de destaque quando está na cena, procura uma espécie de convivência do espectador, através da sedução. Está para além do desejo de ser visto, mas também de fascinar o espectador, de seduzir aquele que assiste a cena. É este desejo de seduzir que coloca o ator no lugar de prostituta, como nos diz Grotowski, e está ligado à falsidade e é um conceito que se opõem à busca de Stanislavski pela “palavra verdadeira em cena” (KNEBEL, 2016, p.117) e, na sua investigação de dizer o texto com propriedade, “buscar meios para tornar a palavra em cena carregada de verdade, impregnada de um sentimento sincero e plena de um conteúdo social significativo.” (KNEBEL, 2016, p.116)

Assim, devemos procurar meios para aprimorar as potencialidades da própria voz:

²⁶ Fragmento da conferência de Paris em Homenagem a Ryszard Cieslak, Feita por Jerzy Grotowski em 1989, depois da morte de Cieslak: Mas havia algo de misterioso por trás desse rigor que sempre se apresentava em conexão com a confiança. Era o dom, dom de si, nesse sentido, o dom. Não foi, presta atenção, dom ao público, o que nós dois considerávamos um *putanismo*. Não. Era dom a algo que é bem mais alto, que nos ultrapassa, que está acima de nós, e também, pode-se dizer, era dom ao seu trabalho, ou era dom ao nosso trabalho, dom a nós dois. (GROTOWSKI, 1989 apud BANU, 2014, p.22) Este fragmento foi retirado do livro Ryszard Cieslak ator símbolo dos anos sessenta. Organização de Georges Banu.

basta desfrutar de todas as potencialidades da própria voz para exprimir, adequadamente, com simplicidade, pensamentos e sentimentos. É esta a voz que serve para Pushkin, Shakespeare, Schiller. E não por acaso Salvini, quando eu lhe perguntei “o que é preciso para ser um trágico?” Ele respondeu *a la* Napoleão: - *A voz, a voz e ainda a voz!* Quantas novas possibilidades se abriram à dicção musical para exprimir em cena a vida interior! Só agora compreenderemos como somos ridículos, com o nosso medíocre modo de falar com cinco, seis notas no registro vocal. O que é que a gente pode exprimir com essas poucas notas? E, no entanto, pensamos, que conseguimos exprimir sentimentos complexos. É exatamente como tentar tocar a nona de Beethoven com uma balalaica. (STANISLAVSKI, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré)

Neste trecho aparece esta excepcional resposta de Salvini,²⁷ fruto de uma conversa com este grande ator, quando Stanislavski lhe pergunta “o que é preciso para ser um trágico?” A resposta de Salvini é simplesmente “a voz, a voz, a voz!” e isto significa que, segundo a consideração de Salvini, é exatamente a voz, isto que podemos perceber diante deste estudo como um *super instrumento* do ator, por ser a voz que pode, efetivamente, transformar um sujeito em ator: Um trágico.

A música me ajudou a resolver muitas das interrogações que naquela época me atormentavam. Me convenceu do fato que o ator precisa saber falar. Que estranho: foram precisos quase sessenta anos para compreender, isto é, escutar, com todo o meu ser, uma verdade simples e sabida por todos, mas que a grandíssima maioria dos atores ainda ignora. (STANISLAVSKI, 2009, p. 377, traduzido por Celina Sodré)

Nesta conclusão final, Stanislavski indica a música como o acervo técnico e artístico que o auxiliou a decifrar as incógnitas que esta questão da voz do ator lhe colocava. E, a partir desse momento, ele colocou mãos à obra na sua pesquisa e prática, sendo ele ator e diretor do Teatro de Arte de Moscou, onde ele trabalhou até 1938, ano da sua morte.

1.2 O trabalho (do ator) sobre si mesmo

A primeira obra de Stanislavski cujo título original é *O trabalho do ator sobre si mesmo* é uma compilação que foi traduzida pela primeira vez para a língua inglesa,²⁸ e a operação da tradução dividiu uma obra em três brochuras: *A preparação do ator*, *A criação de um papel* e *A construção da personagem*. Esta divisão da obra de Stanislavski em três livros, na edição brasileira, fez com que perdêssemos não só a unidade, mas o título principal, elemento chave que norteia o trabalho do ator a um outro nível de apreensão. A relação de Gurdjieff e

²⁷ Tommaso Salvini nasceu em 1 de janeiro de 1829 em Milão, Itália e morreu em 31 de dezembro de 1915 em Florença, Itália. Foi um ator reconhecido por ser um grande ator.

²⁸ Traduzido pela primeira vez do russo para o inglês entre 1920 e 1930.

Stanislavski acontece não só pela evidência flagrante entre os dois títulos: “*Trabalho Sobre Si Mesmo*” e “*Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*”, mas pelo princípio ético de suas obras que se estendem para as pesquisas de Grotowski e Vassíliev: explícito pela maneira dos diretores lidarem com os seus atores em ambas as práticas laboratoriais.

O Trabalho Sobre Si Mesmo é método/doutrina de Gurdjieff, o armênio que viveu em Moscou, no mesmo período que Stanislavski²⁹, conhecido também como *O Quarto Caminho*. Este método de trabalho é prático e filosófico, com uma metodologia de exercícios que atinge todas as áreas da vida de seus alunos/praticantes. Este Trabalho³⁰ foi criado para o desenvolvimento consciente do ser humano³¹. O principal veículo para que ocorra este desenvolvimento nos níveis intelectual, físico e emocional é a atenção. Só através da atenção, o aluno/praticante pode entrar em contato com o autoconhecimento e ampliar sua consciência.

O estudo do *Trabalho sobre si mesmo* expande a compreensão do que é o fazer artístico: é um ponto de mudança na forma de perscrutar a arte do ator e intensificar sua relação com o processo de construção de sua obra. É a partir de Stanislavski que o ator começa a estudar a matéria prima que vai à cena: seu próprio corpo, sua voz, seus pensamentos, sua atenção, seus sentimentos, sua forma de funcionamento mental.

O corpo do ator é o seu próprio instrumento, da mesma forma que um músico tem, por exemplo, o piano. Para que o ator toque seu próprio instrumento é preciso autoconhecimento. Como nos diz Knebel: “a capacidade de arrebatarse os próprios sentimentos, a própria força de vontade e inteligência é uma das características do talento do ator e uma das principais tarefas da técnica interior” (KNEBEL, 2016, 131) O domínio desta técnica interior pode ser atribuída ao trabalho de visões e imagens, realizadas no Sistema de Stanislavski, na composição psíquica imagética que o ator deve fazer para que as associações ocorram em cena:

as percepções de Stanislavski acerca da necessidade das “imagens e visões interiores” sobre a criação do “filme de imagens” e sobre o significado dos “devaneios” artísticos estão inextricavelmente conectadas a outro elemento do sentir-a-si-mesmo criador: a imaginação, analisada no quarto capítulo de *O trabalho do ator sobre si mesmo* no processo de criação da experiência do vivo. (TCHERKÁSSKI, 2019, p.93)

²⁹ Ainda que sejam contemporâneos e seus trabalhos sejam muito próximos, não encontrei, até o presente momento, relatos de encontro entre os dois mestres.

³⁰ Os Gurdjieffianos consideram que o Trabalho de Gurdjieff é o verdadeiro Trabalho que o ser humano deve fazer na vida. Por isso, sua escrita é com a primeira letra em maiúsculo.

³¹ No livro “Psicologia da evolução possível ao homem – síntese notável, atualíssima, da ciência do desenvolvimento espiritual através da consciência” de P.D. Ouspensky, discípulo direto de Gurdjieff, existe uma vasta explanação a cerca do trabalho de Gurdjieff em termos científicos.

Por isto este método é indispensável: o leitor encontrará referências do trabalho de Gurdjieff aqui, ao longo do segundo, terceiro e quarto capítulo, já que o elemento imprescindível da metodologia *gurdjieffiana* é a *atenção* na qualidade de condutora da auto-observação. O desenvolvimento da capacidade de se auto-observar é primordial para a apropriação do trabalho artístico: “O que leva o ator a alcançar o grande objetivo de dominar o texto do autor é *tornar seu* esse texto através de uma progressiva aproximação com o personagem, chegando até o estado de “eu sou”.” (KNEBEL, 2016, p.130)

Encontro componentes dos princípios de Gurdjieff em Grotowski no conceito de *Ato Real*. O *Ato Real* é um conceito grotowskiano articulado para nomear um acontecimento que ocorre diante de outro sujeito e cuja densidade energética é particular. Consequentemente, este ato empurra, desloca o sujeito/espectador para outro lugar: o lugar de testemunha. Assim, o sujeito/espectador se torna um *presenciador*. Não é mais alguém que está fora, mas, de alguma forma, está inserido no acontecimento que ocorre diante de si:

Quando tem um ato que é real, existe a possibilidade de que o espectador se torne testemunha. (...) nós buscávamos, sempre um ato real, devia estar no meio de tudo aquilo que fazíamos: um ato real. Evidentemente, não é o ato real de uma única vez e tão extremo como que se incendia, que se inflama, no sentido material da palavra. (GROTOWSKI³², 1997 apud SODRÉ, 2014, p. 85)

É possível dizer que o *Ato Real* está ligado à noção de presença do sujeito. O trabalho do ator Ryszard Cieslak³³ é exemplo. Grotowski, ao explanar sobre o trabalho realizado por Cieslak no final de seu monólogo em *O Príncipe Constante*, descreve o tremor que acontecia em torno do plexo solar do ator. Eles, ator e diretor, nunca trabalharam na intenção de promover esse tremor, mas Grotowski explica que: “foi uma reação psicofísica ligada ao trabalho, não somente ao corpo, mas ao cérebro. O ato do ator era real. Sim, essa foi a análise de um psiquiatra que viu esse trabalho e disse: “você conseguiram obter o que pensei ser possível, que o ato do ator seja real.” (GROTOWSKI, 1997 apud BANU, 2004, p.27)³⁴

³² Tradução da conferência O Ato Real, prefácio da aula do Collège de France realizada no dia 16 de junho de 1997.

³³ Ryszard Cieslak é um dos atores mais importantes do século XX. O trabalho de Cieslak em “*O príncipe Constante*”, espetáculo realizado pelo *Teatr Laboratorim*. Cieslak é referência para esta pesquisa pelo seu exemplo de trabalho com criatividade e precisão. As atuações mais marcantes de Ryszard Cieslak foram nos espetáculos *O Príncipe Constante* e em *Apocalypsis cum Figuris*, ambas dirigidas por Jerzy Grotowski e em *Mahabharata* dirigido por Peter Brook. Cieslak era um dos colaboradores mais importantes de Grotowski. Quando lemos relatos dos espetáculos dirigidos por Grotowski e a forma como ator e diretor trabalhavam, entendemos o que é uma parceria no trabalho. Não era o trabalho do ator, ou o trabalho do diretor: era o trabalho deles.

³⁴ Fala extraída do encontro “Homenagem a Ryszard Cieslak” que aconteceu dia 9 de dezembro de 1990.

Esta noção de presença, cuja via possível de desenvolvimento é *o trabalho do ator sobre si mesmo*, tem uma importante ligação com as ferramentas de trabalho desenvolvidas por Gurdjieff, que, através de exercícios, proporcionam um confronto interno entre os centros: intelectual, emocional e físico. Cada um destes três centros possui três níveis: baixo, médio e alto. De acordo com a doutrina *gurdjieffiana*, o ser humano tem sua formação com um desequilíbrio entre os centros, tendo uns desenvolvidos e outros subdesenvolvidos. O trabalho de Gurdjieff visa o desenvolvimento de todos os centros do indivíduo no sentido de alcançar um equilíbrio entre eles. Em uma reunião com seus discípulos³⁵ Gurdjieff é perguntado acerca do trabalho do ator: “Pode a profissão de ator servir para desenvolver um trabalho coordenado dos centros?” Gurdjieff responde:

Aquele que tem um “eu” e conhece o que é exigido em todos os domínios pode representar um papel. Quem não tiver “eu” não poderá. O ator comum não pode representar um papel; suas associações são diferentes. Pode apenas ter as roupas apropriadas e tomar mais ou menos atitudes que convenham, fazer as caretas que o diretor de teatro lhe ensinou. O ator também deve conhecer tudo isso. Para ser um verdadeiro ator, é necessário ser um homem verdadeiro. Um homem verdadeiro pode ser um ator e um ator verdadeiro pode ser um homem. Cada um deveria tentar ser um ator. É uma meta elevada. A meta de qualquer religião, de qualquer conhecimento, é ser ator. Mas hoje todos são “atores”. (GURDJIEFF, 1973 p. 177)

No sentido de caminhar em direção a esta meta elevada, identifiquei na metodologia de Grotowski, o conceito da *Via Negativa* como indicativo para o desenvolvimento do ator do “eu”. Aplicado no *training* físico e vocal dos atores do *Teatr Laboratorium*, os atores eram impelidos a aprender a amar a dificuldade, porque nela reside um segredo: é no não saber, no desconhecido que as possibilidades aparecem. “Isso é o que eu quero dizer como via negativa: um processo de eliminação” (GROTOWSKI, 1968, p.108)

A lei da *Via Negativa* no *training* significa, que o praticante deve procurar fazer os exercícios que não sabe fazer, encarando os exercícios que apresentam para ele dificuldades, os exercícios se configuram como obstáculos a serem superados. Além da superação de si mesmo, o ator que trabalha segundo a lei a *Via Negativa*, e assim, vai na direção de erradicar seus bloqueios/recalques. Não se trata, então, de se tornar um virtuose que está sempre limitado pela técnica. Mas, justamente, de encontrar em si aquilo que ainda não sabe fazer para se confrontar.

Todos os exercícios que constituíam apenas uma resposta à pergunta: “como se pode fazer isso?” foram eliminados. Tornaram-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos

³⁵ Esta reunião ocorreu em 16 de março de 1924 em Nova Iorque e é encontrada no livro *Gurdjieff Fala à Seus Alunos*, publicado em 1973.

que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. (GROTOWSSKI, 1968, p.107)

Ao examinar a forma em que Grotowski posicionava seus alunos durante as aulas em seu seminário Objective Drama Program, em Irvine, na Universidade da Califórnia, em 1989, encontramos novamente uma orientação tipicamente *gurdjieffiana*: os alunos deveriam se sentar no chão, sem encostar na parede, durante mais de 12 horas de encontro. Esta posição, encontrada na meditação, é exigida para colocar os participantes em uma situação de exigência psicofísica e que por isso mesmo requer uma concentração diferente da que a pessoa exerce sentada confortavelmente. A posição obriga o participante a se relacionar com o espaço e consigo mesmo de outra forma. Sua percepção, sua atenção e as impressões são recebidas com maior intensidade.

Peter Brook³⁶ revela no discurso de abertura da conferência “Tender para essência”, um componente de interesse mútuo entre ele e seu amigo Grotowski: “cada vez que nós nos encontrávamos, nossa conversa nos levava à uma figura fora do comum, aquela de Gurdjieff” (2001, p.74) e continua:

E ao longo de cada vez que nós nos encontrávamos, nossa conversa nos levava à uma figura fora do comum, aquela de Gurdjieff (...). Gurdjieff é a figura que mais contribui para a pesquisa da verdadeira compreensão. E é isso que sentia Grotowski. Ele conhecia todos os escritos de Gurdjieff, muitas pessoas que estiveram ligadas diretamente ao ensinamento de Gurdjieff e reconhecia que Gurdjieff tratava não somente do teatro, mas também de todos os domínios da vida. (BROOK, 2011, p. 75)

O trabalho de Gurdjieff terá, como veremos nos capítulos a seguir, uma contribuição fundamental para o entendimento e para a prática do *training* vocal exposto na conclusão desta dissertação.

³⁶ Peter Brook nasceu em 1925 em Londres, Inglaterra. É um dos diretores mais importantes de teatro da contemporaneidade. Brook é uma das maiores autoridades do estudo *gurdjieffiano* no mundo. É também diretor do filme *Encontro com Homens Notáveis*, uma biografia de George Ivanovich Gurdjieff.

2.1 A VOZ DE ZYGMUNT MOLIK

Com objetivo de investigar o lugar da fala psíquica ligada à apropriação com que o ator fala o texto, elegi o trabalho do ator polonês Zygmunt Molik no espetáculo *Akropolis* estreado em 1962³⁷. O exame de seu trabalho corporal/vocal tem a intenção de averiguar as possíveis repercussões na sua presença em cena. A qualidade de presença de Molik está ligada com à criação de um *training* vocal específico, atividade pela qual o ator foi responsável durante o período dos espetáculos do *Teatr Laboratorium*, de 1962 a 1969.

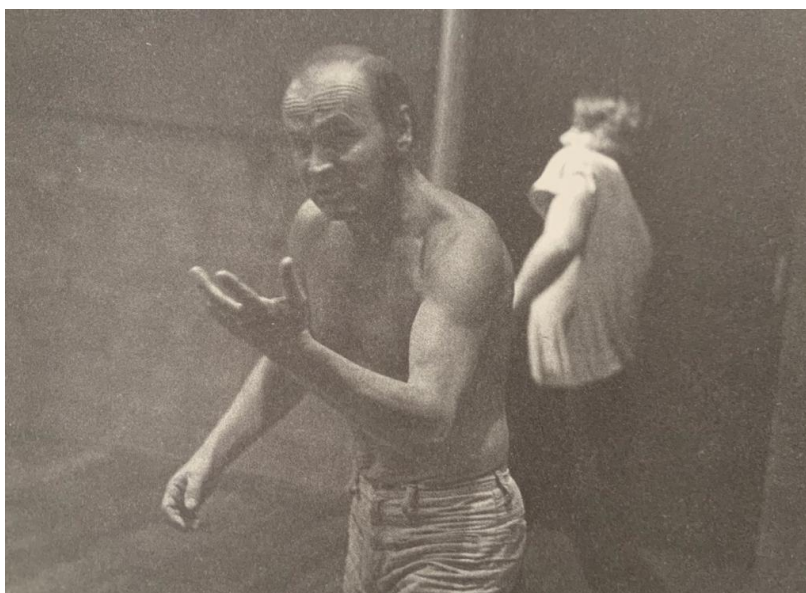


Figura 1 - Zygmunt Molik liderando training de voz em Wrocław.

Zygmunt Molik foi ator do *Teatr Laboratorium* durante 25 anos, fundado em 1959 pelo diretor polonês Jerzy Grotowski. Molik foi o ator principal nos primeiros anos da companhia, protagonizando dois importantes espetáculos: *Akropolis*, de Wyspiński em 1962 e *Faustus*, de Christopher Marlowe,³⁸ em 1963. A escolha como objeto de estudo do trabalho realizado por Molik no espetáculo *Akropolis* justifica-se por ser repleto de elementos para a análise técnica das possibilidades da voz do ator, entre eles: tom, espessura, variação de tempo ritmo, melodia e imagem da palavra. Todos estes elementos, constitutivos da emissão vocal,

³⁷ O trabalho dos demais atores Andrezej Paluchiewicz, Antoni Jaholkowski, Mieczysław Janowski, Rena Mirecka, Ryszard Cieslak, Gastón Kulig, são de suma importância para o estudo da análise da construção vocal nas diferentes personagens, assim como a precisão e maestria com que realizam o fazer artístico. Contudo, elegi o trabalho de Zygmunt Molik pelo seu especial destaque no trabalho vocale e pela sua liderança no *Training* no *Teatr Laboratorium*.

³⁸ Christopher Marlowe (1564 – 1593) foi dramaturgo, poeta e tradutor inglês.

por parte do ator, são o objeto de estudo neste capítulo e contribuem para a uma possível elaboração de um *training* vocal para atores.



Figura 2 - Espetáculo *Akropolis*.

2.2 Uma Obra Sonora

Akropolis é um espetáculo criado a partir do drama de Wyspiński que narra uma noite mítica de ressurreição, na véspera do domingo de Páscoa, no Castelo Real de Cracóvia, em que os personagens das esculturas e das tapeçarias, ganham vida, encarnam, e se relacionam entre si a partir de diálogos de origem bíblica e da civilização greco-romana. A respeito do espetáculo, Ludwik Flaszen diz que: “a palavra poética foi transportada para circunstâncias cênicas completamente diferente, e foram dadas - através do método da justaposição - diferentes associações de conteúdos relacionados.” (FLASZEN, 2015, p. 122).

Ao montar *Akropolis*, Grotowski realiza, como nos salienta Flaszen, uma justaposição. Esta justaposição é uma operação radical através da qual Grotowski elimina por completo as

circunstâncias dadas³⁹ pela peça teatral de Wispiński. No original o que ocorre é a encarnação dos personagens das esculturas e tapeçarias. Grotowski, então, cria uma nova circunstância: um grupo de prisioneiros do Campo de Concentração de Auschwitz recebe a tarefa de construir um forno crematório no qual, eles sabem, que serão os primeiros a entrar. O ato de ressignificar a estrutura das ações dos personagens do drama escrito por Wispiński gera uma nova dimensão cênica: em *Akropolis* do *Teatr Laboratorium*, não são mais os personagens das tapeçarias e esculturas no Castelo Real da Cracóvia que vemos em cena. Grotowski desloca a ação cênica para o Campo de Concentração de Auschwitz e, assim, vemos os personagens que ao longo do espetáculo vão construindo o forno crematório que entrarão no final da peça. Assim, Grotowski e os atores do *Teatr Laboratorium* fazem uma atualização intrínseca ao campo de concentração no espetáculo. Podemos perceber, assistindo o filme do espetáculo, que não existe qualquer tipo de sentimentalismo na realização do espetáculo.

Esta operação inédita é especialmente importante para a presente pesquisa porque toda ação de justaposição que ocorre entre o texto e a ação acontece através da ação psicofísica vocal. Podemos, então, analisar esse espetáculo dividindo-o em camadas: na primeira camada, o texto que é dito pelos atores é o texto original de Wispiński. Na segunda camada, enquanto os atores falam o texto, realizam a ação que é completamente independente do texto e anacrônica a ele. Isto cria para o espectador uma terceira camada, como explica Flaszen:

Isso é - obviamente tratado como um assunto lateral - uma espécie particular de conceito técnico: transplantar o tecido verbal de um drama à uma vida cênica, totalmente alheia a ele. E transplantá-lo de tal modo que a palavra - sem quaisquer operações filológicas fundamentais - pareça crescer fora das circunstâncias impostas a ela pelo teatro. (FLASZEN, 2015, p. 122.)

A respeito de sua atuação em *Akropolis*, Molik afirma: “Trata-se de um papel bastante exigente. Você já viu o filme *Akropolis*, então você percebeu que apresentei coisas difíceis de serem feitas com a voz.” (CAMPO e MOLIK, 2012, p.36) Molik aprendeu a tocar violino para o espetáculo, em que ele toca uma parte de uma Opereta, gênero musical com o qual ele era muito familiarizado, pois teve a oportunidade de assistir as apresentações de um grupo várias vezes quando fazia parte do exército.

³⁹ Circunstâncias dadas é um conceito desenvolvido por Stanislavski.



Figura 3 - Molik ensaiando para o espetáculo *Akropolis* com seu violino.

Molik relata que, em *Akropolis* havia uma composição musical da fala: “O ritmo também era importante; algo como falas altas e rápidas, algo muito lento, com pausas, ‘po-pom/poom/po-pom/poom.’ Em *Akropolis*, todos os elementos, todas as partituras físicas e vocais (...) tudo era uma composição.” (CAMPO e MOLIK, 2012, p.52) Esta composição musical gera uma paisagem sonora que impacta o espectador: “Se a montagem textual e a composição física de *Akropolis* são certamente marcantes, uma testemunha contemporânea deslumbra-se ainda mais com as habilidades vocais dos atores e a engenhosa edição da paisagem sonora do diretor, que acompanha cada momento visual do espetáculo.” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.163)

A composição desta paisagem sonora pode ser observada e estudada pelos atores: ao criarem suas estruturas de ações psicofísicas, estes elementos sonoros podem potencializar a qualidade de suas criações. Estas sonoridades podem ser geradas a partir de si mesmo em si mesmo e através de seus elementos de cena: figurinos e adereços que criam essa paisagem sonora:

A paisagem sonora inclui canto, rugidos, ronronar e uma gama de sons sem articulação emitidos pelos atores, assim como o rítmico bater dos sapatos de madeira, um violino melancólico e o barulho metálico de martelos e pregos. Cada som, falado ou não, foi precisamente coordenado com a ação física. (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.163)

A respeito do processo de construção de personagem em *Akropolis* existe um dado instigante: Grotowski pede a cada ator que crie um *slogan*, uma frase criada pelos próprios atores, que através da memorização pudesse ser repetida diversas vezes por cada um, de forma inaudível. Esse pedido foi feito porque “Grotowski entendeu que a máscara humana é muitas vezes formada pelos pensamentos habituais e intenções na vida. Se alguém repete “tod os estão contra mim” ou “nunca vou chegar a lugar nenhum!”, as frases deixam marcas em faces e corpos.” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.160)



Figura 4 – Atores em Akropolis

Este trabalho com *slogan* orientado pelo diretor para que cada ator trabalhasse sua expressão facial é relatada no livro *Jerzy Grotowski*⁴⁰ no capítulo *Análise de um espetáculo essencial: Akropolis*⁴¹ e nos serve como objeto de estudo por dois motivos: o primeiro é o fato de que as máscaras faciais dos atores em *Akropolis* tinha um forte impacto sobre os espectadores. A qualidade do olhar, da expressão ou da ausência de expressividade, “revelava algo de essencial em cada um, talvez ligado à atitude pessoal e às relações diante do material do holocausto” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.160) O segundo é o fato de que este *slogan* é, em alguma medida, o que Stanislavski chama de *subtexto*⁴². É um indicativo de que ao trabalhar com esse *slogan* (uma frase curta, pessoal e de fácil memorização), que pode agir sobre ator como um mantra, potencializando sua qualidade psicofísica, ou, se preferirmos, sua *apresentação*. Este trabalho com as máscaras foi aplicado por Grotowski apenas neste espetáculo.



