

NUNES, Gabriela Flores. **Vocalidade em Performance**. São Paulo: UNESP. Mestranda em Arte. Orientação Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Wânia Mara Agostini Storolli; Bolsista CAPES.

### **RESUMO**

Este estudo tece reflexões sobre processos criativos em teatro tendo a voz como impulsionadora da cena, com vistas à instauração de atmosferas, estados, ambiências sonoras, possíveis dramaturgias e poéticas, numa abordagem criativa da voz. É do interesse deste estudo aprofundar as relações entre textualidade, musicalidade e vocalidade no sentido de potencializar o uso da voz na cena. Investigar possibilidades de contato com o texto não somente pelas palavras, a semântica, mas também através de uma experiência sensorial em que a voz/palavra falada intenta alçar vôos para a musicalidade. Estas reflexões teórico-práticas compõem parte da pesquisa de mestrado em andamento com título "Vocalidade em Performance (...) traçados para uma possível pedagogia das vozes". Compreendendo voz como corpo, a pesquisa versa sobre a performatividade vocal como gesto estimulante na criação da cena, na composição da personagem, e na lida com o texto para além das palavras; um campo de investigação sobre a materialidade sonora da voz e sua dimensão corpórea, emocional, político-social e espiritual.

**Palavras-chave:** Teatro, Artes Cênicas, Vocalidade, Voz, Performatividade.

### **ABSTRACT**

This study weaves reflections on the creative processes in theater with the voice as the driving force of the scene, with a view to the establishment of atmospheres, states, sound environments, possible dramaturgies and poetics, in a creative approach to the voice. It is in the interest of this study to deepen the relationships between textuality, musicality and vocality in order to enhance the use of voice in the scene. Investigate possibilities of contact with the text not only through words, semantics, but also through a sensory experience in which the spoken voice / word tries to take flights for musicality. These theoretical-practical reflections make up part of the ongoing master's research under the title "Vocality in Performance (...) outlines for a possible pedagogy of voices ". Understanding voice as a body, the research deals with vocal performance as a stimulating gesture in the creation of the scene, in the composition of the character, and in dealing with the text beyond the words; a field of investigation on the sound materiality of the voice and its corporeal, emotional, political-social and spiritual dimension.

**Keywords:** Theater, Performing Arts, Vocality, Voice, Performativity.

Ao longo desses mais de vinte anos de caminhada como atriz-pesquisadora e artista-educadora nas artes cênicas, tenho me deparado com uma

problemática, dentre outras tantas, que a meu ver ainda é pouco esmiuçada nos espaços de formação de atrizes e atores, e diz respeito às relações entre técnica e estética. Sem me aprofundar nestes termos pelo seu viés filosófico, irei abordá-los em linhas gerais e partir da minha própria experiência em diferentes contextos, seja como atriz ou como artista orientadora de processos artísticos em teatro. O intuito é contextualizar os motivos que me levaram a utilizar o termo vocalidade e o que significa, no âmbito desta reflexão, dizer vocalidade em performance, explicitando os princípios que fundamentam esta investigação. Pude constatar, no decorrer dessa trajetória, o quão nebuloso é o terreno da voz, tanto para estudantes quanto para profissionais da cena; e como é incomum e inusual desvincularmos técnica de estética, em nossos processos formativos e de desenvolvimento como atrizes e atores.

Na história do teatro ocidental, especificamente a partir da metade do século XX, encenadores pedagogos se embrenharam em aventuras técnico/estéticas de vanguarda, que trouxeram contribuições inestimáveis para os estudos teatrais. Refiro-me a Stanislavski, Grotowski, Eugênio Barba, Brecht, Artaud, Peter Brook, Ariane Mnouchkine. No Brasil<sup>1</sup>, Antunes Filho, José Celso Martinez Corrêa, Augusto Boal, entre outros(as) tantos(as) artistas que se debruçaram sobre os problemas do corpo, da voz e da palavra na cena e elaboraram seus sistemas, métodos, seus modos de resolver seus problemas artísticos. Suas técnicas, métodos e sistemas de atuação versam sobre o trabalho do ator e da atriz e são tentativas de responder e de inventar soluções a problemas artísticos específicos que estão intimamente relacionados a uma determinada estética e contextualizados em uma determinada cultura, em um determinado tempo histórico.