Figura 5 – Atores em Akropolis.

⁴⁰ *Jerzy Grotowski* livro de James Slowiak e Jairo Cuesta, lançada no Brasil em 2013 pela editora É realizações.

⁴¹ Título do capítulo destinado à análise de Akrópolis, encontra-se na página 153.

⁴² Subtexto é um conceito criado por Stanislavski para nominar o trabalho com o texto que não falado pelo ator. “É o texto que se passa internamente, em pensamento, para potencializar a qualidade de presença do ator: o ator precisa das palavras do autor não para decorá-las, mas como material de base, que servirá de apoio para a sua imaginação. Essas palavras são necessárias para que ele conheça toda a riqueza dos pensamentos contidos no texto do autor.” (KNEBEL, 2018, p.129)

A respeito do seu processo vocal, Molik afirma que: “O significado das palavras não é importante. O que importa é a Vida conferida, a Vida que a pessoa traz à tona com estas palavras. O som, os sentimentos que este som desperta, a cor deste som, o ritmo. O significado das palavras não é problema meu.” (CAMPO e MOLIK, 2012, p.52)

Mas, tratando especificamente da questão sonora e vocal do espetáculo, surge a pergunta: o que podemos aprender com a polifonia que acontece em *Akropolis*? Como pode nos servir, este espetáculo, como instrumento de estudo? Cada personagem, com sua ação vocal tem uma peculiaridade: tanto na sua vibração, constituída por seu timbre e seu tempo ritmo, quanto no tom e na espessura vocal. Essa variação vocal acontece dentro da estrutura da fala dos atores.

2.2 A presença vocal

Para o estudo das contribuições específicas, elegi um fragmento do trabalho de Molik. Trata-se da estrutura vocal que aparece logo no começo do espetáculo e que podemos ver e ouvir através de uma filmagem⁴³ que acontece entre a minutagem 0’:59” e 02’:06”. A especificidade deste momento nos dá a oportunidade de examinar com mais precisão como é colocada a estrutura vocal do ator. Uma observação importante é que o exame específico deste fragmento do espetáculo sobre o trabalho de Molik exigiu uma escuta específica, pois o fato de não compreender a língua polonesa falada durante o espetáculo me impossibilitou de acompanhar o texto no sentido de apreender o conteúdo das palavras faladas. Mas, por outro lado, me possibilitou entrar em contato com a sonoridade das palavras e com a musicalidade provocada.

⁴³ Esta filmagem encontra-se disponível no YouTube pelo link:
<https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4&t=1824s>



Figura 6 - Molik na primeira cena de *Akropolis*.

Molik é o primeiro ator a entrar em cena. Essa entrada é marcada pelo som de seus sapatos que marcham com força, fazendo um barulho que quebra o silêncio da sala. No primeiro momento (de 0':59'' a 1':06'') podemos ouvir, em um tempo ritmo extra cotidiano, extremamente acelerado, o personagem projeta sua voz no espaço com volume. Apesar da circunstância do espetáculo ser filmado, podemos perceber que, pela quantidade de ar que sai na emissão vocal de Molik, sua voz ocupa todo espaço.

É possível perceber que ele fala de uma vez só, com volume na projeção. Podemos ter como imagem a sua voz saindo de sua boca como um tiro que perfura o ar. Arrisco dizer que neste momento, Molik usa as caixas de ressonância de peito e cabeça, principalmente. Seu texto é como um prólogo do espetáculo, em que ele fala as palavras de uma carta de Wyspiński a respeito de sua peça:

Estou lendo as cenas de *Akropolis*. Estou satisfeito com elas e tenho impressão de que cada cena traz consigo uma rajada de ar fresco. Ação: a noite da Ressureição na catedral Wawel, nossa acrópole. Começa com os anjos, que desceram ao chão, carregando o caixão de são Estanislau. Figuras e estatuetas das lápides da catedral ganham vida. O sonho de Jacó, judeu. Heróis de Tróia, Helena e Paris vieram de uma outra tapeçaria. Conclusão: ressuscitado, Cristo, o Salvador, vem para o chão do altar principal. (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p. 164)

Podemos perceber na voz de Molik que seu personagem faz um prólogo do espetáculo, apresentando as circunstâncias e personagens da peça pela qualidade vocal com que emite as palavras. Esta percepção é possível por conta da ação vocal narrativa que o ator traz com o texto. A narração transparece através de três elementos que podemos ver e ouvir no filme. Primeiro: o ator se dirige ao público. Segundo: ele fala com volume forte e constante, projetando a voz, com objetivo de que todos ouçam. Terceiro: tem a voz acompanhada pelo olhar, que dirige a voz no espaço. É interessante notar o fato de ser uma construção vocal extra cotidiana. Aqui, Molik faz uma espécie de pintura com a voz: podemos perceber uma movimentação do som dentro das palavras projetadas pelo ator.

Na sequência dos minutos (de 1':18'' a 1':31''), já podemos perceber uma modulação vocal. Esta modulação aparece na diferença de tempo ritmo e intensidade com que Molik projeta a voz no espaço. Aqui, a voz tem um desenho diferente. Se pudéssemos ver a voz pintada em uma tela, no primeiro momento veríamos algo como uma linha reta, contínua e com o traço forte. Mas, a partir do minuto 1':18'', o que veríamos seria um desenho com curvas, que vão para cima e para baixo e que mudam de grossura: ora ficam mais finas, ora alternam para linhas mais grossas.

Ainda neste fragmento a voz de Molik, na maior parte do tempo, permanece com o tom mais grave. A voz emerge do peito, vibrando no grave e, se transmuta para o tom agudo. Imageticamente, a voz faz pinceladas de agudo. Estas pinceladas são a vibração da caixa de ressonância da cabeça. Em alguns momentos, podemos perceber que existe uma espessura nas palavras emitidas pelo ator. Quando uso este termo, espessura vocal, estou me referindo à quantidade de ar que sai junto da voz, tornando a palavra mais espessa, mais grossa: criando uma textura vocal.

Na minutagem do filme (de 1':32'' a 1':37'') na estrutura vocal da personagem, existe, em algumas palavras, a separação de sílabas. A primeira sílaba de uma palavra, por exemplo, é mais esticada. Nesta, o tempo de emissão vocal é maior, tornando o som mais alongado. E, na sequência, as próximas sílabas são pronunciadas em um tempo ritmo mais acelerado, tornando sua emissão vocal mais encurtada. Esta construção de fala é interessante, porque, ao alternar entre o alongado e o encurtado, o ator constrói uma sensação para o espectador/ouvinte não linear, como se, é possível dizer, estivéssemos andando de carroça sobre um terreno irregular.

Quando entramos na minutagem (de 1':38'' a 1':52'') podemos perceber que a personagem de Molik introduz dois personagens: ele apresenta o nome de uma mulher e de um

homem. Ao apresentar o casal para o público, Molik escolheu um tempo ritmo mais lento, de forma que os nomes soassem de maneira mais alongada. Assim, o nome das personagens é falado com clareza e, em um tempo ritmo específico para que fossem absorvidos pelo espectador: para que ficassem retidos na memória.

Quando chegamos na minutagem 1':53'', a voz do Molik muda radicalmente. No começo, o tempo ritmo é rápido, a voz é firme, permanecendo no mesmo tom. A caixa de ressonância é a caixa do peito/ barriga e aqui, neste momento, aparece mais grave. Existe também uma quantidade de ar que sai junto da voz, tornando-a mais espessa. Mas, a partir do minuto 1':55'', o tom de voz vai grave, a vibração das caixas de ressonância da barriga e do peito vão se alterando para o peito e para a cabeça e, a modulação do desenho vocal que antes era reto, agora parece ondular no ar. Ele fala de forma mais rápida: “O mais fantástico e simbólico que qualquer outra peça até hoje, o drama descreve o progresso da raça humana em suas etapas belicosas e pastoris com o poder da música dominando-as” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.164)

Essa modulação no desenho vocal é a construção da palavra de forma separada. Molik separa uma palavra por sílabas. Na primeira sílaba, a voz sai mais alongada e mais aguda, e, na sequência da sílaba da mesma palavra, percebemos que ele fala mais rápido e mais grave. Molik conclui esta estrutura vocal no minuto 2':05'' quando começa a tocar seu violino. É possível dizer que o som do violino é uma continuação da fala de Molik. Esta percepção é interessante para o presente estudo, uma vez que a musicalidade vocal do ator pode estar ligada à musicalidade de um instrumento. Neste exemplo, podemos ver com clareza a ligação da musicalidade do violino com as palavras de Molik, porque a transição da voz para o som do instrumento é fluida.

É perceptível também, em toda essa estrutura vocal, uma musicalidade que permeia a voz de Molik, causando no espectador uma impressão singular. Esta impressão é particular a cada espectador, mas, podemos pensar que esta estrutura vocal não linear provoca uma espécie de mobilização interna, uma vez que a voz do ator caminha pelo corpo do grave para o agudo, do rápido para o lento, da voz sem ar para a voz espessa, promovendo no espectador a espécie de chacoalhada interna.



Figura 7 - Rena Mirecka e Zygmunt Molik no ensaio de *Akropolis*.⁴⁴

2.4 O Training vocal do *Teatr Laboratorium*

Com a supervisão de Grotowski, Molik se tornou o líder do *training* vocal dos atores durante os anos do *Teatr Laboratorium*. É possível ver uma parte deste *training* conduzido por Grotowski através de uma filmagem que aparece no documentário de 1991 produzido pela emissora de TV italiana RAI na série intitulada *Os cinco sentidos do teatro*⁴⁵ (*Il cinque sensi del teatro*). Um dos episódios, *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski (Il Teatr Laboratorium*

⁴⁴ Cf. MOLIK e CAMPO, 2012.

⁴⁵ La RAI – Radiotelevisione Italiana Sede Regionale per la Lombardia Dipartimento Scuola Educazione e il Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera presentano *Cinque Sensi Del Teatro – Cinque monografie sulla filosofia del teatro*. A cura di Mario Raimondo com la collaborazione di Mario Morini, da un'idea di Roberto Bacci e Ferdinando Taviani. Produttore executivo Luca Dini. Quinta puntata: *IL TEATR LABORATORIUM di JERZY GROTOWSKI*. Fotografia Leonardo Vannini, montaggio Claudio Muzza, regia Marianne Ahrne. 1991.

di Jerzy Grotowski). Este fragmento, entre outros de filmagens de espetáculos e *training* físico dos anos 60, aparece acompanhado de uma entrevista com Grotowski em 1991.

Neste fragmento de *training* pode-se observar, a dimensão do que é um *training* vocal, que vai além de um aquecimento idealizado a partir de conhecimentos fisiológicos do âmbito da fonoaudiologia. O trabalho de voz que comumente é encontrado até hoje, no Brasil, nas escolas de teatro, em sua grande maioria, é coordenado por professores com formação em fonoaudiologia. Certamente, o conhecimento e o aprimoramento do sistema fonador, são de suma importância para o trabalho do ator em cena, ou seja, o aparelho respiratório, o aparelho fonador e o aparelho articulatório, que compõem o nosso sistema de fala: o desenvolvimento da articulação e da expansão da capacidade respiratória interferem diretamente na qualidade da fala e da projeção vocal do ator em cena.

Porém, o trabalho vocal do ator precisa ir muito além da anatomia e da fisiologia da voz. Existe, como sugere o título da presente dissertação, a questão da imaterialidade que se constitui como uma dimensão fundamental da voz. Esta imaterialidade está diretamente relacionada com o psiquismo do ator. A questão está para além de falar bem o texto: são os níveis de qualidade psíquica que os atores dão à voz, na sua construção de ação vocal.

O trabalho fonoaudiológico vem dar conta de algumas propriedades da voz falada: volume, articulação e projeção são as principais. Mas, existe, neste plano que estamos chamando de imaterial, toda uma série de outras propriedades/qualidades como: textura, espessura, vibração. Estas outras qualidades têm sua origem, não no sistema fonador, mas no psiquismo do ator. E, são, exatamente, estas qualidades que vem surgir, a partir do trabalho de criação, construindo o que podemos chamar de partitura psicofísica vocal.

Através da voz, podemos perceber a estado psíquica de uma pessoa. Podemos perceber a sua alteração, sua fragilidade, sua força. Podemos perceber, por exemplo, o problema de uma pessoa adulta que fala como uma criança. Podemos descobrir se, por baixo de palavras doces, existe algum sentimento negativo, assim, como podemos até enxergar a doçura e o amor através de um tom de voz firme, de alguém que nos pede algo difícil a ser feito. Em suma, o “*como* eu estou falando” e o “*de onde* eu estou falando” são duas questões que auxiliam a compreensão deste ponto do trabalho.

Como o ator pode desenvolver o seu domínio sobre este “*como* eu estou falando” e o “*de onde* eu estou falando”? Aqui eu poderia dizer: “*Como* se fala” e “*De onde* se fala”, mas, é fundamental convocar o EU, o sujeito da primeira pessoa, para a frase. Colocar o EU significa

já admitir que o ator precisa aprender a falar na primeira pessoa. Desta forma, sou EU quem está falando e não Hamlet. Eu sou Hamlet. Quando eu digo “Ser ou não ser, esta é a questão” esta fala é minha. Shakespeare a escreveu em 1599. Mas, ela precisa de mim, na primeira pessoa, um aspecto relevante da pesquisa, realizada por Grotowski no campo da voz, junto com seus colaboradores do *Teatr Laboratorium*, é o seu caráter científico. De acordo com Peter Brook: “No teatro de Grotowski, como em todos verdadeiros laboratórios, as experiências são cientificamente válidas porque são observadas as condições essenciais. Em seu teatro existe concentração absoluta por um pequeno grupo, e tempo ilimitado.” (BROOK apud GROTOWSKI, 1992. p.9-10)

Este caráter científico aparece no *training* vocal dos atores do *Teatr Laboratorium*. Se observarmos com a atenção necessária o fragmento ao qual temos acesso, podemos perceber que existe, dentro da estrutura do *training*, um alargamento das possibilidades acústicas do ator. As caixas de ressonância do sujeito são trabalhadas em lugares que não acessamos cotidianamente. Esse trabalho sonoro extra cotidiano expande as possibilidades:

- 1) que o ator tem do próprio som que é capaz de fazer.
- 2) Da construção sonora que o ator pode se utilizar na formação de uma partitura psicofísica vocal.

Pensando nesse alargamento das potências sonoras a partir do trabalho com as caixas de ressonância do corpo do ator e na veiculação vocal como objeto sonoro em cena, estou buscando através desta pesquisa, a construção de um *training* vocal específico que possa dar conta das possibilidades criativas da voz do ator na cena. No livro *Em Busca de Um Teatro Pobre* podemos encontrar o pensamento que rege a pesquisa do *Teatr Laboratorium*, como uma bússola que direcionam os *trainings* no processo investigativo do ator. Para Grotowski (1992) o importante é o que se faz com as palavras, aquilo que dá vida ao texto inanimado, o que as transformava as palavras em ‘A Palavra’.

O valor conferido à vida das palavras nos espetáculos do *Teatr Laboratorium* está relacionado a uma maneira ética dos artistas se defrontarem com a responsabilidade da montagem dos espetáculos. “Todo valor do texto já está presente, uma vez escrito: isto é literatura, e nós podemos ler peças como parte da ‘literatura’. Na França, às peças publicadas em forma de livro é dado o nome de Teatro – um engano, em minha opinião, pois isso não é teatro, e sim literatura dramática.” (GROTOWSKI, 1992, p.48) O diretor polonês elucida que: “as obras-primas são sempre baseadas na transcendência das regras.” (idem) Não se trata de

ilustrar o texto através da montagem, nem de fazer ajustes, alterações e transições que descaracterizem e o reduzam o texto a nada: “Sinto que essas duas soluções são falsas, porque nos dois casos não estaremos cumprindo nosso dever como artistas – estaremos cumprindo regras” (GROTOWSKI, 1992, p.48)

Molik lidera os *trainings* de voz no *Teatr Laboratorium* sob a orientação de Grotowski. No começo Grotowski buscava uma metodologia que pudesse servir para os atores como ponto de partida para o trabalho criativo. Alguns anos passaram e essa perspectiva ganhou uma nova dimensão. Grotowski não estava mais interessado na criação de um método para atores, mas no próprio ato de buscar elementos que pudessem gerar o desbloqueio criativo. Esta mudança se dá numa mudança de concepção: Grotowski não buscava mais o que o ator deve fazer, mas o que ele deve deixar de fazer:

Durante esse tempo eu estava procurando uma técnica positiva ou, em outras palavras, um determinado método de formação capaz de dar objetividade ao ator uma técnica criativa que enraizasse na sua imaginação e em suas associações pessoais. Alguns elementos destes exercícios foram mantidos durante o período de treinamento, mas seu objetivo mudou. Todos os exercícios que constituíam apenas uma resposta à pergunta: “como se pode fazer isso?” Foram eliminados. Tornaram-se, então, um pretexto para elaborar uma forma pessoal de treinamento. O ator deve descobrir as resistências e obstáculos que o prendem na sua forma criativa. Assim, os exercícios adquirem a possibilidade de sobrepujar os impedimentos pessoais. (GROTOWSKI, 1992, p. 107)

Este ponto é basilar para a presente dissertação, que busca respostas diante das perguntas que aparecem quando não se tem um método. Estudando Grotowski, identificamos que, um momento de sua vida, ele se interessava em formar uma metodologia que pudesse atender a todos os atores que desejassem trabalhar na linha investigativa do fazer atoral. Mas alguma coisa acontece em seu laboratório que o faz mudar de perspectiva. Neste ponto do processo, me deparei com novas perguntas: Será um equívoco buscar uma metodologia de *training* vocal para os atores? O que tornaria um método válido? O que faz o uma metodologia estar viva? A busca reside no não saber?

Tanto no *training* físico como vocal do *Teatr Laboratorium*, a dificuldade é um elemento fundamental. Não se trata de um exercício virtuoso, é o oposto disso. Grotowski trabalha com a *via negativa*. Elementos como fluxo, tempo ritmo, limite, relação com espaço, conexão, desconexão, leveza, eixo, verticalidade, horizontalidade e jogo são como leis do *training* que os atores precisam seguir. Correr sem fazer barulho com os pés no chão e não se machucar também são regras fundamentais do *training*. Os *trainings* vocais acontecem sempre

depois do *training* físico e ambos são regidos pelo conceito criado por Grotowski chamado *via negativa*:

O ator não se pergunta mais: “como posso fazer isto?” Em vez disto, deve saber o que não fazer, o que o impede. Através de uma adaptação pessoal dos exercícios deve-se encontrar solução para a eliminação desses obstáculos, que varia m de ator para ator. Isto é o que eu quero dizer quando falo em *via negativa*: um processo de eliminação. (GROTOWSKI, 1992, p. 108)

Na aceção tradicional do método e no modo de trabalhar de Grotowski, encontramos uma diferença. Método é o procedimento, o meio pelo qual realizamos algo através de uma técnica. O *training* de Grotowski implica em fazer aquilo que ainda não se sabe fazer, que não é possível exibir e que, para executar, é preciso trabalhar ao lado da dificuldade do não saber. Esse elemento é percebido no trabalho de Molik quando guia o trabalho vocal de alguns atores: “o que eu poderia explicar? Aconteceu daquela maneira porque eu não sabia o que fazer. Fiz tudo que considerava necessário para atingir minha meta.” (CAMPO e MOLIK, 2012, p.26) Este é uma indicação importante no *training* vocal, uma vez que os indivíduos possuem suas particularidades: “nunca enfrentou desafios diferentes da mesma maneira. Meu método é descobrir a maneira certa de aproximar-me verdadeiramente das pessoas e essa é a única maneira de conseguir resultados.” (CAMPO e MOLIK, 2012, p.27)

A investigação do trabalho de voz e corpo de Molik se estendeu ao longo dos anos, mesmo depois do *Teatr Laboratorium* encerrar suas atividades, em 1969. Molik deu continuidade ao seu trabalho de ator e pedagogo, ensinando o *training* vocal desenvolvido no *Teatr Laboratorium* através de workshops para atores de várias nacionalidades.

Este estudo acerca das contribuições do *training* exercido por Molik desde o *Teatr Laboratorium* contribui de maneira efetiva, com apontamentos para a elaboração de um *training* vocal, objeto/meta da presente dissertação. Quando nos debruçamos sobre o *training* físico e vocal realizados no *Teatr Laboratorium* encontramos alguns componentes importantes: o contato com o espaço, a respiração, o ato de olhar e enxergar, o trabalho com diferentes tempos rimos, a velocidades, as imagens, a escuta, o domínio e a precisão na execução dos exercícios, a *via negativa* e a corrida silenciosa pelo espaço. Esses elementos são imprescindíveis porque são a metodologia em forma de leis que guiam o trabalho.

3.1 A VOZ DE DRÉVILLE

A obra que examinaremos neste capítulo é o trabalho vocal da atriz Valérie Dréville no espetáculo *Médée-Matériau* dirigido por Anatóli Vassíliev. Para análise deste trabalho disponho de dois objetos:

1) O DVD do espetáculo completo, filmado na Rússia em 2001. Este objeto de estudo é uma referência original de um modo de produção verbal investigativo, laboratorial.

2) O livro *Face à Médée – Journal de répétition*, escrito pela atriz em 2017, é um relato sobre o processo de remontagem do espetáculo⁴⁶.

A peça *Médée-Matériau* é um monólogo escrito por Heiner Müller, a partir do original grego de Eurípides. O espetáculo, que começou a ser criado em 1999⁴⁷, teve sua estreia no ano de 2001, no espaço do Estúdio Povarskaia, em Moscou. O espetáculo esteve em temporada até 2004. Depois de treze anos da estreia, Dréville propõe a Vassíliev que remontem *Médée-Matériau*, em 2017, para apresentar no Festival de Strasbourg, na França, e, depois, em pequena temporada em Paris.

O livro *Face à Médée: Journal de répétition* é um diário de trabalho da atriz que retrata o processo de reconstrução deste espetáculo dirigido por Vassíliev. Lançado em março de 2018, o diário é um testemunho escrito, um conjunto de descrições detalhadas que revelam o percurso da atriz diante de um exigente processo de reencontro com a estrutura vocal e física do espetáculo. Uma das qualidades notáveis do livro é que ele é escrito ao mesmo tempo em que os ensaios ocorrem. Deste modo, as questões vivenciadas pela atriz são contemporâneas ao processo de escrita do livro. Todas as confrontações que atravessam a atriz no seu processo artístico, em busca de se reconectar com a estrutura de *ações psicofísicas* da personagem Médéia, estão explícitas no diário.

Ao ler o livro, podemos acompanhar Dréville no *re-atravessamento* psíquico/verbal da personagem. É possível, também, afirmar que a escrita salienta a auto exposição de Dréville, já que ela deixa suas hesitações, medos e inquietações à mostra quando declara abertamente as dificuldades enfrentadas nos ensaios e nas leituras, inclusive sobre a sua equivocada percepção

⁴⁶ Esse estudo só foi possível porque a diretora doutora Celina Sodré reuniu um pequeno grupo de atores para traduzir e comentar o livro, que começou em junho de 2019 no Instituto do Ator. Neste grupo, contamos a importante presença de Marcus Fritsch, professor Doutor, que teve sua tese premiada pelo Prêmio CAPES de tese em 2016. A tese de Fritsch é um estudo do trabalho de Anatóli Vassíliev, intitulada: A Pedagogia metafísica de Anatóli Vassíliev: uma formação do ator através da ação dialética e verbal - Platão e Homero. Os comentários de Celina Sodré e Marcus Fritsch foram fundamentais para os meus apontamentos e observações a respeito do trabalho de Valérie Dréville. Os fragmentos do livro que citarei a diante são todos da tradução livre realizada por Sodré.

⁴⁷ O texto do qual Vassíliev parte é *Médée-Matériau* publicado em 1982, em alemão.

de si mesma em relação à sua ação verbal ao realizar a leitura do texto, em determinados ensaios.

Aqui já temos um ponto importante a ser observado: Dréville deixa evidente, ao longo da escrita, o fato de que todo ator precisa de um olhar externo, capaz de dirigir/orientar o trabalho do ator. Portanto, considero que um dos elementos que deve estar presente no *training* vocal elaborado na conclusão desta dissertação, é da necessidade de haver um guia: uma pessoa capaz de escutar e orientar o ator/praticante em sua investigação vocal laboratorial.

Outro fator que contribui para a presente pesquisa é a qualidade do livro de Dréville descrever, precisamente e detalhadamente, como são os exercícios realizados na preparação vocal, denominado: *training verbal*. Estes exercícios possuem diversos elementos que contribuem para a meta da pesquisa, o *training* Fala Psíquica.

3.2 A presença de Medéia

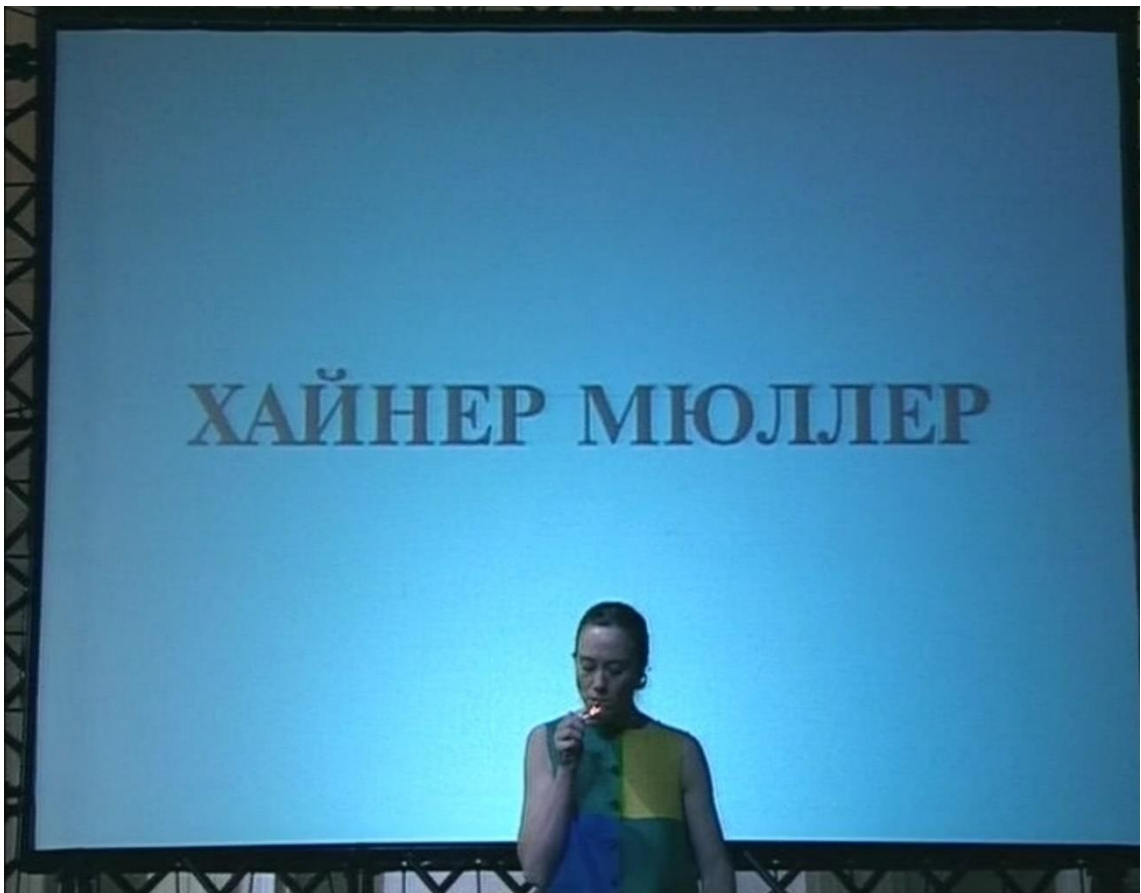


Figura 8 – Valérie Dréville em cena. Fragmento retirado do filme do espetáculo.

Para o estudo das contribuições específicas da voz da atriz em *Médée-Matériel*, elegei um fragmento do trabalho de Dréville. Trata-se da estrutura vocal que aparece na primeira parte

do espetáculo. Podemos ver e ouvir este fragmento através do filme do espetáculo, disponível em DVD, que acontece entre a minutagem: 1' a 05'40''. A escolha específica deste fragmento nos dá a oportunidade de examinar com maior precisão como se realiza a estrutura vocal da atriz, assim como fizemos no segundo capítulo da presente dissertação, com o trabalho do ator Molik.

Para realizar esta análise, escolho utilizar metáforas ao invés de termos específicos da linguagem musical. Esta escolha se dá pois, como nos diz Dréville: “As metáforas, as alegorias, os símbolos, são ferramentas muito possantes para o ator. É como pensar com ajuda de hieroglifos. É o alfabeto do ator”⁴⁸. (DRÉVILLE, 2018, p.50)

Neste monólogo, Dréville interpreta todas as personagens contidas no texto de Heiner Müller. Esta interpretação se cumpre através do trabalho vocal. Dréville, que está sentada, numa espécie de trono, no centro da cena ao longo de todo espetáculo, opera a estrutura de ações psicofísicas de um tal modo que estas ações repercutem na sua estrutura vocal.

No começo do espetáculo, no minuto 1' do espetáculo, apreciamos um silêncio que dura em torno de 1'37''. Dentro deste silêncio, a atriz abre uma pequena bolsinha, de onde tira um cigarro. Acende. E fuma, encarando a plateia. “Jason”⁴⁹ é a primeira palavra falada pela atriz, cortando o silêncio instaurado até então. Mais 7'' de silêncio: “*Mon bonheur et*”⁵⁰ 3'' de silêncio “*mon malheur*”.⁵¹

Nesta primeira frase emitida pela atriz, encontro o elemento do silêncio na composição da sonoridade. O elemento do silêncio entre palavras em uma frase chama atenção para um dado desta pesquisa: é possível dizer, ao observar esta e outras construções vocais de Dréville que o silêncio entre palavras de uma frase convoca a escuta do espectador, no sentido de que, quando ocorre o silêncio, procuramos escutar o que se passa. É importante notar, no entanto, que não há apenas o silêncio na cena de Dréville. Este silêncio está preenchido por uma ação psicofísica.

Esta ação psicofísica está alocada na presença física da atriz, que, sem fazer nenhuma movimentação, está em um estado que, me parece, um estado de presença, de *apresentação*⁵² que acompanha a atriz durante todo o espetáculo.

⁴⁸ “*Les metaphors, les allegories, les symbols sont des outils très puissants pour l'acteur. C'est comme de penser à l'aide de hieroglyphs: c'est l'alphabet de l'acteur.* p.50

⁴⁹ “*Jasão*” (tradução de Celina Sodré).

⁵⁰ “*Meu primeiro e*” (tradução de Celina Sodré).

⁵¹ “*Meu último*” (tradução de Celina Sodré).

⁵² O termo *apresentação* está elucidado na introdução da presente dissertação.



Figura 9 - Dréville em *Médée-Materiau* em um momento avançado do espetáculo. Fragmento retirado do filme do espetáculo.

No fragmento desta primeira frase, “*Mon bonheur et*”, a atriz pronuncia o “*et*” de forma destacada. Ela enuncia esse fragmento de forma agressiva e, é possível dizer, pontual. É perceptível um movimento da palavra que vai na direção do chão. Podemos estudar esse “*et*” para clarificar as questões acerca da entonação afirmativa. Este pequeno fragmento revela de forma muito clara a descrição da entonação afirmativa elaborada por Vassíliev:

(...) para AV, cada uma das três entonações está ligada a diferentes estados anímicos: estado normal, narrativa; estado alegre, exclamativa; estado diligente, afirmativa. A expressão anímica da entonação afirmativa é agressiva e requer para tanto um estado de excitação e nem todos os atores conseguem chegar a isto sem um treinamento adequado. (ALMEIDA, 2015, p. 125)

No minutagem do filme correspondente aos 3’14” ela chama: “*Nourrice*”⁵³ seguido de mais um silêncio, pergunta: “*Où est mon mari*”.⁵⁴ Nesta construção sonora, podemos perceber que a composição verbal das frases é uma maneira extra cotidiana de dizer o texto.

⁵³ “*Ama*” (tradução de Celina Sodré).

⁵⁴ “*onde está meu homem*” (tradução de Celina Sodré).

Não é uma musicalidade comum. Não se trata de um tipo de sonoridade que reconhecemos. Vassíliev aplica em seu *training verbal* um estudo sobre a questão métrica e a rítmica do texto. É uma maneira específica de construir a sonoridade da frase, diferente do modelo *stanislavskiano*:

Na proposta de Stanislavski, o acento se vincula tanto a lógica da fala quanto a expressividade individual do ator, já o acento na entonação afirmativa, segue um padrão ditado pelo hexâmetro, ou seja, está determinado pela tradição, e deve sempre ser colocado no início de cada oração. As questões métricas e rítmicas dos versos quase sempre alteram a ordem gramatical da frase (sujeito, verbo, predicado), por isso é necessário determinar palavras-chave que determinam o sentido metafísico da enunciação, pois estas nem sempre coincidem com o começo do verso. (ALMEIDA, 2015, p. 133)

Na sequência, a atriz dá o último trago no cigarro, lançando-o para direita. Abaixa-se, pega um papel. Este papel é o papel do texto. A interpretação do diálogo entre as personagens *Nourrice* e *Medéia* se estabelece a partir deste momento: quando a personagem que não é *Medéia* fala, o papel faz parte da cena. Dréville lê: “*Nourrice*” de forma quase neutra. Na leitura feita pela atriz que indica a personagem *Nourrice* ouvimos a Dréville. É como se ouvíssemos a sua voz no tom neutro. Mas, na frase seguinte, emitida pela personagem *Nourrice*, ouvimos a voz referente à personagem indicada pelo texto. Essa mudança, que aparece na voz da atriz, acontece em uma transição delicada e discreta, fazendo um pequeno contraste entre a emissão do nome da personagem e a fala dita pela personagem.

A atriz lê a personagem *Nourrice* que diz: “*Chez la fille de Créon Madam*”.⁵⁵ O silêncio é preenchido pela ação da atriz que acabando de ler, levanta a cabeça e olha para frente. Mais três segundos de silêncio e a voz de *Medéia* atravessa o espaço com volume e projeção vocal: “*Chez Créon as-tu dit*”⁵⁶ a atriz volta a olhar para o papel que está sobre sua perna: “*Nourrice*” e aqui ouvimos novamente a voz de Dréville, que em seguida, se transmuta: “*Chez la fille de Créon*”.⁵⁷ Esta é uma frase dita com uma certa calma, e é possível dizer, alguma doçura. Essa qualidade, apresentada nas falas da personagem *Nourrice*, são opostas às qualidades aparentes na voz da atriz que apresenta *Medéia*, que agora invade a cena com potência e volume: “*Tu as bien dit chez la fille de Créon Et Pourquoi pas chez la fille de Créon qui doit avoir*”.⁵⁸

⁵⁵ “*Com a filha de Creonte Mulher*” (tradução de Celina Sodré).

⁵⁶ “*Com Creonte tu disseste*” (tradução de Celina Sodré).

⁵⁷ “*Com a filha de Creonte*” (tradução de Celina Sodré).

⁵⁸ “*Tu disseste com a filha de Creonte Sim Porque não com a filha de Creonte tem o poder*” (tradução de Celina Sodré).

Este fragmento, referente à fala de *Medéia*, entramos também um ritmo de fala extra cotidiano, marcado pelo trabalho proposto por Vassíliev em seu *Training Verbal*. Quando se estuda a teoria de seu trabalho vocal aplicado à acentuação, musicalidade e tempo ritmo, é possível perceber, com mais clareza, esta aplicação às falas de *Medéia*. Neste fragmento, o tempo ritmo vem ganhando velocidade na fala: “*De l’influence sur Créon son père qui Peut nous accorder droit de cite à Corinthe*”.⁵⁹

Aqui uma breve pausa. Uma espécie de grunhido para pronunciar a frase, que é permeada por pausas. A ironia aparece na voz da personagem. Podemos ver neste fragmento a personagem *Medéia* com uma emissão vocal repleta de psiquismo. O deboche, a ironia, são elementos psíquicos que aparecem na fala graças à inserção de sons do organismo humano: ar, grunhido, ruído vocal, constituem as palavras que são emitidas: “*Ou nous chasser dans un autre exil*”.⁶⁰

Aqui uma breve pausa. Uma espécie de grunhido para pronunciar a frase, que é permeada por pausas. A ironia aparece na voz da personagem. Podemos ver neste fragmento a personagem *Medéia* com uma emissão vocal repleta de psiquismo. O deboche, a ironia, são elementos psíquicos que aparecem na fala graças à inserção de sons do organismo humano: ar, grunhido, ruído vocal, constituem as palavras que são emitidas: “*Ou nous chasser dans un autre exil*”⁶¹”.

Medéia vocifera o nome do ex-marido, que se encontra agora envolvido com outra mulher: “*A l’instant même peut-être embrasse-t-il Jason De ses prières ses genoux sans rides*”.⁶² É possível dizer que toda ação vocal projetada pela atriz para o centro da sala, que vem exatamente em direção à câmera que filma o espetáculo, está sendo emitida na entonação afirmativa. Podemos encontrar o elemento desta afirmação específica na maneira agressiva e rascante com que a atriz fala o tempo: “*Pour moi et*”⁶³ uma breve pausa no meio da frase. A atriz faz a ação de amassar o papel que está em sua mão, referente ao texto do espetáculo. Neste ato de fúria, a ação psicofísica da atriz transborda para sua voz: “*et ses fils qu’il aime*”⁶⁴ e esfrega o papel amassado com a mão direita na mão esquerda.

⁵⁹ “*O direito de moradia em Corinto pode nos dar. Ou expulsar para outro país*” (tradução de Celina Sodré).

⁶⁰ “*Bem agora talvez abrace ele*” (tradução de Celina Sodré).

⁶¹ “*Bem agora talvez abrace ele*”

⁶² “*Jasão. Com súplicas seus joelhos sem rugas*” (tradução de Celina Sodré).

⁶³ “*Por mim e*” (tradução de Celina Sodré).

⁶⁴ “*seus filhos que ele ama*” (tradução de Celina Sodré).



Figura 10 – Dréville em cena, fazendo a ação de amassar e esfregar o texto do espetáculo.

Uma breve pausa neste momento. Um sorriso estranho no rosto de *Medéia*. Ela sustenta o sorriso por alguns segundos: “*Tu*” Ela joga a palavra *Tu* em direção ao chão. É como se ela pudesse fazer um ponto final com a palavra “*tu*”. Em sequência, uma pausa “*pleures*” é exprimida como se fosse uma gosma, que se esticasse num som mais grave. “*Ou tu ris*”⁶⁵ sai com um pouco mais de ar.

3.3 O som e o espaço

Os *trainings* físico e verbal praticados por Dréville eram realizados sob a supervisão do assistente de direção do espetáculo, Ilya Kozin. Estes *trainings* eram realizados antes do

⁶⁵ “*tu ris ou choras Ama?*” (tradução de Celina Sodré).

período de ensaios, como uma preparação indispensável para o processo com Vassíliev. Dréville destaca que o *training* é a base do trabalho, Vassíliev.

Assistindo à peça e lendo a descrição do *training verbal* no livro, podemos observar que o fato da atriz permanecer sentada ao longo de todo espetáculo está diretamente ligado com a posição aplicada no *training verbal*.

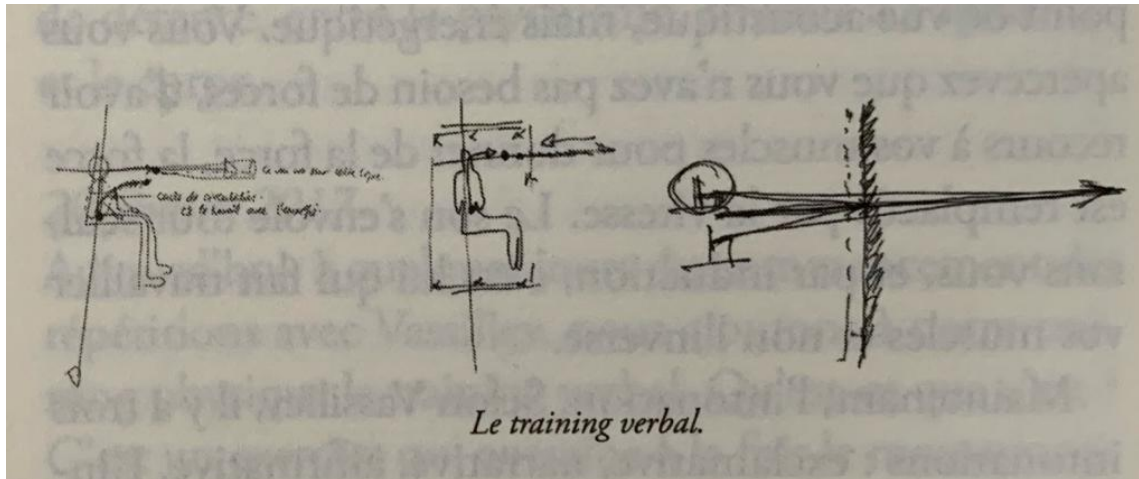


Figura 11 - *Le training verbal*.⁶⁶

Neste *training verbal*, a atriz reconhece o ambiente que está à sua volta: em cima, em baixo, aos lados, atrás e à frente. É possível que este *training* tenha sido criado especificamente para a circunstância deste monólogo, onde, sentada, a atriz realiza um trabalho de reconhecimento espacial com o olhar, a relação do corpo no espaço e com a projeção da voz no espaço/ambiente em que se encontra.⁶⁷

O *training verbal* é um conjunto de exercícios que opera, ao mesmo tempo, o som no espaço e a entonação. Dréville descreve o processo do *training verbal* como um exercício:

Você fica sentado, com ajuda da tua respiração abdominal você busca a calma e o *distensionamento*. Você toma consciência do espaço, diante de você, atrás de você, na esquerda, na direita, no alto e embaixo. Você toma consciência de você mesmo nesse espaço. O vazio. Você constrói mentalmente o eixo vertical, da tua cabeça até o teto e para além, como se você estivesse sendo puxada pelas raízes dos cabelos para o alto e todo o resto do teu corpo ficasse pendurado como uma marionete ou uma gota d'água. Horizontal, que existe naturalmente na direção do olhar e que mentalmente você prolonga para além das paredes da sala para o horizonte. Você desloca mentalmente o centro, quer dizer, aquilo que naturalmente impulsiona o som que se

⁶⁶ Cf. DRÉVILLE, Valérie *Face à Medée - Journal de répétition*. Actes Sud – Papiers : 2018. p. 50

⁶⁷ A relação do ator com o espaço, também presente no *training vocal* de Molik, nos evidencia a importância do reconhecimento espacial ao qual o ator está inserido, para que possa projetar a voz de maneira que abrace sonoramente todas as pessoas presentes. Este elemento contribuiu para a presente pesquisa, por se tratar de um apontamento a ser adicionado no *training vocal* na conclusão da dissertação.

encontra alguns centímetros abaixo do umbigo, no interior de você para o exterior diante de você. (DRÉVILLE, 2018, p. 30 e p. 31, tradução de Celina Sodré)⁶⁸

Este fragmento de *training verbal* narrado por Dréville, nos revela uma parcela essencial para o trabalho do ator: a *consciência de si mesmo* no espaço. Através da visualização do espaço no qual está inserido, o ator pode desenvolver a percepção de seu tamanho e do que este lugar exige de sua voz. A noção de seu tamanho é fundamental para que o ator/praticante coloque sua voz no espaço, com a dimensão adequada: nem maior – gritando ou tornando o som excessivamente alto para a recepção do espectador, e, nem menor – falando baixo e tornando o texto (completamente ou parcialmente) inaudível.

Os exercícios que envolvem concentração e autoconhecimento ampliam a percepção interior e exterior de Dréville cujo material de trabalho é o próprio corpo, seu psiquismo, sua percepção do espaço externo e a vibração vocal: “Você constrói o ataque, a trajetória do som nesse eixo horizontal, até a linha do horizonte para além das paredes da sala. O som, como um objeto, corta o espaço numa grande velocidade. O que acontece é que o som não é mais percebido do ponto de vista acústico, mas, energético. (DRÉVILLE, 2018, p.31, tradução Celina Sodré)⁶⁹

Pela perspectiva da energia, existe uma indicação relevante: nos ensinamentos de Stanislavski, descobertos recentemente por Serguei Tcherkásski, é desvendado que os exercícios *stanislavskianos* são descendentes do yoga e estão implicados no conceito de *prana*⁷⁰ descrito por Tcherkásski nos diz que: “Um dos empréstimos mais importantes que Stanislavski fez do

⁶⁸ *Aujourd'hui, à quelques jours du commencement des répétitions avec Vassiliev, nous ajoutons à notre training physique le training verbal. Qu'est-ce que c'est? C'est un exercice qui entraîne à la fois le mouvement du son dans l'espace, et l'intonation. Cet exercice est la base de tout le travail qui va suivre. Vous êtes assis. À l'aide de votre respiration abdominale, vous cherchez le calme et la détente. Vous prenez conscience de l'espace: devant vous, derrière, à gauche, à droite, en haut, en bas. Vous prenez conscience de vous-même dans cet espace, puis vous visualisez le contour de votre corps, à l'intérieur: le vide. Vous construisez mentalement les axes: vertical, de l'occiput jusqu'au plafond et au-delà, comme une marionnette, ou une goutte d'eau. Horizontal: qui existe naturellement dans la direction du regard, et que mentalement, vous prolongez au-delà des murs de la salle, jusqu'à l'horizon. Vous déplacez mentalement le "centre" c'est-à-dire, ce qui naturellement impulse le son, qui se trouve à quelques centimètres sous le nombril, de l'intérieur de vous, à l'extérieur, devant vous.*

⁶⁹ *Vous construisez l'attaque: la trajectoire du son sur l'axe horizontal, jusqu'à la ligne d'horizon, au-delà des murs de salle. Le son comme un objet tranche l'espace, à une grande vitesse. Ce qui arrive, c'est le son n'est plus perçu d'un point de vue acoustique, mais énergétique.*

⁷⁰ A definição de *prana* feita por Ramacharaca no livro *Hatha Yoga*, página 152, é: “Prana é o nome com que designamos um princípio universal, o qual é a essência de todo movimento, força ou energia, que se manifesta como gravitação, eletricidade, revolução planetária ou qualquer forma de vida, da mais elevada à mais inferior. Pode ser chamada a alma da força e da energia em todas as suas manifestações, ou o princípio que, operando de certo modo, produz a forma de atividade que acompanha a vida. Este grande princípio existe em todas as formas de matéria e, não obstante, não é matéria. Está no ar, mas não é o ar nem nenhum de seus elementos químicos. Está no alimento que comemos e, no entanto, não é a mesma coisa que as substâncias nutritivas do alimento. Está na água que bebemos e não é nenhuma das substâncias químicas que, combinadas, constituem a água. Está na luz solar e não é o calor nem os raios luminosos. É a “energia” que existe em todas as coisas – as coisas simplesmente agem como um condutor”.

yoga foi a concepção⁷¹ de *prana*”. (TCHERKÁSSKI, 2019, p.83). No livro de Tcherkásski encontramos a definição de *prana*, concebida pelo próprio Yogi Ramacharaca⁷²: “É a *energia* que existe em todas as coisas – as coisas simplesmente agem como um condutor” (RAMACHARACA apud TCHERKÁSSKI, 2019, p.84)⁷³.

Podemos constatar que a voz, como nos diz Dréville, é um veículo condutor de energia. Esta dimensão energética da voz nos abre para uma possibilidade investigativa. O que poderíamos chamar de *prana* vocal está ligado com a palavra *imaterial* usada no título desta dissertação. Trata-se de uma aproximação com algo da ordem do indizível e que, é possível pensar, passa pelo psiquismo do ser humano.

A energia do ator é sua capacidade de agir e se dá em três planos simultâneos: o físico, o psíquico e o verbal. Na tradição stanislavskiana, o processo artístico do ator se dá a partir do psicofísico para o verbal e durante muito tempo AV trabalhou nesse sentido. No entanto, a partir das pesquisas com a entonação afirmativa, o diretor-pedagogo inverteu esse processo, começando do verbal para o psicofísico. (ALMEIDA, 2015, p. 160)

Este ponto de mudança no modo de trabalho realizado por Vassíliev revela uma forma de enxergar eticamente o processo de apropriação textual: o ator passa a se submeter à percepção de uma energia. Este “entendimento filosófico que não privilegia o humano como centro do universo, e busca no espiritual a sua estruturação” (ALMEIDA, 2015, p.160) empurra o ator na direção de uma consciência ampliada, onde a sensação do espaço e a percepção de si mesmo dentro do ambiente, o conecta à percepção de algo da ordem do imaterial: da percepção energética. Esta assimilação energética, também pode ser captada como capacidade vibratória. Encontro conexão com o modo de lidar com a voz/objeto/energia de Vassíliev e Grotowski:

Para o trabalho sobre a voz, é necessário que o corpo busque fazer passar um sentido. Entre a voz e o corpo que faz o esforço de fazer passar um sentido, há as palavras. Ah, aqui, há estas duas coisas, a voz e o sentido: aqui não está o problema de acentuar bem as pronúncias lógicas, mas de como as palavras são carregadas de energia-sentido. A energia. Sim, existe o problema da energia carregada de sentido e que carrega as palavras, é a vibração sonora que aparece. Assim, vejam vocês, existe a voz, mas não podemos separar o corpo dos impulsos e das ações, não podemos separar os impulsos e as ações do sentido. O sentido, é fazer passar o sentido. Para fazer passar o sentido, é preciso ter a energia que carrega as palavras, é preciso aplicar a energia-palavra, a energia-voz, a energia-corpo-voz, a energia-corpo-voz-palavra. (GROTOWSKI, 1989 apud BROOK, 2011, p. 81)

⁷¹ Nas obras completas de Constantin Stanislavski, o termo *prana* foi substituído pela palavra energia, por ser uma palavra mais científica de acordo com a censura sofrida pelo autor.

⁷² Yogi Ramacharaca é o pseudônimo de William Walker Atkinson, nascido em 5 de dezembro de 1882 em Maryland, Estados Unidos da América. Viveu até 22 de novembro de 1932 e, nos últimos 30 anos de sua vida escreveu mais de cem livros. Alguns destes livros foram assinados com outro pseudônimo, Theron Q. Dumont.