A técnica nesse sentido, está portanto relacionada à uma noção de treinamento, de preparação, ou seja, a um conjunto de práticas, de ferramentas, instrumentais que pretendem subsidiar atrizes e atores no enfrentamento dos problemas cênicos. Já a estética, nesse contexto, está portanto relacionada à linguagem, à singularidade expressiva, formal; está intimamente relacionada também ao tempo histórico e guarda relação intrínseca com a cultura. O problema é que nem sempre estamos conscientes de que as técnicas amplamente difundidas aqui no Brasil trazem em seu bojo visões de mundo, de arte e de atuação. Tenho me valido da reflexão da atriz, cantora e pesquisadora Silvia Davini que apresenta uma hipótese bastante plausível quando menciona que as “tendências dominantes no campo do treinamento para a cena costumam considerar as atrizes e os atores como sujeitos a-históricos” (2002, p.60) e consideram técnica e estética como elementos intimamente vinculados. Em seu artigo “Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio”<sup>2</sup>, a autora diz que

Frequentemente, ao abordar o repertório teatral, os atores tendem a reproduzir em cena o que chamo de *estilos históricos* de atuação (...) correntes estéticas que, distanciadas de sua contingência histórica,

---

<sup>1</sup> Não podemos deixar de mencionar a profusão de grupos de teatro, coletivos, ajuntamentos e aquilombamentos de toda natureza principalmente no município de São Paulo, mas não só, fruto de leis de incentivo à pesquisa artística continuada, que muito têm contribuído no desenvolvimento de novos modos de fazer e pensar teatro no Brasil. Para saber mais consultar, por exemplo, uma publicação recente “Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processos de Lutas e de Travessias”, organizado por Márcio Aquiles e pelo pesquisador Alexandre Mate, o livro é um registro cartográfico da produção teatral da Grande São Paulo.

<sup>2</sup> DAVINI, 2002.

cristalizam padrões de performance no corpo do ator (...) No desejo de corresponder a uma proposta de uma determinada corrente estética, os atores que não contemplam a possibilidade de atualizações da mesma nas presentes condições de tempo e espaço fixam estilos que supõem reproduzir. (2002, p.62)

No tocante à expressão vocal, tenho observado que os(as) estudantes têm muita dificuldade, por exemplo, de estabelecer relações entre os conteúdos apresentados em sala de aula e os problemas concretos depois vivenciados nas salas de ensaio, em seus processos criativos na elaboração e montagem de espetáculos, cenas, performances, etc. Lidamos a todo momento com conteúdos e uma série de informações que relatam experiências de outras pessoas, de outros lugares, em outros contextos históricos e com objetivos e visões de mundo muito diversas e não há um espaço de estudo continuado e aprofundado para que possa se experimentar, vivenciar a voz, o corpo e suas relações intrínsecas. As aulas de corpo e voz são comumente ministradas por diferentes professores. Além disso, muitas vezes nos ensaios, os(as) estudantes até manifestam certa liberdade músico/vocal, mas ao se encaminharem para a formalização da cena/espetáculo perdem o caráter experimental, enrijecendo e limitando suas potencialidades expressivo/vocais.

Tratar dessa forma faz com que estejamos ainda numa prática de reprodução de técnicas e treinamentos importados de outros contextos sem fazer a devida transmutação, a devida antropofagia necessária. Isso se intensifica em nosso país dada nossa formação colonial, colonizada e que ainda rege muitos dos nossos cursos. É mais comum do que se espera que estudantes saiam dos cursos de graduação, ou mesmo cursos profissionalizantes de interpretação, com uma coleção de informações técnicas, mas sem a menor noção de como combiná-las, mastigá-las e geri-las diante dos problemas reais do dia a dia de uma sala de ensaio, na lida com o texto, nas trocas com diretores(as), encenadores (as), e nos contextos onde atuam. Não é tão difícil encontrar estudantes de teatro que saem de seus cursos com poucos recursos vocais para lidar tanto com o aspecto do contato com o texto dramaturgico, quanto com as possibilidades e a potencialidade musical da voz falada no teatro.