⁷³ Ramacharaca, *Hatha Yoga*, p.152.

Esta energia/vibração repercute no corpo do espectador. É possível perceber esta potência assistindo ao filme do espetáculo, apesar de não sermos tocados fisicamente por esta energia/vibração. É possível perceber que neste *training* verbal o elemento da energia pode ser relacionado com a maneira de conduzir a voz. Nele, a atriz desenvolve um trabalho em que a força é substituída pela velocidade, fazendo com que a voz flui de dentro para fora e de fora para dentro. Assim, o som emitido também se torna veículo que se renova: “Você percebe que você não tem necessidade de forçar, de recorrer aos seus músculos para dar a força. A força é substituída pela velocidade. O som vai, voa, sozinho, sem você. E por indução é ele que faz trabalhar os teus músculos e não o inverso.”⁷⁴ (DRÉVILLE, 2018, p. 31, tradução de Celina Sodré)

3.4 O texto e a ação

A direção de Vassíliev é fiel ao texto de Müller. Primordialmente, no início do processo, Vassíliev e Dréville trabalharam com uma versão em russo, mas, logo perceberam que aquilo que queriam alcançar através da voz não seria possível a não ser que ela trabalhasse na sua língua materna, ou seja, em francês. Apesar de optarem pelo francês, Vassíliev ensina que: “a língua russa acompanha o psiquismo. O francês é muito mais baseado no discurso. No século XVII a palavra estava no centro hoje, isso quase não existe mais.” (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2017, p. 41 e p. 42, tradução de Celina Sodré).⁷⁵

Essa qualidade psíquica que aparece na língua russa é trabalhada para existir no espetáculo *Médée-Matériel* ainda que o francês fosse uma língua mais “baseada no discurso.” Narro este fato para apontar a importância basilar de que o ator construa uma intimidade psicofísica com o texto, com cada palavra a ser dita. Abaixo, podemos ver a imagem (fig. 12) do texto do trabalho do ano 2000, que, a pedido de Vassíliev, foi resgatado para os ensaios da remontagem do espetáculo. Este texto é o original da primeira montagem. Este pedido evidencia a necessidade do ator criar intimidade com o material trabalhado em cena.

⁷⁴ *Vous vous apercevez que vous n'avez pas besoin de forcer, d'avoir recours à vos muscles pour donner de la force, la force est remplacée par la vitesse. Le son s'envoie tout seul, sans vous, et par induction, c'est lui qui fait travailler vos muscles et non l'inverse.*

⁷⁵ *La langue russe accompagne le psychisme, le français est davantage basé sur la parole. Au XVII siècle le mot était au centre. Aujourd'hui, ça n'existe quasiment plus.*

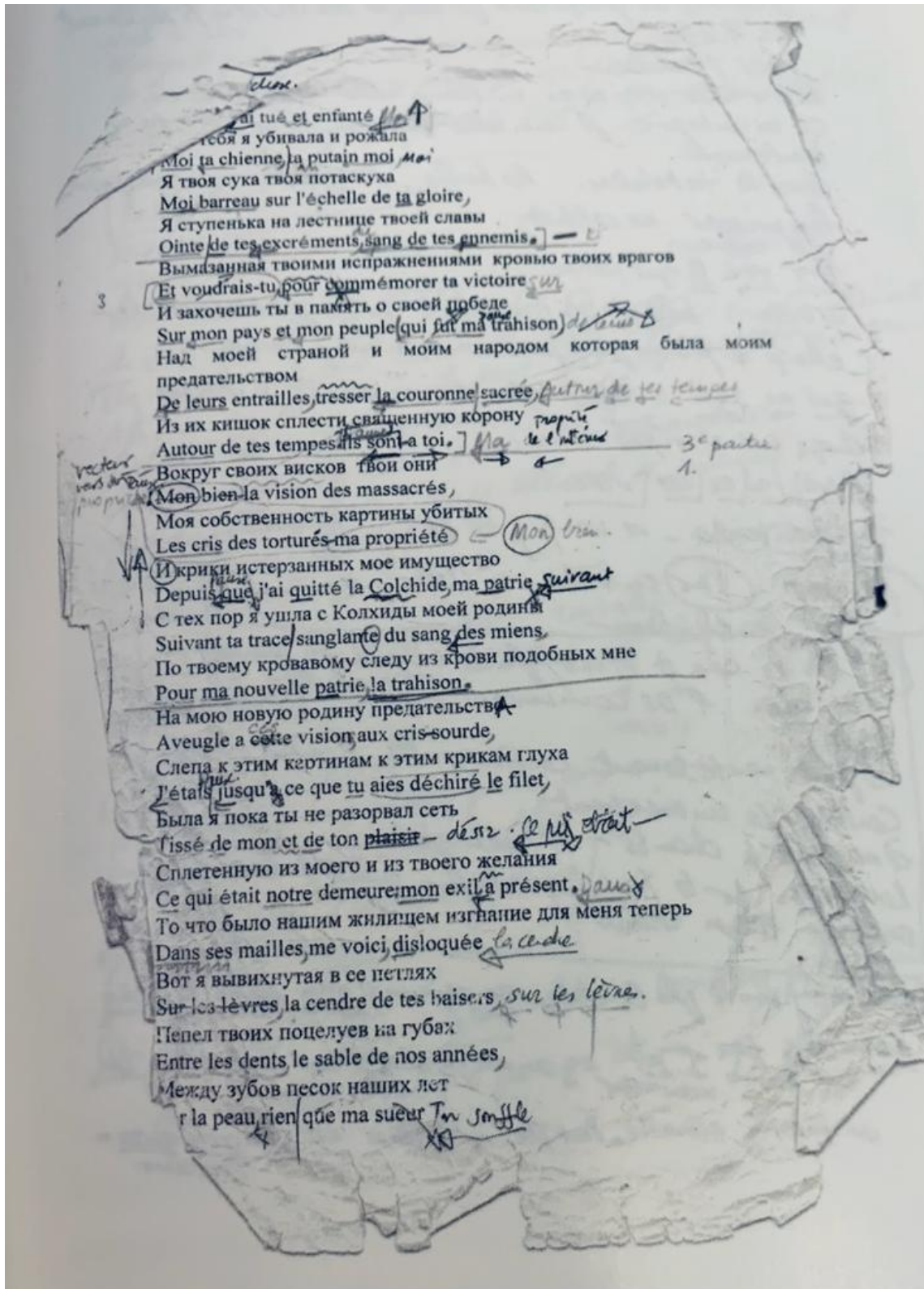


Figura 12 - Imagem do texto do trabalho do ano 2000 de Vassíliev.

Quando Dréville e Vassíliev começam a ensaiar juntos eles trabalham sobre a divisão do texto, que é separado em oito fragmentos.⁷⁶

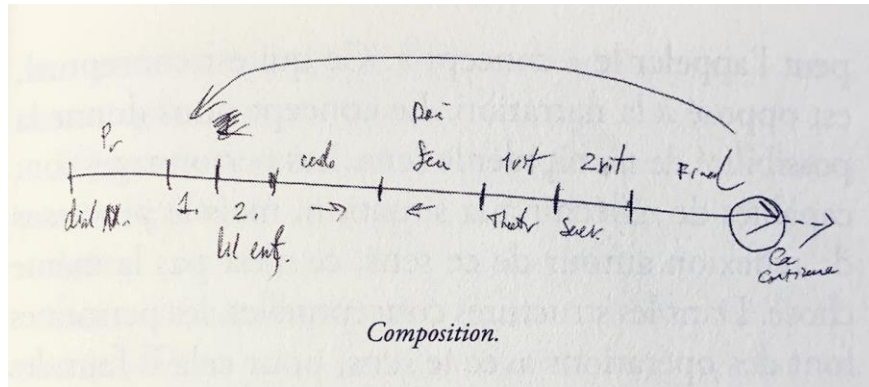


Figura 13 – *Composition*.⁷⁷

Na imagem acima podemos ver o desenho do texto de Müller dividido em 8 blocos⁷⁸. Esta demarcação feita por Dréville e Vassíliev é para que cada pedaço seja ensaiado separadamente, de acordo com os temas. Esta maneira de trabalhar com o texto é, de acordo com Vassíliev, pelo fato de que cada bloco de texto tem uma ação principal. É como se fossem passagens de diferentes cores: se o começo do texto tem um tom de cor claro e a parte final do texto tem uma cor escura, como a atriz atravessa do início para o fim do texto?

Vassíliev aplica nos ensaios *Medée-Matérialu* o procedimento de separá-los em dois: aconteciam os ensaios com o foco apenas sobre o texto e, outros ensaios, que eram dedicados apenas à partitura de ações psicofísicas da atriz. O trabalho de composição textual e a composição das ações psicofísicas da personagem são trabalhados separadamente para depois se juntarem, numa mixagem destes dois ensaios: quando o texto se une com partitura de ações físicas. Dréville relata em seu livro que a junção dos dois ensaios aconteceu apenas no dia da estreia do espetáculo.

Este fato chama a atenção. O que leva um diretor como Vassíliev a tomar essa decisão? Por que fazer esse tipo de escolha? Este nível de dificuldade coloca a atriz em contato

⁷⁶ Fragmento 1: As crianças são tuas. *Fragment 1: Les enfants sont à toi,*

Fragmento 2: Aquilo que é meu. *Fragment 2: Ce qui est à moi,*

Fragmento 4: Conversa com as crianças. *Fragment 4: Conversation avec les enfants,*

Fragmento 5: Presente do vestido para noiva. *Fragment 5: Cadeau de la robe à la fiancée,*

Fragmento 6: Espetáculo de marionetes para as crianças: primeiro ritual. *Fragment 6: Spectacle de marionnettes pour les enfants: premier rituel,*

Fragmento 7: Sacrifício das crianças: segundo ritual. *Fragment 7: Sacrifice des enfants: deuxième rituel,*

Fragmento 8: A saída. *Fragment 8: La sortie.*

⁷⁷ Cf. DRÉVILLE, Valérie *Face à Medée - Journal de répétition*. Actes Sud – Papiers : 2018. p. 49

⁷⁸ A divisão dos fragmentos do texto encontra-se na página 48 do livro. Não há o terceiro fragmento por razões de temática: eles chamam o terceiro fragmento de fragmento dois:

com uma exigência tão alta que, uma resposta possível para esta questão, é que este procedimento é um antídoto contra a ilustração e a demonstração: o veneno da atuação.

Aqui encontro uma aproximação com o conceito da *Via Negativa*⁷⁹ elaborado por Grotowski, que ressalta a dificuldade como condutor da qualidade e potência na cena. Se a atriz, antes da sua estreia, precisa dar conta de juntar a estrutura do texto com a estrutura de ações físicas, ela estará ocupada com cada detalhe do processo e não sobrá espaço para pensar. Este nível de dificuldade opera segundo a lei da *Via Negativa*.

Ao longo dos anos trabalhando como atriz, pude perceber que a tendência do meu trabalho e dos meus amigos atores, vai, quase sempre, na direção de ilustrar o texto. Mas, se as estruturas são ensaiadas separadamente, é pouco provável que possa ocorrer a ilustração da parte do ator. Este é um modo de trabalhar que, podemos dizer, é da ordem do antídoto contra a representação/ demonstração/ ilustração/ declamação. A respeito do combate à ilustração, tema caro aos atores, Grotowski (1991) diz que: “O ator bem treinado cumpre o ato psíquico com o corpo. O ator mal treinado ilustra o ato psíquico com o corpo”.⁸⁰

Uma contribuição para o *training* Fala Psíquica se dá pelo encontro do ator com a dificuldade. Existe, como podemos ver nos modos de trabalho *vassílieviano* e *grotowskiano* A necessidade do ator construir uma relação com a dificuldade que surge diante do *não saber*. O objetivo do ator criar um verdadeiro apreço pela dificuldade rege, em alguma medida, a investigação laboratorial vocal do ator. É através da conscientização de que o *não saber* é um veículo basilar para atravessamento do *training*.

Atuando na linha deste antídoto contra a representação/ demonstração/ ilustração/ declamação encontramos o sistema ensinado por Ryszard Cieslak, num workshop em Yale⁸¹:

Cada um teria que pegar o próprio caderno de anotações, dividir uma página em duas colunas e escrever, em uma coluna, da forma mais precisa possível, absolutamente tudo o que tinha *feito* durante a improvisação; e na outra coluna, escrever tudo o que tinha *associado* internamente: todas as ações físicas, as imagens mentais e os pensamentos, as memórias de lugares, as pessoas. (RICHARDS, 2014, p. 13)

As associações são elementos da ordem imaterial, que correspondem às questões da ordem psíquica, passam na mente do ator enquanto a ação física é realizada: o prefixo *psico* do

⁷⁹ Este conceito foi explanado no capítulo um da presente dissertação.

⁸⁰ Citação retirada do documentário *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* (que faz parte da série *Os Cinco Sentidos do Teatro*) dirigido por Mariane Ahme e produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI em 1991.

⁸¹ Workshop conduzido por Cieslak, em 1984, no departamento de Estudos Teatrais da Yale University.

conceito *psicofísico* são justamente as associações, memórias e imagens que acompanham o ator na ação cênica.

ASSOCIAÇÃO	AÇÃO
<i>Meu ex-namorado</i>	Abro um maço de cigarro
<i>Passo os dedos e abro sua calça</i>	Passo os dedos nos cigarros e puxo um
<i>chocolate</i>	Coloco o cigarro na boca
<i>Minha cabeça</i>	Pego a caixa de fósforo
<i>Escolho um pensamento</i>	Abro a caixa de fósforo lentamente
<i>Pego “voltar para o ex”</i>	Pego um fósforo.
<i>Apago ele da minha mente</i>	Risco o fósforo.
<i>Quero ser recompensada pelo sacrifício</i>	Levo o fósforo aceso até o cigarro
<i>Engulo o mundo</i>	Acendo o cigarro com um trago

No trabalho da divisão entre associação-ação em colunas o ator pode adicionar uma terceira coluna, incluindo o texto: texto-associação-ação.⁸² Este texto pode conter associações que não estão conectadas com as palavras do autor. Este tipo de operação foi realizado por Grotowski no espetáculo *O Príncipe Constante*: primeiro Cieslak decorou o texto completamente. Ele poderia, segundo Grotowski “começar no meio de uma frase de qualquer fragmento, sempre respeitando a sintaxe.” (GROTOWSKI, 2014, p.25) E, a partir do domínio que Cieslak teve do texto, eles inseriram o “fluxo de palavras sobre o rio da lembrança, da lembrança dos impulsos de seu corpo, da lembrança das pequenas ações, e com os dois alçar voo, alçar voo, como em sua primeira experiência(...) essa experiência de base era luminosa de uma forma indescritível”.

As associações podem, inclusive, ser opostas ao texto. No espetáculo em que aparece o príncipe sendo torturado, a composição de associações de Cieslak era referente à uma experiência amorosa. Grotowski diz que: “Nós nunca trabalhamos com ele a partir de um

⁸² Este modo de trabalho me foi ensinado por Celina Sodré como “Texto Gêmeo” onde eu pude experimentar e aplicar nos anos de 2009 e 2010 no espetáculo Ingmar Vincent Lispector, em uma parte da minha estrutura de ações que continha 9 minutos no total. Este método do “Texto Gêmeo” foi fundamental na minha formação como atriz, porque eu pude experimentar, em um breve espaço de interpretação, algo que se aproxime do conceito de auto exposição.

martírio, pelo contrário.” (GROTOWSKI, 2014, p.25) Nós veremos este estudo no *Training Fala Psíquica*⁸³.

Outro elemento que devemos levar em consideração é a escrita do autor. Segundo Dréville, Müller escreve de maneira complexa. Ele utiliza “o princípio da estrofe/ante estrofe⁸⁴”. Para a atriz, Müller escreve como um dramaturgo, compondo o texto com vetores diferentes: “Falar de si/ falar dos outros⁸⁵”. E cita como exemplo um texto do fragmento 7: “*De meu coração cortar-vos eu quero/ meu coração, minha memória, meus queridos/ Devolvi meu sangue de vossas veias*⁸⁶”. Neste fragmento de texto, percebemos uma ação e uma contra ação: “*cortar-vos*” no sentido de tirar, expulsar, separar, em oposição à “*devolvi*”, que traz o sentido de voltar, restituir, reunir. Esta composição de ação e contra-ação são a oposição que formam o discurso de Média: “*Perto de ti assim estarei Perto de teu amor, bem longe de mim/Vai agora para tuas novas núpcias.*⁸⁷”

Deste modo, Dréville constrói a ação verbal que nasce do diálogo composto por oposição: ela traz para si e empurra, traz para si e empurra e assim, fazendo nascer o movimento da palavra. Assim, a ação verbal acontece através de uma movimentação vocal constituída pelo elemento de oposição. Ela diz: “é preciso saber ter a mestria na arte do discurso que age”⁸⁸.

A questão do movimento da palavra nos interessa, porque dá ao ator a dimensão do trabalho com a palavra em ação. Esta ação, ao que me parece, é percebida como um movimento. Não acredito, no entanto, que se possa aprender a fazer esse trabalho de ação verbal apenas através do estudo teórico e da observação prática do espetáculo. É necessário, além deste formador trabalho de observação, a busca de um estudo prático, laboratorial, constituído por pelo menos duas pessoas, visto que o ator precisa de uma referência externa quando se trata do *training verbal* para o apuro da escuta.

O líder do *training* deve se lembrar de guiar o ator com uso de metáforas, que, como nos disse Dréville é o “alfabeto do ator”: quem está cumprindo o papel de líder, guiando o *training*, as imagens metafóricas, alegorias e símbolos, funcionam como uma direção que norteia o ator/praticante. Termos estritamente teóricos podem, na maior parte das vezes, não agir sobre o ator/praticante com o impulso necessário para o cumprimento de uma determinada

⁸³ Página 97 desta dissertação.

⁸⁴ “*Le principe de la strophe/antistrophe.*” p.49.

⁸⁵ “*Parler de soi/ parler des autres.*” (idem)

⁸⁶ “*De mon Coeur je veux vous découper, ma mémoire, mes chéris, mès bien-aimés/ Rendez-moi le sang de vos veines.*” (idem)

⁸⁷ “*Ainsi je serai proche de toi, proche de ton amour / Maintenant pars pour tes nouvelles noces.*” p.49

⁸⁸ “*Il faut savoir maîtriser l’art de la parole agissante.*”, p.49

tarefa ou superação de algum desafio. Palavras como: empurrar, puxar, trazer de volta, rasgar o ar ou direcionar a palavra como uma flecha, por exemplo, podem não só estimular o imaginário do ator/praticante, como direcionar psicicamente uma ação verbal. A metáfora pode tornar visível, através de imagens, o que era invisível em termos teóricos. Pode direcionar com muito mais precisão e clareza aquilo que é sujeito ficar nebuloso por um conceito teórico, pouco prático.

Na análise deste capítulo, podemos perceber como o trabalho de voz desenvolvido por Vassíliev em seu conceito *Ação Verbal* se distingue do trabalho apontado por Stanislavski na elaboração do conceito de *Ação Vocal*. Apesar das diferenças apresentadas pelos diretores dramaturgos, e, sobretudo, apesar de o processo de Vassíliev se separar do psiquismo do texto para a implementação da sua emissão, podemos constatar, através do trabalho de Dréville, que o psiquismo vocal está presente em todo espetáculo. Assim, é possível dizer que, apesar das diferenças de caminhos aderidas pela metodologia dos diretores, o resultado do trabalho é o mesmo no que diz respeito ao psiquismo e a humanidade dos personagens contemplados em cena.

3.5 A palavra contêiner

No filme podemos perceber que a voz da atriz ganha outra dimensão mediante o processo de construção verbal *vassílieviano*. A emissão do texto está para além do significado da palavra, do ato de narrar uma história. No espetáculo com Dréville, somos capazes de perceber a palavra de outra forma e podemos constatar um estranhamento, e, é possível dizer, até um incômodo com a forma particular de emissão das palavras. A ação vocal que Dréville faz o falar o texto, gera um novo sentido: a palavra ganha o status de *objeto sonoro* projetado no espaço.

A investigação deste objeto sonoro realizada por Vassíliev vem transformar e rearticular a relação da voz com o espaço: “É preciso compreender o som como um objeto que se compõe da matéria do som, a entonação é a melodia. A corrente não é acústica, mas energética. A acústica é apenas um envelope.” (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2018, p.39)

A fala de Dréville contribui para esta reflexão quando a atriz continua sua explanação sobre o ensaio:

Então, já que a palavra é um contêiner, a gente faz como com um copo cheio d'água. A gente o esvazia o copo, a gente esvazia o conteúdo narrativo, e o copo esva ziado pode se encher de uma outra narrativa, e o copo vazio pode se encher de um outro

conteúdo. A entonação afirmativa não narra. Ela diz o que é uma entonação que cai, isso deve ser carnal, é importante para Medéia. Esse exercício deve ser feito todos os dias, aparelho vocal não está habituado, ele precisa se treinar. (DRÉVILLE, 2018, p. 32, tradução de Celina Sodré)⁸⁹

Com este fragmento, ganhamos um esclarecimento essencial para a prática laboratorial da voz. A palavra como contêiner revela então a possibilidade de realizar uma operação sobre o conteúdo da palavra. Esta operação, que vemos realizada no trabalho de Vassíliev com Dréville, faz a palavra ganhar a dimensão de objeto.

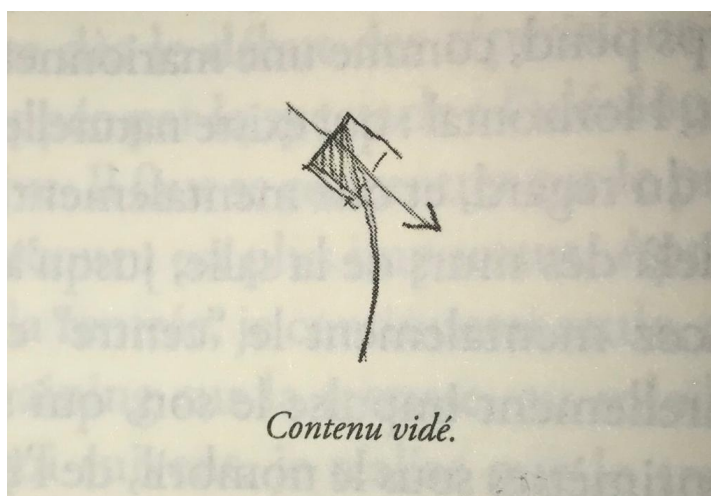


Figura 14 – Contenu vidé.⁹⁰

A palavra como objeto é um princípio indispensável ao raciocínio que estamos desenvolvendo ao estudar as entonações. É possível compreender, através desta fala, que a entonação é o conteúdo que colocamos dentro do copo esvaziado. Este conteúdo muda conforme a entonação e os ouvintes experimentam seu sabor e sua textura conforme escutam as diferentes entonações.

A desconstrução da musicalidade da fala cotidiana do ator e das formas tradicionais de enunciar textos versificados é o principal objetivo pedagógico de AV para o desenvolvimento da ação verbal. Os laboratórios sobre o hexâmetro homérico, a cantilena ortodoxa e a dramaturgia em versos de diferentes autores são os três eixos de elaboração desse aspecto da pedagogia metafísica de AV. (ALMEIDA, 2015, p. 113)

⁸⁹ *Alors, puisque le mot est un contenant, on fait comme avec un verre rempli d'eau, on le vide, on vide le contenu narrative, et le verre peut se remplir d'un autre narrative, et le verre vidé peut se remplir d'un autre contenu. L'intonation affirmative ne raconte pas, elle édit ce qui est c'est une intonation qui tombe, ce doit être charnel, c'est important pour Médée. Cet exercice doit être fait tous les jours, l'appareil vocal n'est pas habitué, il faut s'entraîner.*

⁹⁰ Cf. DRÉVILLE, Valérie *Face à Médée - Journal de répétition*. Actes Sud – Papiers : 2018. p. 32

Este modo de operar a voz no espaço promove um *efeito sinestésico*.⁹¹ Este efeito cria uma espécie de comprometimento entre estes dois sujeitos: o ator e o espectador. Este efeito se dá, podemos pensar, pelo fato de haver um viço na voz da atriz que opera com uma qualidade energética presente na atuação de *Médée*. Essa dramaturgia sonora incide na maneira em como nos sentimos e experimentamos o espetáculo, vendo, escutando, recebendo esse “Milagre dessa dramaturgia do som: a escritura sonora não cessa de se desenvolver; as sonoridades palavras, os ruídos, as imagens e os gestos se reúnem, se associam, como que para nos dar a sentir e a realizar a experiência das obras em devir e de nosso mundo em marcha.” (PAVIS, 2017, p. 307)

Para que o processo da construção vocal se realize durante o *training verbal*, Vassíliev explica a importância de não confundir velocidade e força durante o *training verbal*, porque “existem energias que estão relacionadas com a física, outras com a energia⁹².” (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2018, p. 39, tradução de Celina Sodré)⁹³

Como podemos trabalhar com a energia? É possível perceber que a voz do ator, quando trabalhada sob este prisma, tem potência. Mas o que significa ter potência vocal? Vassíliev nos dá esta pista: o elemento energético é algo ao qual nós devemos nos submeter: “o parêlo físico é secundário em relação à energia. Está implicado no trabalho, mas não é prioritário. Existe de um lado o trabalho muscular, a força, e de outro, o trabalho energético. Todo trabalho que você tem a fazer com Médéia tem haver com a liberação.”⁹⁴ (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2018, p. 39)

Esta questão da liberação, me parece, pode ser relacionada ao processo de meditação ativa praticada no instituto Gurdjieff e no trabalho desenvolvido por Grotowski, denominado *Motions*.⁹⁵ Esta associação é feita pelo reconhecimento de que, para realizar este trabalho indicado por Vassíliev, o ator deve ter algum nível de consciência de si mesmo, estando em

⁹¹ “Efeito sinestésico é o efeito que consiste em reunir e/ou agrupar sensações oriundas de diversos órgãos do sentido, tais como: paladar, olfato, tato, visão e audição. Sinestesia é um vocábulo de origem grega, *synaísthesis*, cujo significado é “sentir ao mesmo tempo”, e é formada a partir de *syn*, que quer dizer juntamente + *aísthesis*, que significa sensação. A sinestesia é um recurso semântico capaz de tornar o texto mais expressivo, ocorrendo quando as sensações e sentidos se misturam. Isto quer dizer que podem estar reunidas num mesmo contexto diversas impressões sensoriais.” Explicação extraída do E-Dicionário de Termos Literários, Cf. CEIA, Carlos.