É inegável que carregamos heranças de nosso passado colonial e ainda vibra em nossa cultura teatral modos de fazer e pensar oriundos de outras terras, de outros contextos, e com problemáticas próprias. E fica evidente que esta herança também é deflagrada nos currículos de cursos de interpretação de nível superior ou nível técnico. Mas não é exatamente sobre os conteúdos dos currículos e dos referencias técnicos e estéticos que herdamos, mas essencialmente aquilo que não exploramos, isto é, o modo como deveríamos lidar com esta herança. E que a meu ver deve ser de modo crítico, reflexivo, e buscando sempre uma adaptação, nos servir do que exatamente cada uma das técnicas e procedimentos podem contribuir, ou não, e a necessidade de novas formulações, elaborações que dizem respeito ao contexto brasileiro de produção de conhecimento em artes.

A vocalidade em performance portanto não se refere a

uma normativa estilística. [Mas] em uma abertura de novos espaços *entre* os estilos históricos e os novos gêneros em performance, *entre* as disciplinas artísticas, *entre* o campo da arte e os saberes da época, (...) que encontram na voz e na palavra em performance uma substância para infinitas linhas de vôo, fora de toda possibilidade de controle." (DAVINI, 2002, p. 68, grifo nosso)

A minha hipótese, o que estou investigando, é a possibilidade de instrumentalizar e propor vivências de desvendamento das potencialidades de cada um e das tecnologias já existentes em nós, como nosso organismo, nossa respiração, a flexibilidade do aparelho fonoarticulatório, a linguagem. Para tal é necessário investigar tanto as relações intrínsecas entre voz e movimento, como a materialidade sonora da voz, em suas múltiplas dimensões sendo o cruzamento entre os corpos mental, físico e emocional. São pistas para um possível treinamento em performance: flexibilizar o corpo do ator/atriz, desvincular técnica de estética, superar o reprodutivo para ativar o produtivo, explorar a noção de corporeidade (mente corpórea) para romper com o dualismo que separa mente e corpo. Vivenciar a voz. Vivenciar os processos e não reproduzir técnicas e exercícios com um desejo de controle e somente com objetivos de melhoria da performance.

Dessa problemática se desdobra uma outra questão: em que medida as ferramentas técnicas, metodologias e estratégias vivenciadas nos processos de formação em artes cênicas contribuem para que estudantes encontrem ao longo do percurso estímulos que fomentem o auto-desenvolvimento, um modo de treinamento, uma prática vocal-corporal auto gerada pelas atrizes atores, uma prática que seja contextualizada, individualizada, singular. Muito se fala em identidade vocal, em organicidade e apropriação das palavras do texto. Mas pouco se fala em como é árduo o processo de absorção dos treinamentos e técnicas, as infinitas abordagens, os infinitos exercícios de voz e de corpo, disso e daquilo. Me parece essencial voltar nossa atenção não necessariamente à uma coleção de exercícios, mas a como lidamos com eles, qual a nossa atitude diante de um exercício.

No campo da voz, por exemplo, os exercícios vocalizes invadem as salas de ensaio e são muito eficientes. A minha questão não é sobre os exercícios em si. E não pretendo aqui fazer uma crítica aos exercícios, às estratégias e às abordagens. A minha questão é que falta espaço e estímulo para que estudantes, atrizes e atores desenvolvam uma prática autogênica. E nesse sentido acreditamos que a experimentação vocal pode contribuir para esta prática autogênica. Quanto enfatizamos a importância de um processo de autonomia criativa, o processo de independência e desenvolvimento de uma singularidade que é filtro para constituição de treinamentos, técnicas e estratégias.

Como parte das ações que envolvem a pesquisa de mestrado, tenho desenvolvido um trabalho que denominei laboratório de experimentação vocal (lab\_voz), um espaço de compartilhamento das problemáticas que têm impulsionado a pesquisa de mestrado com meus pares, atrizes e atores. O lab\_voz tem sido este espaço, um campo possível para a experimentação vocal, um espaço de fomentar as auto descobertas através de ações, práticas e estudos que envolvam a vocalidade como motora do processo criativo.