⁹² *Il y a des énergies qui sont liées à la physique, d'autres à l'énergie. Pág. 39*

⁹³ *Il y a des énergies qui sont liées à la physique, d'autres à l'énergie.*

⁹⁴ *L'appareil physique est secondaire, par rapport à l'énergie, il est impliqué dans le travail, mais pas prioritaire. Il y a d'un côté le travail musculaire, la force, de l'autre, le travail énergétique. Tout le travail que tu as à faire, avec Médée, a à voir avec la libération.*

⁹⁵ *Motions*, é uma meditação ativa criada por Jerzy Grotowski e sua equipe de colaboradores durante a fase do *Objective Drama* nos anos 1983 a 1986. Para compreender de uma forma ampla esta técnica de trabalho, é necessário praticá-la. Na minha experiência pessoal, no pouco tempo que trabalhei com o *Motions* (nos anos de 2009 a 2011 aproximadamente) é um *training* que trabalha ao mesmo tempo mente, corpo, emoção, escuta, respiração, equilíbrio, visão, olfato e audição.

contato com seu corpo, em contato com o espaço e, buscar em si, algum modo de não interferir intelectualmente no processo de liberar. Vassíliev continua: “Como liberar? Onde é que o som é realmente gerado? Se atenção está dentro do corpo a gente não vai alcançar. Se atenção está fora, tudo se coloca no lugar.”⁹⁶ (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2018, p. 39)

Este é um ponto significativo. Podemos pensar que existe uma contradição em fazer o exercício de meditação ativa para este trabalho, já que Vassíliev nos indica que “Se atenção está dentro do corpo a gente não vai alcançar” (ibid), então, não devemos trabalhar com a atenção no corpo? Quando exercemos *O Trabalho Sobre Si Mesmo* e fazemos o mergulho na meditação ativa, a atenção no corpo é um veículo para que haja, exatamente, uma liberação da mente. Esta liberação é como um canal que abre um caminho para a escuta: a escuta do espaço, a escuta do que está fora de nós. Assim, suponho, podemos chegar no que Vassíliev aponta como “se atenção está fora, tudo se coloca no lugar.”

Uma observação do assistente Ilya, que trabalhava nos *trainings* físicos e verbais com Dréville antes do ensaio com Vassíliev, revela um elemento relevante para compreendermos como trabalhar a “liberação” apontada por Vassíliev. A coluna vertebral parece nos indicar um caminho:

O som não te pertence. Não é o teu som. Se você pensa que é o teu som, você não vai chegar. Quando você constrói o eixo vertical, não se tenciona. Estira a coluna para o alto e para baixo. Prolonga um pouco mais alto que o topo da cabeça. Só isso. O eixo horizontal é construído pelo olhar: ver diante de si. O eixo vertical se faz no interior de si. O eixo horizontal no exterior. (DRÉVILLE, 2018, p. 33, tradução de Celina Sodré)⁹⁷

Durante os ensaios do espetáculo, Dréville relata a dificuldade de recuperar a capacidade de fazer os exercícios que não eram praticados há 11 anos, a atriz assume que não tem mais os reflexos. Ao começar pelas instruções, seguindo o passo a passo dos exercícios, ela se pergunta: “o eixo vertical, como se constrói? A gente já o constrói durante o training físico. A coluna vertebral está estirada ao mesmo tempo para o alto e para baixo, se não, não é possível ter o eixo. A posição sentada deve ser natural, simples.”⁹⁸ (DRÉVILLE, 2018, p.33, tradução de Celina Sodré).

⁹⁶ *Comment libérer? Où est-ce que le son est vraiment généré? Si l'attention est dans le corps, on n'y arrive pas.*

⁹⁷ “*L son ne t'appartient pas, ce n'est pas <ton> son. Si tu penses que c'est ton son, tu ne vas pas y arriver. Quand tu construis l'axe vertical, ne te tends pas. Étire la colonne vers le haut et vers le bas. Prolongue un peu plus haut que le sommet de la tête, sans plus. L'axe horizontal est construit par le regard: voir devant soi. L'axe vertical se fait à l'intérieur de soi: L'axe horizontal, à l'extérieur.*”

⁹⁸ *L'axe vertical, comment se construit-il? On le construit déjà pendant le training physique. La colonne vertébrale est étirée à la fois en haut et en bas, sinon, il ne peut pas y avoir d'axe. La position assise doit être naturelle, simple.*

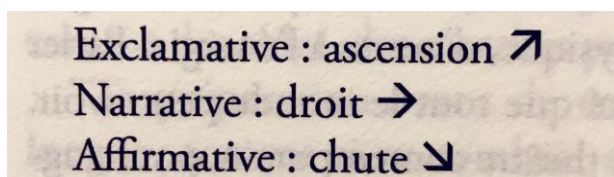
Esta observação da coluna vertebral é fundamental. Este estiramento da coluna nos indica que atriz treina para permanecer com a coluna ativa. E este pode ser o elemento chave que buscamos quando entramos em cena. Sabemos, através dos estudos de Grotowski que o que origina a ação psicofísica é o impulso. O impulso nasce na base da coluna vertebral. A base da coluna vertebral precisa estar ativa. Uma vez que sabemos que a ativação da coluna vertebral é fundamental para que o impulso ocorra, podemos direcionar a nossa atenção para o trabalho do ator com o texto, partindo desta chave. Grotowski aponta para a importância do impulso no corpo para a transmissão da palavra:

Existe alguma coisa que passa através do corpo, como os impulsos e as ações. Nisso, existe o problema de fazer passar sentido. O sentido. E pensem: há pessoas, na vida corrente que dizem alguma coisa a vocês, mas que o sentido não passa. No entanto, as palavras estão no seu lugar e a voz a soa [...] é como se o esforço de fazer passar o sentido faltasse. Se isso é feito com um tipo de graça, de charme, nós teremos uma bela conversação francesa no bistrô. Nenhum sentido, mas palavras muito claras, um malabarismo tão pleno e virtuoso, bravo! (GROTOWSKI, 1989 apud BROOK, 2011, p. 81)

Uma conclusão possível para este fragmento é de que o sentido é transmitido através do impulso, que, como vimos, se origina na base da coluna vertebral. É necessário, portanto, que o elemento impulso/base da coluna vertebral estejam presentes na elaboração do *training* vocal para atores.

Se o som não é meu, se o som não pertence ao ator ou ao instrumento que o produz, o som é outra coisa. Seria isso uma energia? Esta perspectiva nos coloca diante de algo desconhecido e que, para que haja um trabalho, é necessário a escuta. Aqui, encontro mais um elemento necessário do *training* para atores.

Dréville explica quais são e como se diferenciam os elementos da entonação: Exclamativa, Narrativa e Afirmativa. Para cada uma existe um direcionamento da palavra. Na entonação afirmativa, a palavra é direcionada para cima. Na entonação narrativa, a palavra é projetada para frente, de forma horizontal. E na emissão da entonação exclamativa, a palavra é projetada para baixo, na direção do chão. Podemos ver esses vetores com mais clareza com uma imagem (fig. 15) retirada do livro:



Exclamative : ascension ↗
 Narrative : droit →
 Affirmative : chute ↘

Figura 15 – *Exclamative, Narrative, Affirmative*.⁹⁹

Uma questão importante no *training* verbal proposto por Vassíliev é a ideologia da acentuação. A modificação sonora proposta pelo *training*, altera não só a maneira da emissão das palavras projetadas pelos atores, mas a forma como o espectador recebe e ressignifica o conteúdo daquilo que está sendo emitido:

O lugar do acento tem um significado ideológico. Se o acento for colocado no fim, nós lemos o assunto, a história. Se ele é colocado no início, nós lemos como o assunto se desenvolve: isso significa que nós sabemos o que vai acontecer a seguir. Você, você conta a história. Mas o objetivo não é o de contar a história. O acento no começo permite mostrar a estrutura subjacente do texto: onde começa a poesia... O acento, de qualquer maneira, permite dizer a história, mas sentindo-a. (VASSÍLIEV, 1992 apud ALMEIDA, 2015, p. 134, tradução Marcus Fritsch de Almeida)¹⁰⁰

É possível também associar a explanação de Dréville a respeito da entonação, especificamente quando fala do “gesto verbal do tom”, com o que chamamos de musicalidade: “A entonação é como um sinal musical que contém uma informação. É o gesto verbal do tom. É aquilo que nos permite reconhecer uma língua sem conhecer o sentido” (DRÉVILLE, 2018, p.30, tradução de Celina Sodré).¹⁰¹

Se tratando das diferentes entonações (afirmativa, narrativa e interrogativa) Dréville explica que para trabalhar com o texto de *Médée-Matérialu*, a entonação narrativa não é bem-vinda, porque, frequentemente a entonação narrativa transmite uma história, narra. A entonação adequada para Médéia é a entonação afirmativa, por se tratar de um conteúdo cujo sentido é metafísico. Por isso, não deve ser transmitido por uma entonação narrativa, ainda que a história exista. Este é um aspecto relevante para o ator que deseja trabalhar com ação verbal. É possível pensar, a partir desta distinção entre entonação narrativa e entonação afirmativa que: o ato de narrar uma história é diferente de afirmar, dentro da posição do personagem, uma fala.

Além da entonação afirmativa, AV estabelece outras duas para o treinamento dos atores: a narrativa e a exclamativa. A entonação narrativa corresponde às formas enunciativa e interrogativa da linguagem falada, enquanto que a exclamativa identifica as curvas de entonação ascendente ou descendente das frases que terminam com ponto de interrogação e de exclamação. (ALMEIDA, 2015, p. 125)

⁹⁹ Cf. DRÉVILLE, Valérie *Face à Médée - Journal de répétition*. Actes Sud – Papiers : 2018. p. 40

¹⁰⁰ *La place de l'accent a une signification idéologique. Si l'accent est mis à la fin, on lit le sujet, l'histoire. S'il est mis au début, on lit comment le sujet se déroule: cela signifie qu'on sait ce qui va passer ensuite. Vous, vous racontez l'histoire, mais le but n'est pas de raconter l'histoire. L'accent au début permet de montrer la structure sous-jacent du texte: c'est là que commence la poésie... Il permet de dire quand même l'histoire mais en la sentant.*

¹⁰¹ *L'intonation est comme un signal musical qui contient une information. C'est le geste verbal du ton. C'est ce qui nous permet de reconnaître une langue sans en connaître les sens.*

A partir dessa colocação, podemos entender que as entonações afirmativa ou interrogativa promovem um outro tipo de percepção para o ouvinte. A palavra ganha com isso uma nova dimensão, que expande as possibilidades de recepção para um outro tipo de conhecimento, através de outro tipo de contato com o conteúdo do que é dito. Como se, a partir deste novo investimento vocal/verbal, através destas novas entonações, tivéssemos a possibilidade de nos descobrirmos mais disponíveis para outros insights, promovendo reflexões de outra ordem.

O exame acerca das contribuições do *training* verbal através da metodologia de Vassíliev e dos relatos e atuação de Dréville na obra *Médée-Materiau* gerou uma legítima parcela na contribuição para a constituição do objeto/meta: *training* Fala Psíquica. Os relatos proveitosos de Dréville aproximam o leitor ao método de Vassíliev, que nos revela princípios fundamentam uma maneira de lidar com o *training*: o detalhe do estiramento da coluna vertebral em relação à percepção do espaço, as maneiras de perceber o ambiente e se colocar nele, a forma como o ator deve se submeter a uma percepção da energia, a percepção da palavra como objeto, o treinamento de não empurrar a voz, mas deixar que o som atue em si mesmo e no espaço.

Esses apontamentos de pesquisa são agentes geradores de possibilidades uma vez que colocam o ator em conexão com uma escuta específica, possibilitando a instauração da qualidade de presença.

4.1 DA PALAVRA AO SOM. A ESCUTA COMO ELEMENTO NO *TRAINING*.

Ao examinar os *trainings* vocais de Molik e Dréville, identifico a necessidade de investigar a questão da escuta como um instrumento indissociável da prática vocal laboratorial do ator: tanto no que diz respeito à percepção sonora, quanto no que diz respeito à criação de novas possibilidades no âmbito da criação vocal.

Mas, o que é a escuta? De acordo com o dicionário,¹⁰² escuta é:

[Do lat. auscultare] V.t.d.1. Tomar-se ou estar atento para ouvir; dar ouvidos a: *E s c u t o u durante horas as lamúrias do enfermo.* 2. Aplicar o ouvido com atenção para perceber ou ouvir: *Em meio à balbúrdia tentava e s c u t a r o que diziam.* 3. Ouvir (2): dormitava, e pôs-se filho. 4. Atender aos conselhos de: *j á não e s c u t a os pais: leva a vida que bem entende.* 5. Espiar, espionar. 6. Pop. Auscultar (1). Int. 7. Prestar atenção para ouvir alguma coisa: *houve um rumor estranho: e s c u t e.* 8. Não seguir se não as suas próprias opiniões ponto, ser indiferente a concelhos: *Tudo faz por sua cabeça: jamais escuta.* 9. Exercer o aplicar o sentido da audição: “Prova. Olha. Toca. Cheira. E s c u t a, / cada sentido é um dom divino.” (Manuel Bandeira, Estrela da Vida Inteira, p.20); “Escute e lhe ouvirás [à concha] um burburinho estranho / de águas batendo ao longe em criptas de granito.” (Alberto Ramos, *Poemas*, p.77) (FERREIRA, 1986, p.693)

Em concordância com esta definição, constatamos que a escuta envolve muitos aspectos. Logo na primeira definição aparece um componente que constitui a escuta como ação: “tornar-se ou estar atento”. O prisma da atenção engloba todas as outras ramificações nesta definição de escuta. Podemos assim, partir do pressuposto de que para escutar é preciso estar atento, ter atenção.

Neste ponto da pesquisa, encontro uma intrínseca relação entre o os elementos constitutivos da escuta, (revelados pela definição acima nas diferentes maneiras de escutar) e da necessidade de haver a atenção (que dirige o ato da escuta), com *O Trabalho (do ator) Sobre Si Mesmo*. Sinto necessidade de fazer um apontamento a seguir entre a atenção como veículo de um ator/praticante mais consciente para o trabalho com a escuta. E, em seguida, examinarei a diferença entre ouvir e escutar, apresentada por alguns estudiosos da música.

A atenção é uma aplicabilidade da mente para alguma coisa. É o veículo que nos coloca em um estado ativo de percepção. Este estado ativo nos interessa para que possamos não apenas perceber o sentido literal das palavras, mas estabelecer uma conexão com seus conteúdos sonoros. Os conteúdos sonoros são de ordem psíquica¹⁰³, imaterial: conteúdos que extravasam para a voz do ator. Como vimos, no sujeito/ator, as características particulares de sua emissão vocal são geradas pelo material psíquico, implicando em sua qualidade de *presença*.

¹⁰² Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro, RJ. Editora Nova Fronteira, 1986.

¹⁰³ Conforme a explanação na introdução desta dissertação.

O que nos dizem estes componentes psíquicos revelados na voz? A possibilidade de escutar os conteúdos da palavra referentes ao psiquismo, dão ao ator a possibilidade de uma composição sonora ampliada. Tanto para trabalhar no sentido *stanislavskiano*, de ação vocal, quanto no sentido *vassílieviano*, de ação verbal. Ou seja: preencher a palavra de conteúdo psíquico¹⁰⁴ ou trabalhar no esvaziamento do conteúdo da palavra para preencher com outro conteúdo¹⁰⁵.

O texto do autor, apropriado pelo ator e convertido em palavra falada, atua como uma escritura em voz alta¹⁰⁶: “Escritura em voz alta é, pois, a maneira como o corpo é exposto pelo ator, pela modulação de sua voz, por tudo aquilo que é sensível fisicamente no seu jogo de atuação. (...)A escritura em voz alta é a razão pela qual se vai escutar o ator ou cantor.” (PAVIS, 2017, p.99) É possível pensar então, a partir desta colocação de Pavis, que a razão pela qual vamos assistir um ator é para vermos a autoria em cena, no sentido de apropriação, de fala inaugural: para vermos *a presença do ator como obra de arte*. Não se deseja ver a representação de um texto, a *apresentação* dele.

Examinemos os possíveis elementos constitutivos para que exista a construção da escritura em voz alta, ou se preferirmos, uma composição sonora da palavra:

1. *Atenção*, veículo de;
2. Um estado mais ampliado de *consciência*;
3. implicando na *percepção de si mesmo* e do espaço para que exista;
4. Um estado ativo de *escuta*, que possibilita à;
5. A *criação* de uma composição sonora da palavra.

A atenção é o veículo para o despertar da consciência. A consciência despertada intencionalmente, decorre no contato do ator/praticante com seu corpo e da *percepção de si* no espaço para que a escuta se realize. É através desta escuta que existe, então, a possibilidade da criação: uma criação da composição sonora, uma *partitura psicofísica vocal*.

A atenção é o princípio do estado ativo de escuta. É a atenção que nos permite o contato, de uma certa forma, com um estado mais ampliado de consciência: “Segundo o budismo, a noção de *Naishin* envia a um estado de consciência desenvolvido e integrado, o que

¹⁰⁴ Como vimos no capítulo um e dois.

¹⁰⁵ Como pudemos ver na operação feita por Vassíliev no capítulo três.

¹⁰⁶ Roland Barthes é o criador deste conceito. Propõem nomear assim a parte corporal da voz sua expressividade psicológica, mas sua dimensão corporale pulsional. “é conduzida, não pelas inflexões dramáticas denton ações malignas, pelos assentos complacentes, mais pelo grão da voz (*grain de la voix*), que é um misto erótico de timbre e de linguagem, e pode, portanto, ser, por sua vez, tal como a dicção, matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo (daí a importância dos teatros do extremo Oriente)” (BARTHES apud PAVIS, 2017, p.99)

Zeami nomeia como envolvimento incondicional, concentração do espírito, resolução do ator.” (PAVIS, 2017, p.66). Este estado ativo de escuta se opõe ao estado automático/mecânico de escuta, ao qual, estamos habituados.

Segundo a doutrina de Gurdjieff, quando falamos em consciência fazemos uma associação a um estado mental do ser humano, mas é mais que isso: “É uma ‘tomada de conhecimento interior’ independente da sua atividade mental – é antes de tudo, uma tomada de conhecimento de si mesmo, conhecimento de quem ele é, de onde está e, a seguir, conhecimento de que sabe, do que não sabe, e assim por diante.” (Ouspensky, 1981, p.12) Se para escutar é necessário estar atento, o estado de atenção implica na disposição do sujeito, cuja consciência é convocada a fazer parte. É preciso aprender a direcionar esta atenção para que ocorra a escuta.

Por que devemos aprender a direcionar a atenção? É possível que o leitor se depare com essa questão, uma vez que todos podemos, conscientemente, dirigir nossa atenção a uma determinada coisa. Mas se quisermos trabalhar com especificamente com esta ferramenta, descobriremos que ela precisa de um aprimoramento. O ator/praticante perceberá que sua atenção não é constante:

O fato é que a consciência tem graus bem visíveis e observáveis, em todo o caso visíveis e observáveis por cada um em si mesmo. Primeiro, há o critério de duração: *quanto tempo* se permaneceu consciente? Segundo o da frequência: quantas vezes se tornou consciente? Terceiro, o da amplitude e da penetração: do que se estava consciente? (Ouspensky, 1981, p.13)

Assim, acredito que o aprimoramento do ato de escutar seja um elemento constitutivo e indispensável no *training* Fala Psíquica.

4.2 Escutar é um ato

Antes de tudo é preciso fazer uma diferenciação: no campo da música existe uma distinção entre *ouvir* e *escutar*. O conceito ouvir está ligado à percepção biológica enquanto o conceito de escuta é referente à percepção cognitiva que envolve a atenção. Segundo José Halac: “Escutar depende da nossa vontade. Queremos escutar ou não queremos escutar. Ouvir é involuntário. Não podemos deixar de ouvir, como não podemos deixar de respirar. Se estamos em coma, ouvimos. O ouvido é o último sentido que se perde.” (HALAC, 2015, p. 159)

A escuta abre um novo campo para esta pesquisa e, na tentativa de compreender, capturar e amplificar a apreensão do que é a escuta para o trabalho vocal do ator, escolho a

contribuição da metodologia de dois pesquisadores da área do som, especialistas da escuta:

1. O compositor e educador musical Murray Schafer¹⁰⁷ através do livro *O Ouvido Pensante*.¹⁰⁸
2. A acordeonista e compositora Pauline Oliveiros¹⁰⁹ através do livro *Deep Listening – A Composer’s Sound Practice*.¹¹⁰

A escolha destes dois livros se dá pela prática metodológica de ambos, aplicadas em sala de aula através de exercícios que podem contribuir efetivamente para a construção do objeto/meta da pesquisa: apontamentos para o *training* Fala Psíquica.

4.3 Abra-te Schafer

O autor e compositor canadense Murray Schafer é importante na história da música. A pesquisa de Schafer originou um novo campo chamado a *paisagem sonora (soundscape*¹¹¹) que propõem o estudo do som através da realização exercícios multidisciplinares para que seus alunos escutassem e percebessem os sons do ambiente onde estavam inseridos. As criações musicais para Schafer são uma resposta à escuta do ambiente: “O principal objetivo de meu trabalho tem sido o fazer musical criativo, e embora seja distinto das principais vertentes da educação, concentradas sobretudo no aperfeiçoamento da execução de jovens músicos, nenhuma dessas atividades pode ser considerada substituída da outra.” (SCHAFER, 1992, p.282) Schafer incentiva o aluno a escutar, sentir e perceber o som ao redor, no intuito de que novas percepções aconteçam, e assim, novas possibilidades de composições musicais se apresentem. Na proposta de abertura para uma escuta mais abrangente, podemos perceber a similaridade com a pesquisa criada e estruturada por Oliveiros, e, reconhecer, que existe uma atualização da pesquisa iniciada por Muray Schafer em 1980.

A respeito da voz, Schafer nos diz que:

Os pesquisadores têm observado que há muito mais modulação colorida nas vozes dos povos primitivos do que nas nossas. Mesmo na Idade Média a voz era um instrumento vital. A leitura, nessa época, era feita em voz alta; sentir-se a forma das palavras com a língua. Na Renascença todos cantavam do mesmo modo como ainda hoje se faz em todas as culturas “menos desenvolvidas”. não

¹⁰⁷ Murray Schafer nasceu em 1933 no Canadá.

¹⁰⁸ *O ouvido pensante* de Murray Schafer. Edição Brasileira, Editora Unesp. São Paulo -SP, 1992. Este livro foi publicado a primeira vez em 1986. Schafer criou o conceito *Soundscape* que é traduzido neste livro como *Paisagem Sonora*.

¹⁰⁹ Pauline Oliveiros nasceu em 1932 no Texas e viveu até 2016. Ela foi uma das protagonistas no desenvolvimento da música eletrônica no pós-guerra.

¹¹⁰ *Deep Listening – A Composer’s Sound Practice* de Pauline Oliveiros, iUniverse. Lincoln, NE. 2005.

precisávamos que McLuhan nos contasse que, do mesmo modo como “a máquina de costura... criou a longa linha reta nas roupas... o linotipo achatou o estilo vocal humano.” durante séculos não ouvimos nada mais do que muros indiferenciados. (SCHAFER, 1992, p.208)

Em sua pesquisa, Schafer elabora exercícios variados em sala de aula, que podemos estudar no livro *O ouvido Pensante*. Em sala de aula os exercícios são aplicados no intuito de ampliar a sensibilidade auditiva do aluno, e assim, a capacidade do estudante escutar. Com a proposta de que, de fato, pudesse ressignificar a percepção do som, Schafer trabalha na direção da ampliação/abertura da escuta do aluno. Ao trabalhar com a voz dos alunos, Schafer não trabalha com canto tradicional, ele procura trabalhar, pelo contrário, com o som vocal bruto. No intuito de reaprender, assim como os aborígenes, que não sabem a diferença entre falar e cantar, significado e sonoridade, Schafer desenvolve o que podemos chamar de escuta ativa, que acontece através de uma captação crítica/criativa do som. O trabalho de Schafer com seus alunos parte do desejo de encontrar os ingredientes básicos da música, que estruturam e potencializam a expressão do ser humano. Para ele estas são questões elementares.