A partir dos questionamentos iniciais sobre técnica e estética é objetivo deste laboratório, justamente, criar um campo possível onde possamos expurgar possíveis técnicas sedimentadas para fazer brotar outras práticas, outras abordagens. É nosso desejo que o lab\_voz, como espaço de desenvolvimento, e portanto um espaço formativo, possa contribuir para que atrizes e atores estejam aptos para trabalhar em qualquer gênero teatral, em qualquer linguagem cênica, desenvolvendo domínio para transitar por diferentes contextos sem marcas, hábitos, e vícios de treinamentos e/ou técnicas advindas de escolas ou outros processos criativos onde a técnica e a estética estão vinculados. E acredito que este espaço é de fundamental importância principalmente para atrizes e atores que não fazem parte ou integram

algum grupo de teatro ou coletivo, e que portanto não possuem um espaço para a prática e pesquisa continuada independente do vínculo com a montagem de espetáculos. São esboços, ações rascunhadas em processo de fermentação, investigando e buscando caminhos possíveis.

Estive no CPT (Centro de Pesquisa Teatral)<sup>3</sup> durante seis anos, de 1996 a 2002, atuando nas tragédias gregas “Fragmentos Troianos”<sup>4</sup>, adaptação de Antunes Filho de “As Troianas” e “Medeia”<sup>5</sup>, ambas de Eurípedes. Participei de todo o processo de desenvolvimento do projeto “Prét’ à Porter”<sup>6</sup>, composto por cenas criadas, escritas, dirigidas e interpretadas pelos(as) próprios(as) atores/atrizes. Também ministrei aulas de interpretação, corpo e voz aos atores e atrizes iniciantes. Durante esse período estive imersa num profundo trabalho de corpo e voz para o/a ator/atriz, sendo um divisor de águas no meu processo de formação. A musicalidade da palavra no teatro, a ressonância e as relações intrínsecas entre voz e corpo, sempre foram elementos de estudo constante neste centro de pesquisa. Desse contato com os textos trágicos, pude experimentar a tensão latente entre o semântico e o vocálico e como a passagem do material sonoro absolutamente experimental, oriundo de extensos períodos de ensaio, não alcançavam as exigências estéticas formais no processo de lapidação e finalização da obra e eram por fim descartados.

No processo de montagem das tragédias gregas estudamos e pesquisamos a palavra e sua musicalidade, a melopeia<sup>7</sup>. Para que os atores e atrizes pudessem experimentar a musicalidade antes mesmo do contato com as palavras do texto, Antunes desenvolveu uma prática de elocução chamada fonemol. O fonemol, antes denominado exercício do russo<sup>8</sup>, ou gromelô<sup>9</sup>, é uma língua inventada que libera os atores e atrizes das garras do racional, permitindo que o ato da fala possa se aproximar de um entoar musical.

---

<sup>3</sup> O Centro de Pesquisa Teatral do SESC movimenta a cena do teatro brasileiro desde 1982, tendo sido coordenado pelo diretor teatral Antunes Filho, já formou mais de mil profissionais das artes cênicas entre atores, dramaturgos, cenógrafos e iluminadores. In: [https://www.youtube.com/channel/UCXg-XkHvnnvYNNOfj9f\\_A6Q](https://www.youtube.com/channel/UCXg-XkHvnnvYNNOfj9f_A6Q)

<sup>4</sup> O espetáculo “Fragmentos Troianos” estreou em maio 1999 na Turquia e fez apresentações no Japão dentro do ‘Olympics Theater Festival’ que reúne grandes diretores do mundo, entre eles: Bob Wilson (EUA), Tadashi Suzuki (Japão) e Thadeus Thorzeopolus (Grécia). No Brasil fez temporada em 1999/2000 no Teatro Anchieta – Sesc Consolação.

<sup>5</sup> O espetáculo “Medeia” de Eurípedes, com direção de Antunes Filho, estreou em julho de 2001 no SESC Belenzinho. Embora eu tenha ensaiado durante mais de um ano praticamente todos os dias o papel de Medeia e da Ama, a aproximadamente três meses da estreia decidi me afastar por questões de saúde vocal.

<sup>6</sup> O projeto “Prét’ à Porter” teve sua 1ª edição em 1998 e em 2011 chegou em sua 10ª edição. O projeto começou como um exercício cênico com abertura de uma conversa com o público ao final de cada encontro, participei das edições 1, 3 e 4.