No livro *O ouvido pensante*, a Dra. Marisa Trench de O. Fonterrada¹¹² nos apresenta não apenas o trabalho de Schafer, mas a maneira como ele conduz o a escuta do aluno e induz uma nova maneira de perceber o mundo:

Abre-te! Abre-te, ouvido, para os sons do mundo, abre-te ouvido, para os sons existentes, desaparecidos, imaginados, pensados, sonhados, fruídos! Abre-te para os sons originais, da criação do mundo, do início de todas as eras... Para os sons rituais, para os sons míticos, místicos, mágicos. Encantados... Para os sons de hoje e de amanhã. Para os sons da terra, do ar e da água... para os sons cósmicos, microcósmicos, macrocósmicos... mas abre-te também para os sons de aqui e de agora, para os sons do cotidiano, da cidade, dos campos, das máquinas, dos animais, do corpo, da voz.... Abre-te, ouvido, para os sons da vida... Ephtah! (FONTERRADA apud SCHAFER, 1992, p. 10.)

Com isto, podemos dizer que o trabalho de Schafer toca um nível filosófico importante. Amplia, não só a capacidade do sujeito perceber o som, mas, também, influencia a experiência do aluno no mundo. A possibilidade de abrir a escuta, incluindo sons sem discriminação, incluindo as sonoridades dos ruídos dos ambientes, assim como os sons dos elementos da natureza (como fogo, água, terra e ar) e, inclusive, o silêncio, significa um ponto de mudança na percepção que, fundamentalmente, não faz distinção destes sons para sons produzidos por instrumentos. Assim, para Schafer, tudo que soa é música.

¹¹² Marisa Trench de O. Fonterrada tem graduação em Música (Bacharelado) pela Universidade São Judas Tadeu (1977), mestrado em Educação (Psicologia da Educação) pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991), doutorado em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1996) e é Professor Livre-Docente em Técnicas de Musicalização pelo Instituto de Artes da UNESP. Atualmente é aposentada do Instituto de Artes da UNESP, trabalhando como voluntária no Programa de Pós-graduação em Música - Mestrado e Doutorado.

Quando se trata do texto do ator e da escuta ativa para a construção de uma partitura psicofísica vocal, podemos incluir, como elemento orgânico, os sons fisiológicos, as pausas do texto, a respiração ou até mesmo, o ar na emissão das palavras. Estes são os inúmeros elementos que compõem a imaterialidade à qual me refiro no título da dissertação.

Na construção de uma partitura psicofísica vocal existem elementos como: os sons fisiológicos, as variações de tempo ritmo, o tom, a espessura e, entre outros elementos, existem as pausas. As pausas são especialmente importantes, porque com elas surgem novas possibilidades: a inclusão do silêncio, ou, ainda, a incorporação do som ao redor: “John Cage diz: ‘o silêncio, não existe isso,’ (Pausa de trinta segundos e ouçam.) Se é assim, silêncio é ruído? (Pausa de trinta segundos.) Silêncio é uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo.” (SCHAFER, 1992, p.71)

Por exemplo: O som de um ônibus que passa enquanto eu falo o texto. O som deste veículo pode ser incluído, se eu sou uma atriz que trabalha ativamente para a inclusão dos sons ao redor. É possível trabalhar para que o som do ônibus entre na composição da fala, através de uma pausa, que não é silêncio. Mesmo que esta pausa não tenha sido propositalmente programada, se a atriz está com a escuta ativa em relação ao ambiente e, necessariamente, ao tempo presente, o som pode ser incorporado ao texto. “O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa.” (SCHAFER, 1992, p.71)

Estas qualidades orgânicas, que a princípio, não são texto verbal, possibilitam uma composição artística, autoral e inaugural para o texto do ator. Para que esta percepção sonora aconteça, é preciso estar com os ouvidos abertos. É, ainda importante observar, que estes elementos são relevantes na construção da partitura psicofísica vocal, uma vez que colocam o sujeito/ator com a escuta ativa em relação a si mesmo e ao espaço, no tempo presente.

Ao abordarmos a escuta como meio de observação, penso na escuta como instrumento inseparável de *Trabalho (do ator) sobre si mesmo*. Elegendo a escuta, podemos abrir o nosso campo sensorial e aprendemos com outra parte do corpo, que não apenas a intelectual: com a *sensação de si*, convocamos para a escuta os centros: emocional, instintivo e motor, que compõem o nosso mundo interno. É possível dizer que a escuta afeta partes da nossa fisiologia como a respiração a circulação do sangue, interfere nas nossas emoções físicas, no que percebemos como agradável ou desagradável, nos remetendo a imagens, memórias, provocando o riso, o choro, ou a indiferença.

A sensação e si mesmo pode nos levar, através da escuta, a diferentes possibilidades de criação. Observando os *trainings* vocais e físicos dos atores Molik e Dréville, verificamos que a escuta é um elemento que conduz o trabalho criativo dos atores. É através da atenção que se caminha para o estado de uma escuta ativa: o trabalho de contato com o corpo e com o espaço acontece incluindo os sons ao redor e abrindo a possibilidade de outras percepções, como nos diz Vassíliev: “Este instinto de ação deve ser aberto, o ator aprende a descobri-lo por si mesmo. Algo que está ligado à vitalidade, algo primário. Para descobrir, você precisa de uma certa técnica.” (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2018, p.40)¹¹³.

Esta descoberta que o ator aprende “por si mesmo” só pode acontecer na prática, na experimentação dos exercícios, na investigação que se dá durante os exercícios de um *training* direcionado para a abertura desta “coisa” que está ligada à “vitalidade”. Contudo, é preciso que exista uma “certa técnica”. Que técnica seria esta? “Stanislavski utilizou os elementos do yoga, quando ele começou a compreender as coisas sobre a *sensation de si*. Ele deixou escrito sobre isso, Grotowski igualmente.” (VASSÍLIEV apud DRÉVILLE, 2018, p.40)¹¹⁴ A *sensation de si* é uma indicação. Se pensarmos nos conceitos de *Prana e Energia*¹¹⁵, no trabalho prático de escuta com atores, é possível pensar que nós não somos os produtores do trabalho que se segue, mas somos conduzidos. É como se a escuta fosse o líder do *training*: o que dirige do trabalho. O que acontece em sequência não é o que faço sozinho, mas o que o som indica que eu faça.

4.4 Escutando dentro de si mesmo

Oliveiros, descreve em seu livro *Deep Listening*, o processo de como chegou à sua metodologia: ao observar músicos e performers, percebeu que eles não escutavam a música enquanto tocavam seus instrumentos. Apesar de serem bons instrumentistas, a compositora observa que havia uma desconexão entre os músicos e sua música: Eles não ouviam o que eles mesmos tocavam.

Podemos pensar que essa questão da mecanicidade ou o automatismo no ato de tocar decorra da falta de uma participação ativa do sujeito. Para que esta participação ocorra surge a exigência de uma qualidade de presença que se relaciona com os sentidos do músico/performer/ator que toca. Como nos diz Halac: “Escutar é um exercício íntimo e

¹¹³ *Il faut ouvrir cet instinct de l’action, l’acteur apprend à le découvrir par lui-même. Quelque chose qui est lié à la vitalité, quelque chose de primaire. Pour le découvrir, il faut une certaine technique.*

¹¹⁴ *Stanislavski a utilisé des éléments du yoga, quand il a commencé à comprendre des choses sur la sensation de soi. Il a laissé des écrits là-dessus. Grotowski également.*

¹¹⁵ Conceitos apresentados no capítulo três desta dissertação.

emocional, mas também requer todas as capacidades que o cérebro utiliza para discriminar, entender, enfatizar, buscar o que nos interessa e finalmente dar forma a algo que se apresenta a nós como sonoro.” (HALAC, 2015, p. 159)

É possível dizer que o exercício da escuta é uma escolha consciente que resulta na qualidade de presença, decorrente da atenção. A proposição de Oliveiros em sua metodologia *Deep Listening*, é uma possibilidade para encontrar o que Halack detecta como: “todas as capacidades que o cérebro utiliza para discriminar, entender, enfatizar, buscar o que interessa e finalmente dar forma a algo” (ibid). Através de exercícios que viabilizam o sujeito/atuante ao contato com o som de uma nova maneira, além de abrir a possibilidade de uma composição criativa sonora.

A consciência é o principal elemento a ser trabalhado na metodologia de Oliveiros. Na escrita de seu livro *Deep Listening*, já está claro, através do título, a intenção da autora: proporcionar ao leitor os caminhos para uma escuta profunda, através de exercícios que colocam o ator/praticante em conexão com o momento presente. Para Oliveiros:

Consciência é a atenção aos estímulos e reações no momento. A consciência está agindo com atenção, presença e memória. O que é aprendido é retido e recuperável. Informação, conhecimento de eventos, sentimentos e experiências podem ser trazidos do passado para o presente. Desta forma, a pessoa tem auto-reconhecimento. (OLIVEIROS, 2005. Pg. xxi)¹¹⁶

Este fragmento é especialmente importante porque revela uma direta conexão com os princípios *gurdjieffianos* e *stanislavskianos*. Aqui, podemos encontrar uma via de acesso direto ao *Trabalho Sobre Si Mesmo* através de uma prática que privilegia a atenção para a ampliação da consciência do sujeito/praticante que, conseqüentemente, pode experimentar algum nível de *presença* e percepção de si mesmo.

Oliveiros teve como influência a obra da compositora e intérprete Lucia Dlugoszewski.¹¹⁷ De acordo com Oliveiros, esta influência foi crucial para o seu trabalho, porque Dlugoszewski agia na tentativa de romper com a indiferença da escuta e trabalhou no intuito de promover um alargamento na sensibilidade auditiva do sujeito/praticante. Esta sensibilidade auditiva seria, então, capaz gerar para o ao sujeito/praticante o acesso a sua

¹¹⁶ *Consciousness is awareness of stimuli and reactions in the moment. Consciousness is acting with awareness, presence and memory. What is learned is retained and retrievable. Information, knowledge of events, feelings and experiences can be brought forward from the past to the present. In this way one has self-recognition.* (OLIVEIROS, Pauline. 2005. Pg. xxi) Tradução livre.

¹¹⁷ Lucia Dlugoszewski nasceu em 16 de julho de 1925 em Michigan, EUA e morreu em 11 de abril de 2000 em Nova York, EUA. Ela foi uma compositora, coreógrafa e intérprete, que criou mais de cem instrumentos musicais. Dentre eles, estão o piano de timbre. Ela foi compositora e diretora artística da Erick Hawkins Dance Company, lugar onde assumiu a direção em 1996. Dlugoszewski foi a primeira mulher a ganhar o Prêmio Internacional de Gravação Koussevitzky, em 1977. Ela também foi homenageada pelo Instituto Nacional de Artes e Letras.

capacidade criativa, promovendo o encontro com a criação. Encontramos assim, na metodologia de Oliveiros, *Deep Listening*, a busca pelo aprofundamento da escuta.

Ao verificar o fenômeno de desconexão entre os músicos e a música enquanto tocavam, Oliveiros se propôs a investigar os processos do desenvolvimento da atenção humana e descobriu estratégias que se articulam para expandir a escuta ativa. Elaborou, assim, o método prático *Deep Listening* tendo como objetivo o desenvolvimento da atenção do sujeito/praticante com foco na escuta. Em sua pesquisa, Oliveiros investiga como as tonalidades vocais afetam o sujeito mental e fisicamente. Ela aponta para o fato de que pode mudar o estado emocional através da concentração em um tom específico.

No livro de Oliveiros, encontramos uma série de exercícios que tem por objetivo acalmar a mente do ator/praticante e ampliar seu nível de consciência. Esta ampliação se dá através de uma metodologia que, passo a passo, visa lidar com a consciência através da escuta profunda. Esta escuta profunda inclui sons do mundo exterior e sons internos: pensamentos, desejos, batida do coração, eventuais sons do nosso organismo.

A metodologia *Deep Listening* é constituída por uma estrutura composta por blocos de exercícios, todos destinados ao desenvolvimento da escuta dos alunos através da atenção e da observação ao ato de soar: Trabalho corporal, Respiração, Escuta, Maneiras de escutar, Diário de escuta, Caminhada extremamente lenta, Quatro modos de pensamento, Discussão, Círculo de ritmo, Registro de campo, Peças de escuta profunda¹¹⁸.

São exercícios de respiração improvisada e respiração regulada, que pretendem ser uma maneira do sujeito/praticante manejar o corpo como instrumento. Exercícios de escuta, cuja proposta é trabalhar o desenvolvimento a atenção, veículo para ampliação da consciência. Exercícios de sentir a sola dos pés e trazer a atenção para a palma das mãos, atuando na conexão da sola dos pés com a terra e pretendendo ampliar a consciência do corpo energético, como se pudéssemos, de alguma forma, aumentar o nosso tamanho, através da visualização de raízes que nascem dos nossos pés e vão em direção ao solo, cada vez mais profundamente. Exercício da caminhada superlenta, uma caminhada em que o sujeito/praticante se desloca pelo espaço de forma extremamente lenta, sem fazer barulho, convocando a atenção no espaço, se abrindo para a percepção daquilo que se passa dentro e fora de si.

Estes exercícios pretendem atuar na energia do corpo de forma integrada. Experimentando os exercícios, pude observar que através a sensação do corpo, temos a

¹¹⁸ *Bodywork, Breath, Listening, Ways of Listening, Listening Journal, Extreme Slow Walk, Four Modes Of Thought, Discussion, Rhythm Circle, Field Recording, Deep Listening Pieces.*

possibilidade de estarmos mais presentes. O corpo é como uma âncora, que nos puxa para dentro de nós: nossa energia fica mais concentrada e a capacidade de perceber as coisas ao redor e de escutar ficam mais vivas. Assim, a percepção do espaço é mais real e o tempo parece ficar mais alargado, ampliado. A consciência é convidada para acompanhar os processos respiratórios como dar e receber o ar, ativando não só a escuta do som e do silêncio, mas colocando o sujeito/participante como parte integrante do mundo.

Para esta dissertação, elegi especificamente o exercício *Listening*, da metodologia de Oliveiros, que, como vimos, trata-se apenas de uma parte da metodologia *Deep Listening*. Faço esta escolha para a contribuição com a escuta no *training* do ator: trata-se dar um passo para trás, recuar e perceber que de antes de aprender a falar o ator precisa aprender a escutar. Escutar o outro, escutar o ambiente, escutar a si mesmo: tanto no que diz respeito aos pensamentos quanto ao que nos diz respeito dos sons ao redor. Esses sons são vocais, respiratórios, fisiológicos e corporais. Basta seguir a orientação:

Sente-se no chão ou em uma cadeira. No chão, use uma almofada para levantar os ossos do peito. Se estiver sentado em uma cadeira, os pés estão apoiados no chão. As pernas devem ser cruzadas na posição de lótus completa ou dobradas perto do corpo com os joelhos relaxados para baixo, no chão. A postura é relaxada na parte superior do corpo, queixo levemente contraído e equilibrado entre ombros e joelhos. As palmas das mãos repousam sobre as coxas, as palmas das mãos dobradas perto da barriga. Os olhos estão relaxados com as pálpebras semicerradas ou totalmente fechadas. Ao som de um sino ou gongo, ouça completamente para a interação de sons em todo o continuum espaço / tempo. Inclua os sons de seus próprios pensamentos. Você pode imaginar que você é o centro de todo? Use este mantra para ajudá-lo a ouvir: A cada respiração, eu retorno ao todo do contínuo espaço / tempo. Ao ouvir o som do sino, prepare-se para revisar sua experiência e descrevê-la em seu diário. (OLIVEIROS, 2005, p.12.)¹¹⁹

Ao entrar em contato com a metodologia de Oliveiros, percebi uma grande aproximação com a metodologia de Gurdjieff, cujo princípio é: a atenção como veículo para o desenvolvimento do ser humano. Oliveiros também prioriza a atenção como veículo para a realização de seus exercícios. Atenção é o veículo da auto-observação. A escuta profunda só pode ser realizada se houver atenção. Sem este instrumento, nenhum trabalho pode ser feito. Para que exista a ampliação da atenção, ela deve ser trabalhada como uma musculatura: é preciso treinamento para que a atenção se prolongue por mais tempo e ganhe consistência.

¹¹⁹ *Sit either on the floor or in a chair. In on the floor, use a cushion to raise the sitz bones. If sitting in a chair, feet are flat on the floor. The legs should be crossed either in full lotus position, or tucked in close to the body with the knees relaxed downward to the floor. Posture is relaxed upper body, chin tucked in slightly, balanced on the "sitz" bones and knees. Palms rest on the thighs, pr palms folded close to the belly. Eyes are relaxed with the lids half or fully closed. At the sound of a bell or gong listen inclively for the interplay of sounds in the whole space/time continuum. Include the sounds of your own thoughts. Can you imagine that you are the center of the whole? Use this mantra to aid your listening: With each breath I return to the whole of the space/time continuum. If a sound of the bell prepare to review your experience and describe it in your journal.*

4.5 O encontro dos princípios

Na minha experiência com os trabalhos sobre si mesmo no Instituto Gurdjieff, pude notar, ao longo dos anos, que a atenção nunca está estacionada. Ela ganha força à medida que você atua trabalhando para que ela cresça, mas diminui se você para de trabalhar sobre ela e se distrai com as coisas da vida. Nos exercícios *Deep Listening*, a atenção é sempre convocada.

Ao realizar os exercícios¹²⁰, percebo que em ambas as experiências práticas, pude perceber (através da realização dos exercícios) o direcionamento para a aprimoração da atenção. Estes exercícios são realizados através observação da sensação do corpo sem a separação da mente, uma ferramenta utilizada tanto na metodologia de Oliveiros, quanto na metodologia de Gurdjieff.

No Instituto Gurdjieff, a meditação direcionada, chamada de *Sitting*, tem o intuito de promover a expansão da consciência, através da atenção. O *Sitting* é guiado pela voz do orientador/líder da meditação. É possível dizer que este *Sitting* é espécie de *training* psíquico, uma vez que o aluno¹²¹/praticante precisa acompanhar a voz do guia. Então, o aluno/praticante vem, mentalmente, acompanhando a voz que dirige o percurso que passa individualmente por cada parte do corpo: cabeça, nuca, ombros, costas, peito, barriga, sexo, nádegas, pernas, pés. Percorrendo as partes do corpo, o aluno/praticante vem colocando sua atenção, parte a parte, aprofundando sua conexão com cada parte individualmente, soltando as tensões, e ampliando cada vez mais, sua união com seu próprio corpo. Esta relação promove uma graduação da concentração.

O trabalho com a atenção, no momento da meditação, inclui também a escuta da *paisagem sonora* e a observação dos pensamentos. Estes pensamentos não devem ser alimentados. Como isto funciona? Escolher não dar atenção aos pensamentos que surgem na mente é uma das maneiras possíveis de fazer com que essas elocubrações, ponderações,

¹²⁰ No mês de maio de 2021, um ano após a pandemia Coronavírus, me instalei na casa de uma amiga, em Boa Esperança, próximo de Lumiar, no Rio de Janeiro. Ali, experimentei um isolamento para que pudesse me concentrar nos exercícios propostos por Pauline Oliveiros, na metodologia *Deep Listening*. Encontrei, em muitos momentos, uma profunda conexão com os exercícios que vivenciei no Instituto Gurdjieff, no Rio de Janeiro. A pesquisa não poderia deixar de fazer essa conexão entre Oliveiros e Gurdjieff, já que na experimentação prática essas duas metodologias se encontram de maneira evidente.

¹²¹ Utilizo aqui o termo aluno pelos anos que estive aprendendo com os responsáveis do Instituto Gurdjieff no Rio de Janeiro. Também escolho esse termo pelo título do livro “*Gurdjieff fala a seus alunos*” de 1973. Trata-se de uma transcrição das reuniões que Gurdjieff tinha com seus alunos, a partir da memória das pessoas que estavam presentes, uma vez que não era permitido, durante as reuniões anotar o que era falado. Esta exigência era feita a fim de que as pessoas prestassem o máximo de atenção no que estava sendo dito, a partir da sensação do seu corpo.

raciocínios não ganhem força. Isto significa não alimentar o debate interior que fica evidente na hora da meditação. O debate interior é um falatório interno, que se apresenta em forma de diálogos, um tipo de verborragia do pensamento. Assim, trabalhando no sentido de enfraquecer o fluxo mental automático, podemos, através do direcionamento da atenção para a sensação do corpo, habitar este espaço interno e experimentar uma nova forma de existência.

Fazendo uma análise comparativa entre a meditação *gurdjieffiana* e a prática de Oliveiros, encontro elementos similares não só na estrutura, mas também na meta. É possível também fazer uma comparação entre esta meditação e os outros exercícios de Gurdjieff, que também privilegiam a sensação do corpo, com a metodologia da *Deep Listening*.

É possível eleger como exemplo as *Classes de Movimentos*¹²² do Instituto Gurdjieff. A música ao vivo e os *movimentos* do instrutor conduzem a atenção do aluno. Alguns dos *movimentos* podem ser vistos no filme *Encontro com homens notáveis*¹²³ de Peter Brook. As *Classes de Movimentos* são um trabalho que tem o objetivo de conscientizar e desenvolver os *centros motores*¹²⁴ e promover, de forma conjunta, o alinhamento dos centros: intelectual, emocional e motor. Esse alinhamento acontece dia a dia, conforme a prática e a disposição interna do praticante. Este tipo de exercício é muito exigente e possui vários níveis de dificuldade impostos ao aluno que o pratica uma vez que é preciso deixar a inteligência do corpo responder às demandas dos exercícios, sem necessariamente ter a influência intelectual no comando. Por outro lado, em alguns *movimentos* é solicitado que o raciocínio intelectual esteja no comando. Isso acontece, porque nenhum exercício *gurdjieffiano* é óbvio ou previsível. Salvo esta observação, a maior parte dos *movimentos* é guiada pelo centro motor e emocional do praticante. É possível dizer que os *movimentos* são uma forma de *meditação ativa*¹²⁵.

Outro exercício que nos interessa é o *Stop*¹²⁶. Quando o aluno se encontrava no meio de uma atividade, Gurdjieff dizia de forma inesperada: “*Stop!*”. E, como se fosse um jogo de estátua, o aluno tinha que parar, imediatamente. Esse exercício era para que, em pausa, o aluno

¹²² As Classes de Movimentos ensinadas nos institutos *gurdjieffianos* são aplicadas apenas para as pessoas que fazem parte do Instituto em todas as atividades. Não é possível apenas assistir a essas classes, é preciso enfrentar o desafio de fazer a aula. O nível de dificuldade desta classe varia, mas sempre é exigente. Eu pratiquei os movimentos durante 5 anos, de 2005 até o final de 2010 no Instituto Gurdjieff do Rio de Janeiro.

¹²³ Encontro com Homens notáveis, dirigido por Peter Brook, estreado em 5 de agosto de 1979 em Nova Iorque.

¹²⁴ Centro Intelectual, centro emocional e centro instintivo.

¹²⁵ Conceito desenvolvido por Grotowski na criação do *Motions*.

¹²⁶ Esse exercício é relatado no livro *Coração sem limites*, escrito por Madame de Salzmänn. Jeanne Matignon de Salzmänn, mais conhecida como Madame de Salzmänn, foi uma aluna próxima de Gurdjieff, reconhecida por vários alunos como sua representante. Ela foi responsável pela transmissão dos ensinamentos e das classes de movimentos na Fundação Gurdjieff de Nova Iorque, Instituto Gurdjieff de Paris e outros grupos ao redor do mundo.

observasse seus sentimentos e pensamentos, naquele exato momento, atuando, também, no desenvolvimento da inteligência corporal, ligada à coordenação motora, às emoções e ao psiquismo. No espetáculo *Akropolis*, Molik relata um exercício que Grotowski aplicava durante os ensaios. Às vezes, no meio de uma cena, o diretor gritava “foto!” e todos congelavam como estátuas. “Muitas vezes eram estranhas de estátuas, dando a impressão de monumentos heróicos” (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.162) Este exercício é, como podemos ver, idêntico ao exercício aplicado por Gurdjieff com seus alunos.

Além dos exercícios mencionados, existem os exercícios semanais. São desafios que acompanham o aluno ao longo da semana, para que possam, na medida em que recordarem, direcionar sua atenção para superar alguma limitação e realizar o exercício proposto. Digo superar alguma limitação porque os exercícios propostos sempre exigem do sujeito algum nível de superação de si. Nunca são fáceis de fazer e, às vezes, quase impossíveis, e outras vezes, no processo de trabalho com esses exercícios o objetivo é ficar diante daquilo que te impede de fazer. Qual o entrave? Assim, o aluno pode, cada vez mais, tomar consciência do que o impede. É, através da consciência, que pode haver então alguma mudança na vida desta pessoa.

No exercício chamado *Leitura*¹²⁷, aplicado também no Instituto Gurdjieff, a atenção mais uma vez é o veículo principal. Esta *Leitura* é um exercício simples e exigente. São realizadas para um grupo de pessoas que, sentadas em suas cadeiras, devem apenas acompanhar o texto que está sendo lido. O texto é lido de forma extremamente lenta, o que dificulta o acompanhamento do raciocínio desenvolvido pelo autor. Porém, com o passar do tempo e constância na frequência destas classes, o aluno pode desenvolver um tipo de atenção especial para o acompanhamento do texto que está sendo lido. É, justamente, este o intuito: que o sujeito se esforce e, através de seu esforço pessoal, supere uma limitação, conquistando o próximo nível de atenção, como se subisse uma escada.

Em todos os capítulos da dissertação podemos encontrar o elemento da atenção presente. Tanto no que toca à questão do ator em cena, quanto na relação com o espaço para emissão vocal e na escuta para a saber a direção de projeção da vocal. Nos trainings de Molik e Dréville, assim como nas evidências do trabalho sobre a consciência desenvolvidos (e sonhados) por Stanislavski, o trabalho desenvolvido por Grotowski tem forte proximidade com Gurdjieff. “Cedo compreenderão que todo o seu *Trabalho sobre si mesmo* depende da *lembrança de si* e, sem ela, ele não pode fazer nenhum progresso. E a lembrança de si é um *despertar parcial* ou

¹²⁷ Na época em que eu fiz parte do Instituto Gurdjieff no Rio de Janeiro, as *Leituras* não eram um exercício que acontecia semanalmente. Eram realizadas, aproximadamente, uma vez por mês.

o começo de um *despertar*. Naturalmente - isso deve ficar muito claro - nenhum trabalho pode ser feito no sono.” (OUSPENSKY, 1981, p.79)

Na conclusão deste capítulo encontramos a escuta como elemento primordial do trabalho do vocal do ator e, para sua realização, o investimento da atenção como veículo de acesso à uma consciência amplificada do ator, artista criador.

Encontramos em Schafer a contribuição de sua paisagem sonora (*Soundscape*) para a construção de um texto que inclua ruídos, sons orgânicos, fisiológicos e principalmente o silêncio: “Não há nada tão sublime e atordoante em música como o silêncio” (SCHAFER, 1992, p.72) Assim, a importância de incluir os ruídos como elementos do texto falado, na escritura vocal em voz alta, que contribui a presença do ator em cena, com atenção no momento presente e proporcionam uma extensão do texto do ator para todo o ambiente que o circunscreve.

A contribuição da metodologia de Oliveiros, *Deep Listening*, foi primordial para o encontro prático do trabalho com os exercícios *gurdjieffianos* que funcionaram pra mim uma confirmação de estudo. O objetivo do desenvolvimento do ser humano através da atenção e sua aplicabilidade da escuta com o veículo na meditação são elementos de base para os apontamentos do *training* Fala Psíquica

Na análise comparativa entre a metodologia de Oliveiros e Gurdjieff tenho como conclusão de que seus exercícios possuem a mesma natureza. Visando o desenvolvimento da consciência do ser humano através da graduação de sua atenção, escolho, para a aplicação da técnica meditativa no *training* Fala Psíquica, a meditação com os elementos *gurdjieffianos*. Pois, segundo minhas conclusões, além de possuírem a mesma natureza, existe maior aproximação de minha parte com essa *meditação ativa* pelos meus anos de prática no Instituto Gurdjieff.

Sigo, então, para os apontamentos do que poderá um dia se tornar um *training*. Este é um dado relevante, uma vez que os exercícios foram impossibilitados de serem exercidos na prática, até o presente momento, pela atual circunstância de atravessamento da humanidade: a pandemia Corona vírus. Ainda assim, houve algumas experimentações no modo on-line, que me possibilitaram a visualização destes exercícios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: APONTAMENTOS PARA UM *TRAINING*:

Neste ponto do desenvolvimento da pesquisa, é possível fazer a união dos elementos encontrados para o apontamento do objeto/meta da dissertação: a construção de um possível *training* vocal. Não me interessa aqui, neste ponto, chegar a alguma coisa que pudéssemos chamar de método, já que está claro que isto poderia trazer para o trabalho um tipo de engessamento do processo. Trata-se, portanto, da pré-criação de um modo de trabalho, uma espécie de abordagem do trabalho para a voz do ator, um *training* vocal com elementos constitutivos de diversas práticas. Venho nominar este *training* de *Fala Psíquica*.

Pude desenvolver parte deste processo com uma atriz que se propôs a fazer parte da minha pesquisa e estudar sua voz a partir deste *training* da *Fala Psíquica*¹²⁸. Nos encontramos semanalmente durante um mês, para trabalhar um pequeno fragmento de texto da personagem Sônia de *Crime e Castigo*¹²⁹ de Dostoievski. Estes encontros aconteceram de forma não presencial e foram estruturados em cinco etapas. A pesquisa avançou, e os degraus da escada aumentaram: o que eram cinco passaram a ser sete. Faço uso da metáfora de uma escada, que, então, tem sete degraus. A escada é uma imagem produtiva, já que orienta objetivamente o processo.

Pré-requisitos para o *training*: O lugar de trabalho deve ser uma sala de ensaio, ou um quarto em casa, onde o ator/praticante possa movimentar o corpo, sentar-se, meditar e fazer experimentações sonoras sem interrupções de terceiros. É indicado uma roupa confortável. No caso da utilização de figurinos, apenas devemos desabotoar a calça para que nada aperte a barriga e dificulte o processo de inflar o abdômen na respiração.

¹²⁸ Este processo deve ser feito preferencialmente de maneira presencial, mas pode ocorrer à distância, através de uma plataforma on-line. Este modo foi construído durante a pandemia Coronavírus em 2020 e esta elaboração é resultado desta experiência prática efetuada à distância.

¹²⁹ Crime e Castigo, romance de Fiódor Dostoievski, publicado pela primeira vez em 1866.

FALA PSÍQUICA

1. Primeiro degrau: Aquecimento corporal. O primeiro passo do processo com o trabalho vocal, é acordar o corpo: alongar, aquecer. É necessário que o corpo do ator esteja disponível. No alongamento é necessário o trabalhando sobre as articulações do corpo inteiro: Começando pelos pés, massageando a sola contra o chão, suas bordas, promovendo a abertura dos dedos dos pés, girando os tornozelos, movimentando os pés para frente e para trás para ativar a circulação e as panturrilhas. O aquecimento dos joelhos deve ser feito de forma a colocar as duas mãos sobre os joelhos e girar, cinco vezes para a esquerda e cinco para a direita. Devemos alongamento das coxas na parte posterior e dianteira assim como fazer o alongamento das virilhas, através da abertura das pernas para as laterais. Chutes são bons para soltar as pernas, sendo o ideal cinco para cada lado, na direção em frente, como um pêndulo. A ativação da coluna pode ser feita em pé, enrolar a coluna, indo com a cabeça em direção ao chão e voltar desenrolando, vértebra por vértebra, até ficar completamente reto. Mover o tronco na diagonal nas duas direções, direita e esquerda e trabalhar na ativação da circulação dos alongamentos de braços, puxando-os pra cima. Devemos sempre lembrar dos punhos, das mãos, da abertura dos dedos. Movimentação de ombros pra frente e pra trás, pra cima e pra baixo. O pescoço deve ser bem trabalhado, fazendo o movimento de girar 360° para os dois lados, fazer o movimento do “sim” alongando o pescoço para frente e para trás e o movimento do “não” movendo o pescoço para a direita e para a esquerda, “encostar” a orelha no ombro em ambos os lados e, olhando para baixo, desenhar um U com o nariz. O pescoço é uma parte fundamental do aquecimento, por ser portador nas nossas cordas vocais. Os exercícios de aquecimento orofacial são feitos no terceiro degrau. Todos esses movimentos devem ser feitos com cautela, mas podem ser experimentados em diferentes tempos-ritmo: começando sempre pelo mais devagar para depois investigar algum tipo de aceleração.

Existe um aquecimento específico, praticado no Karatê¹³⁰, que nos indica uma boa forma de começar o trabalho vocal, pois prioriza um aquecimento de todo o corpo em quinze minutos. Depois deste aquecimento, o ator/praticante se senta na ponta de uma cadeira, com a coluna ereta, sem encostar. Os dois pés devem estar em contato com o chão. A coluna vertebral deve ser ativada conscientemente. A coluna vertebral é um elemento apontado tanto por Grotowski e Vassíliev como basilar para o trabalho vocal e físico do ator, onde nasce o impulso.

¹³⁰ Pratiquei karatê alguns anos. O aquecimento aplicado é interessante por ser completo e por levar apenas 15 minutos em média.

É de suma importância que o ator dirija sua atenção de forma consciente para que esta região do corpo esteja ativa:

O ator que aplica os princípios de Grotowski no treinamento e atuação deve estar atento ao fato de que “toda reação verdadeira se inicia dentro do corpo”. Grotowski identificou a origem dessa reação como *la croix* (a cruz), referindo-se a parte do corpo que compreende a parte posterior da coluna vertebral (o cóccix) e a base inteira do tronco, que alcança e inclui o abdômen. Anos depois, Grotowski chamaria essa área de “complexo sacro-pélvico”. O uso e desbloqueio dessa área é essencial para um corpo que vive e reage verdadeiramente. (SLOWIAK e CUESTA, 2013, p.188)

A partir de agora, escreverei no plural. Ao invés de dizer “o aluno se senta na cadeira” eu escreverei “sentamos na cadeira”. Esta escolha se dá por dois motivos: o primeiro é que neste caso eu serei a líder do *training*. E segundo porque o líder do *training* também faz os exercícios junto com o praticante.

2. No segundo degrau: Contato com o espaço. É realizado o trabalho de visualização do espaço. O olhar deve mapear todo o espaço: devemos fazer uma captação do ambiente, como se fizéssemos uma espécie de fotografia mental do espaço: o intuito é captar todo seu tamanho e volume. Este tipo de olhar deve ocorrer sempre, para que o ato de falar e colocar a voz dentro deste espaço seja consciente. Sentados na cadeira vamos perceber o espaço que está ao nosso lado direito, ao nosso lado esquerdo, em baixo, à nossa frente, em cima e atrás. Esta percepção espacial é fundamental para que possamos, nos próximos degraus, preencher o espaço com a nossa voz, do tamanho do lugar que estamos: para que o volume e a projeção vocal sejam adequados para que todos recebam a voz emitida pelo ator. Neste degrau, trabalhamos também a importância do olho. Este olho direciona a voz no espaço quando o ator fizer a emissão vocal. A visão é um elemento importante no ato da emissão e projeção vocal.

Este elemento da visualização foi encontrado no training verbal, realizado por Dréville no capítulo três da dissertação, assim como importantes apontamentos feitos por Molik a respeito da importância do ator se conectar com o espaço através do olhar e da escuta na emissão vocal pois dependendo da sala em que você estiver o som muda: “se a sala estiver vazia por exemplo, você receberá um eco. Se for uma sala pequena, é possível exercitar o canto em volume baixo” (CAMPO e MOLIK, 2012, P.116)

3. No terceiro degrau: Meditação ativa para escutar. Depois de percebermos o tamanho do espaço que estamos inseridos, faremos um trabalho para escutá-lo de maneira ativa, convocando a nossa atenção através de um trabalho direcionado. Sentados na cadeira,

com os dois pés no chão. Vamos percorrer todas as partes do corpo com a atenção direcionada, do topo da cabeça à sola dos pés: o líder guia através da voz. O praticante acompanha, com o máximo de atenção que puder. Ajeitamos os nossos ísquios na cadeira e colocamos a nossa coluna ereta. Os ombros dão uma pequena meia-volta para trás. Fechamos os olhos. Neste momento, procuramos não alimentar os pensamentos que vem a nossa mente. Nós buscamos respeitar as vozes automáticas que falam na nossa cabeça, sem lutar para que se calem. Assim, deixamos o fluxo mental um pouco de lado e direcionamos a nossa atenção, ao máximo que pudermos, a cada parte do corpo, individualmente. Do topo da cabeça, direcionamos a nossa atenção para a testa, onde buscamos soltar as tensões desnecessárias. Relaxamos os olhos, a língua no céu da boca. Colocamos a nossa atenção na face, e procuramos, delicadamente, relaxar a musculatura facial. Distensionar a garganta, e sentir o ar entrar e sair. É possível fazer o acompanhamento do ar, entrando frio pelas narinas e saindo quente. Neste movimento, levamos a nossa atenção para o peito. Podemos direcionar a nossa atenção para escutar e sentir o coração. Sentir o abdómen, e seguindo, com a inclusão das nádegas, das virilhas, dos órgãos genitais e das coxas. Podemos sentir a circulação sanguínea das pernas e das panturrilhas. Incluímos, então a sensação da perna inteira até chegar à sola dos pés. Esta meditação ativa realizada através da descrição de um líder/guia da meditação é uma prática nos Institutos Gurdjieff.

Este exercício é direcionado para que a escuta aconteça: é objetivo da meditação através da ampliação da atenção, veículo para que o sujeito/praticante possa estar cada vez mais consciente. O ideal é que o ator aplique esta etapa do treinamento todos os dias, ao acordar, por volta de trinta minutos e antes de dormir.

4. No quarto degrau: Aquecimento vocal. Durante aproximadamente 20 minutos, realizamos, exercícios para aquecer e preparar o sistema respiratório, o sistema fonador e o sistema articulatorio. Respiração, fonação e articulação são um aquecimento necessário para promover a abertura da laringe e atingir uma voz com maior alcance. A emissão vocal está diretamente ligada com a expiração. Para realização deste aquecimento é solicitado que o ator escolha uma parte de seu do corpo. Durante todo o percurso, o ator deve se lembrar de sentir a parte do corpo escolhida. Por exemplo: a atriz escolhe sentir o contato com a sola dos pés no chão. Sistemáticamente, eu, que estou dirigindo o aquecimento, lembro a atriz de incluir a sensação da sola dos pés, ao mesmo tempo em que executa o exercício fonoaudiológico.

Esta é uma técnica *gurdjieffiana*, que trabalha no sentido da ampliação da atenção e da presença do sujeito. O corpo é como uma âncora que puxa o sujeito para o estado de presença. Com esta proposta criamos uma circunstância em que estamos efetivamente tratando de encontrar o estado de presença. Ao mesmo tempo que efetuamos exercícios para o aquecimento orofacial, de articulação, projeção e respiração, o nosso olhar é solicitado: é através dele que direcionamos a nossa voz. A consciência do espaço trabalhada no segundo degrau é experimentada aqui, uma vez que precisamos saber o espaço que existe atrás de nós para que possamos preencher todo espaço que nos circunda.

Lembrando, sempre que for possível, de ativar a base da coluna. Essa múltipla exigência de atenção pode ser desconfortável no início do processo, mas é necessária: ela não só amplia a potência da atenção, mas também, gera ao sujeito maior consciência de seu corpo de forma integral, enxergando e escutando o espaço: adicionando sempre o que foi trabalhado nos degraus anteriores.

5. No quinto degrau: experimentação prática da voz com o texto. A experimentação é feita através da escolha de um fragmento do texto: trabalha-se frase a frase. Às vezes, apenas sobre uma palavra. Separando as sílabas, experimentando suas vogais e consoantes de diferentes modos. Aqui pretende-se uma aproximação do praticante com o seu instrumento corpo/voz através da palavra, que varia de:

- A. *Tempo-ritmo*: decorre da diferença de velocidade com que se fala uma palavra ou uma sílaba de uma palavra. Por exemplo: É possível desmembrar a palavra, torna-la mais curta, mais longa, mais rápida na primeira sílaba e mais devagar nas sílabas que se seguem.
- B. *Tom*: variação de som do mais agudo ao mais grave, como se seu corpo fosse um piano. Aqui existe um apontamento para experimentação de diferentes caixas de ressonância, com a vibração vocal nas partes eleitas: peito, cabeça, rosto. Existe também o apontamento de trabalhar com o tom de voz ao direcionar a voz para o espaço: para o chão, para o alto, para o horizonte, para trás. Fazer um desenho com a palavra, um círculo, uma montanha, um sol, uma chuva.
- C. *Espessura*: experimentação de ar que sai na voz. Aqui tentamos a pronúncia de uma voz suave ou mais áspera, uma frase sussurrada com mais ou menos volume. Imagens como “voz de veludo” ou “voz de trovão” podem ser interessantes nessa experimentação.

- D. *Construção de imagens / associações pessoais*: associação pessoal de imagens por palavra ou construção frasal do texto. Este trabalho de imaginação pode ser realizado de maneiras distintas. Neste degrau do *training* o ator deve fazer uma experimentação ampla e, com o acompanhamento da atenção, observar como tais imagens repercutem em seu corpo, como influenciam na sonoridade de sua voz, como interferem na sua respiração e como contribuem para a sua construção psicofísica.
- E. *Inclusão de sons orgânicos*: grunhidos, gemidos, sons derivados do aparelho fonador.
- F. *Experimentação do silêncio*: de diferentes formas texto, entre palavras em uma frase, e até no meio de palavras. O silêncio aqui, opera de acordo com uma desconstrução óbvia na lida com o texto e como nos ensina Muray Schafer o silêncio é parte fundamental da composição sonora.

São investigadas as diferentes possibilidades e combinações, incluindo a *observação de si* diante das alterações de elementos que influenciam no estado psicofísico do ator. O que acontece quando falo por muito tempo no tom agudo? E se coloco mais ar na voz? Se eu mudo bruscamente o registro para a voz de peito, como meu corpo percebe essa alteração? Como é falar jogando a voz para o chão? E se eu jogar a voz para o chão, um metro a frete? Que imagem essa palavra me pede? Como eu falo essa palavra com toda a qualidades que ela pode ter? Este degrau tem uma grande contribuição para o estudo do ator sobre si mesmo, uma vez que as diferentes caixas de ressonâncias investigadas nos proporcionam um diferente contato com o nosso instrumento e amplia a nossa capacidade de tocar e compor as notas vocais.

6. No sexto degrau: Construção da partitura vocal. Selecionamos os elementos encontrados no quinto degrau. Ao eleger esses elementos em cada palavra, construímos uma estrutura de ações psicofísicas vocais. Através da repetição, nesta fase do trabalho, geramos a *partitura*¹³¹. A partitura é uma estrutura de ações psicofísicas, que o ator atravessa a cada vez que atua. Neste degrau o ator deve recorrer ao papel e experimentar a sua escrita em colunas, como vimos no capítulo três, ensinado por Cieslak: texto-imagem/associação-ação. Neste ponto é possível trabalharmos de maneiras distintas:

a) Seguir a linha psicológica: Visualização das imagens de acordo com o texto que é falado. Existe um exercício da construção da imaginação em detalhes daquilo que está sendo

¹³¹ Partitura é um conceito criado por Grotowski. O diretor polonês pega emprestado este termo da música e transporta para trabalho da arte do ator a fim de construir uma imagem mais precisa sobre o que é o trabalho com a precisão de ações físicas.

dito. Por exemplo: O texto do ator é a respeito da Anunciação de Maria. O ator deve fazer o trabalho de construir imageticamente todo o cenário: a hora do dia (tem muito sol ou se o sol já está se pondo? Ou será de noite? É uma noite de lua cheia, o céu estrelado, ou tem algumas nuvens no céu?), a roupa de Maria (é um vestido cumprido? De que cor é? O tecido é leve ou pesado? Ela usa algum pano na cabeça? É da mesma cor?), que ação ela está fazendo (se ela está lavando os pés no rio, se está colhendo flores, se está plantando sementes), enfim: o ator deve fazer um trabalho de construção da cena imagética para se apropriar daquilo que fala, justamente para ver enquanto fala.

Este trabalho com a imagem também pode ser feito de outra forma:

b) *Texto Gêmeo*: Uma operação de imagens antagônicas às palavras do texto. Imagens que não correspondem ao texto, mas que, sendo trabalhadas juntas imagem e palavra, promovem uma qualidade particular na emissão das palavras. Este modo de operação foi retirado do capítulo três¹³², na apresentação do trabalho com texto em colunas: *texto-ação-associação* onde pode também ser empregado o *Texto Gêmeo*, conceito elaborado por Sodré, para o ator que deseja trabalhar no sentido da auto exposição. O trabalho com o *Texto Gêmeo* deve fazer dois procedimentos:

1. Escolher um segredo pessoal. Algo que lhe seja muito difícil falar. Algo que ninguém sabe ou que ninguém pode saber. Pode ser algo que aconteceu na vida da pessoa, ou algum sentimento, pensamento ou sonho que a pessoa tenha. Deve ser algo que ninguém deve ter acesso, apenas você, em sua consciência.¹³³
2. Após a escolha do texto, o ator deve colocar seu segredo de forma mimética ao texto que será dito em cena: sujeito no lugar de sujeito, verbo no lugar de verbo, predicado no lugar de predicado, adjetivo no lugar de adjetivo.

Como exemplo vou usar um fragmento do texto *Persona*:

TEXTO	AÇÃO
Karl Henrik e eu	Abro um maço de cigarro
alugamos um chalé na praia uma vez	Passo os dedos nos cigarros e puxo um
Era verão,	Coloco o cigarro na boca

¹³² Página 68 desta dissertação.

¹³³ Um teste para saber se o segredo escolhido lhe é realmente caro é saber se você está tentando a falar sobre o seu *Texto Gêmeo* com algum amigo, algum colega de trabalho. Se o segredo for difícil, mas passível de ser contado, o ator deve buscar algo que lhe seja mais caro: verdadeiramente difícil.

nós estávamos sozinhos.	Pego a caixa de fósforo
Um dia ele foi até a cidade	Abro a caixa de fósforo lentamente
e eu fui à praia,	Pego um fósforo.
sozinha.	Risco o fósforo.
Era um dia quente e	Levo o fósforo aceso até o cigarro
ensolarado.	Acendo o cigarro com um trago

E vou aplicar um suposto segredo:

Karl Henrik e eu alugamos um chalé na praia uma vez

Daniel Castro e eu matamos um bebê no subúrbio uma vez

Era verão, nós estávamos sozinhos.

Era outubro, eu estava fodida.

Um dia ele foi até a cidade, e eu fui à praia, sozinha.

No dia ele foi até o lugar, mas eu fiz o aborto, sozinha.

Era um dia quente e ensolarado.

Sou uma mulher triste e desesperada.

O ensaio com Texto Gêmeo deve ser feito em um local seguro para que o ator fale o texto sem ter o risco de alguém ouvir. Deve ser feito sozinho, em alternância com o texto do espetáculo, até que fique firme em sua memória. A estrutura de ações psicofísicas deve estar estruturada para que o ator possa fazer o trabalho de falar o Texto Gêmeo e fazer as mesmas ações da cena. Por exemplo:

TEXTO	AÇÃO	Texto Gêmeo
Karl Henrik e eu	Abro um maço de cigarro	<i>Daniel Castro e eu</i>
alugamos um chalé na praia uma vez	Passo os dedos nos cigarros e puxo um	<i>matamos um bebê no subúrbio uma vez</i>
Era verão,	Coloco o cigarro na boca	<i>Era outubro,</i>
nós estávamos sozinhos.	Pego a caixa de fósforo	<i>eu estava fodida.</i>
Um dia ele foi até a cidade	Abro a caixa de fósforo lentamente	<i>No dia ele foi até o lugar</i>
e eu fui à praia,	Pego um fósforo.	<i>mas eu fiz o aborto</i>
sozinha.	Risco o fósforo.	<i>sozinha.</i>

Era um dia quente e	Levo o fósforo aceso até o cigarro	<i>Sou uma mulher triste e</i>
ensolarado.	Acendo o cigarro com um trago	<i>desesperada.</i>

É importante ressaltar que este método do Texto Gêmeo me foi ensinado pela minha diretora, Sodré, pessoa com quem eu trabalho há anos e tenho plena confiança. Se meu psicológico ficasse abalado ou houvesse algum risco de abalo profundo, tenho certeza de que ela saberia conduzir a situação e guiar o trabalho para outros caminhos.

Este é um modo de trabalhar o texto, e como eu já o experimentei na minha maneira de trabalhar, seria uma falta não expor este método aqui. Contudo, por não é viável de prática em conjunto e estar no âmbito das imagens que o ator cria para apropriação textual,

7. No sétimo degrau: Repetição da partitura vocal. É a etapa mais difícil do trabalho, porque exige que a atriz fale na primeira pessoa, com todas as qualidades encontradas. Ou seja, a cada vez a fala deve ser novamente nova e presente. É o reencontro com o orgânico, dentro do paradoxo da precisão e espontaneidade: paradoxo que vem reger este tipo de operação artística. É o momento de precisar, não só a estrutura psicofísica corporal/vocal. É o amalgama entre o som e a ação na cena, o amalgama da ação com a palavra.

É fundamental que exista uma pessoa de fora, escutando e acompanhando o trabalho de composição do ator. O acompanhamento especializado vem dar conta de operar sobre os detalhes que vão constituir a partitura vocal. É através deste trabalho que a fala do ator alcança a categoria de *Fala Psíquica*: Uma fala que vai além dos limites impostos pelos sentidos literais e sonoros das palavras. O ator inscreve esta estrutura de ação psicofísica vocal no próprio corpo. A precisão é elemento, obviamente, essencial a esta dimensão autoral do trabalho do ator. É esta precisão nos leva ao quinto degrau.

CONCLUSÃO

Após o percurso de análise desenvolvido nesta pesquisa, é possível compreender que para saber falar, efetivamente, o ator deve primeiro fazer. Não há outro modo de aprender: o conhecimento se dá através de uma prática sincera, aplicada no *training* vocal. Esta prática exige de nós, atores pesquisadores, constância e dedicação. Estudando os nossos diretores e pesquisadores, podemos constatar o tempo e a dedicação que leva para que uma descoberta ocorra em uma pesquisa.

No primeiro capítulo, constatamos, através de uma análise das palavras do diretor especialista na arte do ator, Constantin Stanislavski que, de fato, o ator precisa saber falar. Esta constatação, como vimos, não se deu apenas por parte de Stanislavski, mas dos artistas que com ele trabalharam e se desenvolveram, na sua presença e após sua partida, no estudo de seu legado. Isto indica que ator, nos dias de hoje, deve fazer um esforço consciente para dominar a arte da palavra e trabalhar na direção de encontrar elementos que lhe sirvam, efetivamente, para que sua voz seja um veículo de *apresentação* em cena.