<sup>7</sup> A melopeia é, na sua origem grega melopoiía («composição de cantos líricos»), a arte de musicar a poesia, e passou a significar qualquer melodia (recitada ou cantada); remete-nos para o mundo criativo dos sons no texto poético. In: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/melopeia-fanopeia-e-logopeia/>

<sup>8</sup> Para pesquisar novos tons, novos ritmos, além do trabalho de desestruturação da palavra, surgiu um exercício em que combinavam fonemas, sem qualquer sentido semântico. Soava como o idioma russo, por isso era chamado exercício do russo. Livre das armadilhas semânticas, a fala adquire valores de música: ritmo, harmonia, contraponto. O próprio exercício tinha uma potencialidade estética formidável, servindo de material para o espetáculo seguinte “Nova Velha História”. (MILARÉ, 2010, p. 156)

<sup>9</sup> Antunes aportuguesou o termo, originalmente *grammelot*. “Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell'arte (...) Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopaico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo (...)” In: FO, Dario. Manual mínimo do ator. Franca Rame (Org.). São Paulo: Senac, 1997, p.97-98.

O fato de atores e atrizes estarem livres do compromisso com a semântica, ou seja, com o significado das palavras, permite voos e investigações de sonoridades, atmosfera e ambiência sonora, muito potente para a construção da personagem e para a elaboração e vivência da situação cênica. No livro “*Hierofania*” (2010), podemos encontrar a trajetória de formulações do mestre Antunes. Sobre o fonemol o autor e pesquisador Sebastião Milaré esclarece que este exercício “estará assim provocando a imaginação e a intuição para pesquisar mais profundamente as possibilidades fonéticas e, ao mesmo tempo, explorar a relação íntima do gesto com a fala” (2010, p. 295). Antunes utilizou o fonemol como estética em dois espetáculos: “Nova Velha História” de 1991 e “Blanche” de 2016. Porém nas montagens das tragédias gregas a exploração vocal e a proposta de ruptura da linguagem se limitavam ao espaço tempo dos ensaios, como preparação do elenco.

Como atriz e orientadora artístico pedagógica de processos criativos em teatro, abordar o texto inicialmente pelas línguas inventadas é chave para expansão das possibilidades de elocução e de relação com o texto. Seja fonemol, gromelô, glossolalias, ou ainda a blablação<sup>10</sup>, a intenção é focar a brincadeira com a língua, com a linguagem e portanto a investigação lúdica com as sonoridades. O que nos importa é a essência da operação que este procedimento gera no imaginário sonoro e na elocução dos atores e atrizes, na relação entre semântico e o vocálico, e para percebermos o quão amarrados podemos ficar aos sentidos das palavras e portanto presos ao semântico. A brincadeira com a sonoridade de uma língua linguagem inventada é a possibilidade de resgatar a materialidade sonora da voz. E portanto, retomar o vocálico que, segundo Cavarero, foi desvocalizado, silenciado, emudecido pelo logos, pela razão, pelo racionalismo, pelo textocentrismo. As “glossolalias”<sup>11</sup>, assim no plural, como sugere o pesquisador Gil Almeida, compõem um conjunto de práticas de experimentação, de escutação, de delirar e estranhar a linguagem e as potencialidades vocais.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Gil de. diferença voz glossolalia artaud performance. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes. Brasília, 2015.

CAVARERO, Adriana. Vozes Plurais: filosofia da expressão vocal. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAVINI, Silvia Adriana. Vocalidade e Cena: tecnologias de treinamento e controle de ensaio. Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto N o 15, pp. 59-73. Rio de Janeiro, Rioarte, 2002.

ESSLIN, Martin. Os limites da linguagem. In Artaud. São Paulo: Cultrix, p. 62-71, 1978.

---

<sup>10</sup> Exercício de improvisação teatral utilizado por Viola Spolin. A blablação é “a substituição de palavras articuladas por configurações de sons (...) Pelo fato de a blablação usar os sons da linguagem, subtraindo dela os símbolos (palavras), coloca o problema da comunicação no nível da experiência direta”. In: SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.108.

<sup>11</sup> ALMEIDA, 2015.

MILARÉ, Sebastião. Hierofania: O Teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.