Afinal, a presença do ator é uma meta comum àqueles que se arriscam no caminho da atuação. A consciência é também uma meta a ser desenvolvida: para Gurdjieff, a todos que se sentirem tocados por essa necessidade. Mas é notável, aprofundando a leitura nos escritos de Gurdjieff que a consciência é algo instável, que requer longos esforços e persistência, para o encontro com a verdade sobre si mesmo. Ainda que seja difícil e distante o trabalho sobre si mesmo, o *conhece-te a ti mesmo* é um convite para trabalhar com a voz: aqui encontramos elementos da ordem imaterial e material que representam apenas a ponta do iceberg.

Mais a frente, no segundo capítulo, vendo o laborioso trabalho vocal de Molik e toda potência inspiradora do *Teatr Laboratorium* percebo que a composição sonora na partitura do ator é um elemento potente, instigante. A relação dos sons de objetos com o espaço, do figuro e adereços de cena, objeto que para nós atores também são texto, nos dão uma dimensão de que é possível dizer não só através de palavras, mas de sons que constituem a estrutura individual e coletiva dos atores. A importância de ver e ouvir inúmeras vezes o espetáculo filmado, *Akropolis*, gerou em mim a impressão de um convite à uma escritura cênica mais polifônica: seja no tempo ritmo, no volume, nas variações de tom ou na espessura de minhas palavras.

No terceiro capítulo, surgiram muitas perguntas. Como é escutar o espaço? Como é trabalhar com o som? O *training* verbal de Vassíliev me despertou interesse e, ainda que eu tentasse compreender sua técnica, sei que a teoria corresponde a uma pequena parte do processo. Desejo investigar, por exemplo, como é a voz no ar. A respeito da vibração vocal, da recepção do espectador, do impacto que a voz pode promover, em termos científicos: como é “não produzir o som”? O que significa “não empurrar”? A coluna vertebral é um indicativo fundamental no estudo deste processo. Me parece que a coluna nos possibilita experimentações mais amplas de escuta.

Esses elementos, justamente, dirigiram a pesquisa para a escuta e mais um caminho se abriu dentro desta pesquisa, como vemos no capítulo quatro. A escuta implicada à necessidade de ter atenção: a auto-observação como ferramenta de trabalho interior e exterior. A criação

com o silêncio e as colocações de Schafer e Oliveiros são tão próximas ao universo *gurdjieffiano* que me surpreendeu o fato de nunca antes tê-los visto em relação.

Os apontamentos para um possível *training* vocal, Fala Psíquica, me fazem finalizar este processo entusiasmada, com mais inquietações acerca da voz e dos processos possíveis de trabalho como atriz e professora. Este espaço que deveria ser de conclusão é um indicativo de que a pesquisa só está começando.

Contudo, um apontamento fica indelével nesta pesquisa: a sinceridade é um lugar interno que todo ator deveria aprender a frequentar na arte da palavra. Pra mim, esta é uma meta.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Marcus V. F. *A pedagogia metafísica de Anatóli Vassíliev: uma formação através da ação verbal e dialética – Platão e Homero*. Rio de Janeiro, 2015. Tese (Doutorado em Artes cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em:

<https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=2379866> Acesso em: 10 ago. 2021.

BANU, George. *Ryszard Cieslak. Ator símbolo dos anos sessenta*. São Paulo: É Realizações, 2015.

BARBA, Eugênio. *Terra de cinzas e diamantes: minha aprendizagem na Polônia: Seguida de 26 cartas de Jerzy Grotowski à Eugênio Barba*. São Paulo: Perspectiva Coleção Estudos, 2006.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É realizações. 2012.

BELQUER, Daniel. *Escutar a cena: um outro olhar para o que soa*. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11424/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Daniel%20Loureiro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *Avec Grotowski*. Brasília: Editora Dulcina Teatro Caleidoscópio, 2011.

_____. *Grotowski, a arte como veículo*. S.I., 1989.

_____. *O espaço vazio*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Editora: Apicuri, 2015.

CAMPO, Giuliano e MOLIK, Zygmunt. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – O legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações. 2012.

CAVALIERE, Arlete. VÁSSINA, Elena. (orgs) *Teatro Russo. Literatura e espetáculo*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2011.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Versão eletrônica disponível em <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl>>. Acesso em 10 ago. 2021.

CESARE, Dinah de O. *Pensamento material: o training físico como linguagem*. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://web02.unirio.br/sophia_web/index.php?codigo_sophia=25035>. Acesso em 10 ago. 2021.

DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DONATO, Davi. As quatro funções da escuta de Pierre Schaeffer e sua importância no projeto teórico do *Traité. Debates*, Rio de Janeiro: Centro de Letras e artes, n. 16, p. 32-51, jul. 2016. Disponível em: < <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/5767> > Acesso em 10 ago. 21.

DE HARTMANN, Thomas. *Nossa Vida com Gurdjieff*. São Paulo: Editora Pensamento, 1989.

DRÉVILLE, Valérie *Face à Medée - Journal de répétition*. Arles: Actes Sud Papiers, 2018.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. Novo dicionário da língua portuguesa, 2ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLASZEN, Ludwik. *Grotowski & Companhia – Origens e legado*. São Paulo: É Realizações, 2015.

FLASZEN, Ludwik & POLASTRELLI, Carla (orgs.) *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/ Edições SESC- SP/Perspectiva, 2007.

FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GONÇALVES, Cristiano P. *A perspectiva orgânica da ação vocal no trabalho de Stanislavski, Grotowski e Brook*. Belo Horizonte, 2011. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: < <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8HNFP2/1/cristiano.ata.digita.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. *Conferência realizada no Teatro Nacional de Comédia em 1974*. Transcrição e Tradução de Celina Sodré, (não publicada), 2010

_____. *Você é filho de alguém*. Tradução Celina Sodré, (não publicada), 1989.

_____. *O Performer*. Tradução Celina Sodré, (não publicada), 1986.

_____. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2011.

_____. Resposta a Stanislavski. *Revista Folhetim*, Rio de Janeiro, n. 9, janeiro-abril de 2001.

GUINSBURG, Jacob. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo. Perspectiva, 1985.

_____. *Stanislavski, Meyerhold e cia*. São Paulo. Perspectiva, 2011.

GURDJIEFF, George I. *Primeira Iniciação* Tradução Celina Sodré, (não publicada), 1989.

_____, George I. *Gurdjieff fala a seus alunos* São Paulo. Editora Pensamento, 1973.

HALAC, José. O ouvido: cantos e encantos em um sentido revolucionário. *Revista Caliban*, vol. 3, n. 2, p. 157-162, 2015. Disponível em: <http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/Caliban_Vol13_No2_2015_-port_p157-162.pdf>. Acesso em 10 ago. 2021.

HOLDERBAUM, Flora. *Pensar as Vozes – Vocalizar o Logos: das possibilidades de emergência de outras vocalidades*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-14082019-115237/publico/FloraFerreiraHolderbaumVC.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2021

KNEBEL, Maria. *Análise-Ação. Práticas das ideias teatrais de Stanislavski*. São Paulo: Editora 34, 2016.

MOLIK, Zygmunt; CAMPO Giuliano. *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik – O Legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta, mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2008.

OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound. Practice*. New York: iUniverse, Inc., 2005.

OUSPENSKY, P.D. *Fragmentos de um ensinamento desconhecido – Em busca do milagroso*. São Paulo: Pensamento. 1982.

_____. *Psicologia da evolução possível ao homem – síntese notável, atualíssima, da ciência do desenvolvimento espiritual através da consciência*. São Paulo: Pensamento. 1981.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre o método das Ações Físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SABINO, Thiago Miguel L R C. *Tradição como memória viva na peça Akropolis de Wyspiński e Grotowski*. Artigo para IX Congresso da Abrace Poéticas e Estéticas Decoloniais – Artes cênicas em campo expandido. Uberlândia – Mg, 2016.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

SILVA, Evelin R. *O corpo não tem memória, o corpo é memória - (uma análise teórico-prática sobre a questão da memória no trabalho do ator)*. Niterói, 2016. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos) – Instituto de Comunicação e Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3807325>. Acesso em: 10 ago. 2021

STANILAVSKIJ, Konstantin. *La mia vita nell'arte*. Firenze: La casa Usher, 2009.

_____. *O trabalho do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SLOWIAK, James; CUESTA, Jairo. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É realizações, 2013.

SODRÉ, Celina. *Jerzy Grotowski: arteção dos comportamentos humanos metacotidianos*. Rio de Janeiro, 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=521634>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TCHERKÁSSKI, Sergei. *Fundamentals of the Stanislavsky System and Yoga Philosophy and Practice*. Stanislavski Studies 1. February, 2012. Traduzido para fins didáticos por Laédio José Martins (Dez. 2014/Jan. 2015). Disponível em: http://stanislavskistudies.org/wpcontent/uploads/Sergei_Tcherkasski_Stanolavski_studies_1.pdf

_____. *Stanislavski e o Yoga*. São Paulo: É Realizações, 2019.

TOPORKOV, Vasily. *Stanislavski in Rehearsal: The final years*. New York: Routledge, 1979.

VIVÈS, Jean-Michel. *A voz na clínica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2018.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

CENTRO PONDERA; RAI. *Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski*, parte da série “Cinque Sensi del Teatro”. Dirigido por Mariane Ahrne, produzido pelo Centro de Pontedera e pela televisão italiana RAI, 1992.

FRANCE CULTURE. *L’avenir de Gurdjieff avec Pierre Schaeffer par Michel Camus* em: <https://www.youtube.com/watch?v=2e64td7IBac>

GROTOWSKI, Jerzy. *Akropolis*. 1962. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0vuoPyTCSv4>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

_____. *Dr. Fausto*. S.D. Disponível em: <https://vk.com/jerzygrotowski_club>. Acesso em: 10 ago. 2021.

_____. *O príncipe Constante*. S. D. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kvYNCgWWgWk>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

HERCOMBE, Peter. *Le Siècle Stanislavski*. 1993

MONK, Meredith. Concerto Library of Congress. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=69yOZQ53SLM>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

SCHNEBEL, Dieter. *Maulwerke & Early recordings - 1988-1999*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=voicNOqDjt8>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

TORGEIR, Wethal. *Training in the Theatre Laboratory in Wroclaw*. Work Demonstrations with Ryszard Cieslak. Direção: Torgeir, 1972

VASSÍLIEV, Anatóli. *Médée Matériau*. Espetáculo Filmado, 2001.

ANEXO

O ator precisa saber falar – O espetáculo *pushkiniano* 1915¹³⁴

Chegaram os anos da guerra mundial. Era 1914.

A atmosfera em Moscou era plena de vida e de entusiasmo. Os teatros trabalhavam como nunca. Buscando adequar o repertório à situação, foram montados rapidamente alguns textos de caráter patriótico. Se revelaram todos um fracasso um depois do outro. E não é difícil entender por quê. A guerra de papelão no teatro pode por acaso competir com a verdadeira, aquela no coração das pessoas, nas casas, nas ruas, aquela que destrói tudo que tem na pela frente? Naqueles momentos a guerra no teatro parecia apenas uma caricatura ofensiva.

Um espetáculo pushkiniano, com a direção de Nemirovich-Danchenko e A.N. Benois, a cenografia deste último, e a interpretação dos melhores atores do Teatro de Arte - eis qual foi a nossa resposta os acontecimentos. Decidimos montar três “pequenas tragédias” de Pushkin: *O convidado de pedra*, *O festim em tempo de peste* e *Mozart e Salieri*, no qual eu interpretava Salieri. Muitos, apaixonados pela poesia de Pushkin, não apreciavam até o fundo o seu conteúdo. Eu, ao invés, buscava colher a essência mais profunda da sua “pequena tragédia”. Me parecia uma redução representar Salieri somente como um invejoso. Para mim, Salieri é o sacerdote da arte, o assassino idealista de quem mina as bases. Quando se abre a cortina, o meu Salieri não está colocando peruca e tomando o chá da manhã. O espectador o surpreende de robe de chambre, com os cabelos despenteados, exausto do trabalho noturno, que não lhe trouxe nenhum fruto. O grande trabalhador Salieri tem todas as razões de exigir do céu uma recompensa e de invejar aquele preguiçoso do Mozart, que cria obras primas com maior leveza. O inveja, mas combate este sentimento malvado. Ama o gênio de Mozart como nenhum outro. E por isso é tão difícil pra ele se decidir pelo homicídio, e mais forte ainda é o horror quando se dá conta de ter se enganado.

Assim, construí o personagem não sobre a inveja, mas sobre a luta entre a pulsão criminosa e a devolução ao gênio. Esta ideia ia se enriquecendo cada vez mais com novos detalhes psicológicos, tornando sempre mais complexas as tarefas criativas. Por trás de cada palavra do personagem se acumulava um enorme material espiritual: cada uma das suas particularidades me era tão cara a ponto de não conseguir me separar dela.

Não era o caso de estabelecer se eu estava tratando mais ou menos corretamente o personagem criado por Pushkin. Aquilo que eu fiz, eu fiz com sinceridade; eu conseguia me

¹³⁴ Livre tradução de Celina Sodré.

identificar com a alma, com o pensamento, com as ambições, com toda a vida interior do meu Salieri. A minha impostação me parecia correta, até que o sentimento passava do coração aos centros motores do corpo, da voz. Nesta passagem, no entanto, isto é na expressão do sentimento através do movimento e sobre tudo as palavras, acontecia contra a minha vontade de uma ruptura: emergia alguma coisa de falso, de desafinado, por isso eu não a mais em condição de exprimir na forma exterior o meu sincero sentimento interior.

Eu não vou ficar aqui falando da tenção muscular e das suas consequências, já falei disso suficientemente.

Desta vez, o problema era um outro: eu não conseguia dizer os versos de Pushkin. Enfatizava as palavras do personagem, carregando-as de um significado maior do quanto elas podiam suportar. Era como se as palavras de Pushkin tivessem inflado.

*Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra.
Mas nem sequer lá em cima tem verdade.*

Cada uma dessas palavras era para mim tão densa de significado que o conteúdo sobrecarregavam a forma e se ampliava em uma pausa muda mais impregnada de significado: cada palavra vinha separada das outras por longos intervalos. Assim o discurso se dilatava a tal ponto que no final da frase a gente tinha esquecido de como ela tinha começado. E quanto mais sentimento e conteúdo eu colocava em cada palavra, tanto mais pesado e desconexo se tornava o texto, tanto mais irrealizável se tornava a tarefa. Assumia o esforço que me provocava como sempre, tensões espasmódicas e contrações. Me faltava o fôlego, a voz se tornava escura e rouca, o seu diapasão se restringia a 5 notas, a sua força se enfraquecia. Cada palavra era articulada demais, perdia toda a musicalidade. Buscando devolver a harmonia, eu recorria, sem me dar conta, aos mesmos truques banais de ator, isto é, *pathos* o falso, as cadências, os floreios.

E não é tudo. A forção, as contrações, as tenções de um lado, o medo das palavras, em geral e sobre tudo do verso de Pushkin, do outro lado, enfim, a sensação de distorção e falsidade - tudo isto me levava a falar em voz baixa. No final de tudo, no ensaio geral eu sussurrava. Me parecia que sussurrando eu podia conseguir encontrar o tom certo mais facilmente e que a falsidade seria menos percebida. Não é assim: a pausa e o sussurro não se adequam a cadência vibrante do verso o pushkiniano, não fazem nada além de sublinhar a falsidade, traem o ator.

Eu me dizia que o medo das palavras e peso da dicção, derivavam do fato de que eu forçava o pensamento dos pushkiniano e articulava demais o verso. Me aconselharam a sublinhar apenas algumas palavras do personagem. Mas eu sabia que não era esse o ponto. Eu

precisava me afastar temporariamente do personagem, acalmar os sentimentos e a imaginação, excessivamente excitados, reencontrar em mim aquela harmonia que domina a tragédia de Pushkin e que conferia ao seu verso transparência e graça: só então eu poderia voltar ao meu personagem. Inútil: eu não tinha mais tempo de fazer isso.

Tinha alguma coisa que me atrapalhava na emissão do verso de Pushkin: entendi isso no percurso do meu trabalho sobre *Mozart e Salieri*.

É doloroso não estar em condição de exprimir o próprio sentimento artístico interior. Acredito que um mudo que tentasse gaguejando explicar à mulher amada os seus sentimentos experimentaria a mesma frustração, um pianista que tocasse um piano desafinado ou gasto, experimentaria a mesma impotência.

Quanto mais eu escutava minha voz e a minha dicção, mais eu compreendia que não era a primeira vez que eu lia versos tão mal. A vida inteira eu tinha falado em cena daquela maneira. Me envergonhava do meu passado. Queria que o tempo voltasse atrás, para corrigir os meus erros. Imaginem um cantor de sucesso que, já idoso, se dá conta de ter desafinado toda a vida. No início não quero acreditar nisso. Vai toda hora até o piano para verificar a própria voz e entende que baixa as notas um quarto de tom ou sobe as notas de meio... eu agora estava vivendo a mesma experiência.

E tem mais. Olhando para o passado eu compreendi que muito dos meus erros - tensão física, a falta de autocontrole, a afetação, a banalidade, os tiques, os truques, os floreios da voz, o *pathos* falso - estavam ligados à minha incapacidade de dominar a voz, o único elemento em condição de me dar aquilo que eu tinha necessidade e de exprimir aquilo que eu tinha dentro. Quando compreendi que uma boa dicção é um dos meios mais importantes de expressão cênica, num primeiro momento me alegrei. Mas quando tentei corrigir a minha dicção me dei conta do quanto isto era difícil. Me apavorei pela dificuldade da tarefa que me esperava. Então, compreendi que não só no teatro mas também na vida falamos de uma maneira incorreta e vulgar; que a nossa dicção cotidiana tosca, em cena é intolerável; que falar de uma maneira correta e simples é uma ciência, dotada de leis próprias. Mas aquelas leis eu não as conhecia.

A partir daí a minha atenção se voltou para a dicção, que comecei a estudar tanto em cena, quanto na vida. Eu odiava mais que tudo as vozes impostadas dos atores, a sua simplicidade fingida, a dicção articulada demais, a monotonia pomposa, a batida mecânica dos passos, e das métricas, as escalas cromáticas, as bruscas passagens da terça para quinta, com uma escorregada da segunda até o final da frase e do verso.

Não tem nada de mais desagradável do que uma voz adocicada e falsamente poética que recita versos líricos. Como certos finos locutores quando leem comovidos qualquer tem

poesiazinha delicada: “*Tesouro, tesourinho, diga-me por que você se cala?*”. Eu fico furioso quando escuto os atores declamarem com inflexões para tirar lágrimas os versos de Nekrasov ou de Alexei Tolstoi. Não suporto a dicção deles, tão excessiva e auto condescendente.

Existe um outro modo de declamar os versos: simples, forte, nobre. Escutei fragmentos de uma declamação desse tipo

dos melhores atores do mundo. Apareciam somente pedaços, disso para depois se dispersar no óbvio *Pathos* Teatral. Exatamente essa dicção eu buscava, simples, nobre. Eu escutava a verdadeira musicalidade, o ritmo controlado e multiforme, o pensamento, o sentimento como tranquilidade e fidelidade. Colhia com a minha orelha interior esta dicção, mas eu não estava em condição de acolher os princípios.

Bastava que iniciasse a pronunciar em voz alta os versos Pushkin e imediatamente todos os hábitos acumulados dos anos apareciam de novo, incontroláveis. Para fugir disso, eu buscava valorizar o sentido das palavras, o sublinhar a essência espiritual da frase, sem com isto esquecer as pausas entre os versos. Assim, ao invés dos versos, não obtinha nada a não ser uma prosa pesada. Eu não conseguia colocar em ato as coisas que a minha escuta interior me sugeria. Eu me atormentava: era tudo inútil.

Os diretores Nemirovich-Danchenko e A.N. Benois, tiveram um grande sucesso, como também os atores, sobretudo Vassily Kachalov. As dimensões deste livro não me permitem elogiar o talento de Benois, porque para esse espetáculo ele tinha criado uma cenografia, costumes realmente magníficos.

No que diz respeito a mim, alguns me elogiaram, outros (a maioria) me criticaram. No entanto, neste livro julgo a mim mesmo não sobre a base das opiniões da imprensa ou dos espectadores, mas segundo as minhas sensações e a minha medida de juízo pessoal. Fui um desastre na pele de Salieri. Mas não trocava este isso fracasso por um sucesso ou uma coroa de louros: me enriqueceu imensamente.

Depois deste espetáculo surgiram de novo as dúvidas, as mais pesadas da minha vida. Me parecia que eu tinha vivido em vão: não tinha aprendido nada. Tinha chegado a conclusão que, na arte, eu tinha tomado um caminho errado.

Naquele período atormentado eu fui, por acaso, a um concerto, de um dos nossos melhores quartetos de arco.

Que sorte dispor de tempos, pausas, metrônomo, diapasão, harmonias, contrapondo, exercícios para o desenvolvimento da técnica e de uma terminologia clara na qual, se inscreve todas as sensações e conteúdos interiores. O significado e a necessidade desta terminologia, são já reconhecidos há muito tempo, na música, que disponha os princípios universitários sobre os

quais se baseia: nós ao invés, devemos criar esta terminologia. A casualidade não permite estabelecer regras e sem regras não pode existir arte verdadeira, apenas diletantismo. A nossa arte precisa de regras. Em particular a arte da dicção e da declamação dos versos.

Naquela noite, no concerto, eu tive a impressão, que antes de tudo é preciso buscar estas regras na música. A palavra, o verso, não são nada além de música e canto. A voz deve cantar tanto no diálogo quanto no verso, deve *soar como um violino, não martelar* as palavras. Como fazer para que em um diálogo o som seja harmonioso, contínuo, de maneira que se fundam as palavras e as frases enfiando-as como pérolas para fazer um colar ao invés de quebrar cada sílaba? No concerto eu sentia, que se eu tivesse podido dispor da uniformidade do som de um violino eu teria podido aperfeiçoá-lo, como os violinistas e os violoncelistas, torná-lo mais intenso, mais profundo, mais etéreo, mais fino, mais alto mais baixo, ligado, separado, leve, forte, deslizante, e assim por diante. Eu teria podido interromper o som, manter a pausa rítmica, dar a voz qualquer inflexão, desenhando o som como uma linha em um gráfico. É exatamente a nota contínua, estendida como uma linha, que falta na nossa dicção. Ao invés, cada diletante está convencido que na sua leitura o som é harmonioso e não quebrado. Acredita que executa pausas, alturas e abaixamentos e assim por diante. Como se enganam! Segundo Sergei Mikhailovich Volkonskij, a leitura dos diletantes é monótona. As vozes deles, bem longe de serem harmoniosas e baseiam inteiramente sobre floreios e como resultado ao invés de ressoar e vibrar por toda a plateia, não vão além da terceira fila.

Pra dar a ilusão de sonoridade à própria voz, os leitores 2 tostões recorrem os mais variados floreios que criam apenas falsidade, artificialidade, ostentação. Eu busco a verdadeira sonoridade musical. Quero que na palavra, sim, a letra *i* tenha a sua sonoridade como as letras *ão* na palavra *não*. Quero que em uma série de palavras as vogais deslizem imperceptivelmente uma nas outras sem se baterem uma contra outra e que também as consoantes com as vogais, tenham cada uma a sonoridade própria, que de vez em quando gutural ou sibilante, frictiva ou etc. Quando todos estes sons tiverem adquirido a justa sonoridade, então se escutará a música na palavra. Então, vou poder começar com calma e com segurança a cena de Salieri e eu direito:

*Todos dizem: não existe verdade sobre a Terra.
Mas nem sequer lá em cima tem verdade.*

E forte e majestosa soará em todo o mundo o protesto contra o céu da humanidade ofendida por Deus. Não será mais a falação cheia de fel do invejoso Salieri com a sua mesquinha vaidade. Pronunciando a palavra *verdade* ou a palavra *lá em cima*, eu não vejo me agarrar a

floreios do Pathos tradicional para constringir a minha voz a prolongar esse *a* ou esse *u* inexpressivo. Não devo articular os acentos tônicos em cada sílaba. Quando a voz canta e vibra, por si só, não tem necessidade de fazer jogos de sedução, basta desfrutar de todas as potencialidades da própria voz para exprimir adequadamente com simplicidade pensamentos e sentimentos. É esta a voz que serve para Pushkin, Shakespeare Schiller. E não por acaso Salvini, quando eu lhe perguntei “o que que é o que que é preciso para ser um trágico?” ele respondeu *à la* Napoleão: - *A voz a voz e ainda a voz!*

Quantas novas possibilidades se abriram à dicção musical para exprimir em cena a vida interior! Só agora compreenderemos como somos ridículos, com o nosso medíocre modo de falar com 5, 6 notas registro vocal. O que é que a gente pode exprimir com essas poucas notas? E, no entanto, pensamos, que conseguimos exprimir sentimentos complexos. É exatamente como procurar é tocar a nona de Beethoven com a balalaica.

A música me ajudou a resolver muitas das interrogações que naquela época me atormentavam. Me convenceu do fato que o ator deve saber falar.

Que estranho: foram precisos quase 60 anos para compreender, isto é, escutar, com todo o meu ser, uma verdade simples e sabida por todos, mas que a grandessíssima maioria dos atores ainda ignora.