

**POÉTICAS PERFORMÁTICAS DA VOZ:
explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator**

**PERFORMING POETIC OF THE VOICE:
exploring vocal in the actor's embodiment**

Vagner de Souza Vargas¹
Denise Marcos Bussoletti²

Resumo: O processo de preparo para o trabalho teatral seja ele fundamentado na estética que for, implica em um constante comprometimento dos atores na pesquisa das técnicas mais adequadas para habilitar seu corpo e sua voz para o momento da apresentação. O trabalho que será relatado propõe uma breve reflexão sobre o processo utilizado para a criação de uma partitura cênica, a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, utilizando uma metodologia de trabalho com ressonadores vocais associados a determinados arquétipos. O objetivo geral do estudo aqui apresentado será o de descrever a maneira como essa metodologia foi aplicada, concebendo-a como uma poética performática da voz. Após a realização desse trabalho, observamos que essa metodologia nos conduziu à percepção de que esse processo se caracterizava por uma dramaturgia da corporeidade vocal para o ator.

Palavras-chave: Voz; Ressonadores vocais; Corporeidade; Arquétipos; Expressão vocal.

Abstract: The preparation process for the theatrical work based on any aesthetics, implies a constant commitment of the actors in search for techniques to enable their body and voice to the performing moment. The work that will be reported here proposes a brief reflection on the process used to create a scene composition, from a text fragment of *Prometheus Bound*, by Aeschylus. The aim of the present study is to describe how this methodology, which works with vocal resonators associated with certain archetypes, is conceived as a performative poetic voice. At the end of this study, we found that this methodology led us to the conclusion that this process was characterized by a dramaturgy of the vocal embodiment for the actor.

Keywords: Voice; Vocal resonators; Corporeality; Archetypes; Vocal expression.

Introdução

Para o ator, os trabalhos corporais e vocais são desenvolvidos tendo como base uma série de proposições técnicas que irão instrumentalizá-lo, no intuito de que sua performance pública atenda aos objetivos de se comunicar com o espectador. O processo de preparo para o evento teatral, seja ele fundamentado na estética que for, implica em

¹ MSc. Ator, Licenciado em Teatro, pela Universidade Federal de Pelotas/RS. E-mail de contato: vagnervarg@yahoo.com.br

² Doutora em Psicologia. Professora Associada. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Pelotas/RS. Endereço profissional: Rua Alberto Rosa 154, Porto, CEP: 96010-770 – Pelotas, RS. E-mail: denisebussoletti@gmail.com

um constante comprometimento desse artista na pesquisa dos mecanismos mais adequados para habilitar seu corpo e sua voz para o momento da apresentação.

Existe uma vasta gama de possibilidades para o desenvolvimento dos processos criativos para os atores utilizarem em seus treinamentos (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; BONFITTO, 2009). As opções sobre quais caminhos percorrer serão feitas de acordo com os objetivos pessoais do ator, do grupo, do trabalho que estejam realizando naquele momento, de suas pesquisas e etc. Porém, podemos observar que essas alternativas surgem como opções metodológicas no intuito de fornecerem subsídios de ampliação do vocabulário poético desses artistas (ALEIXO, 2008).

No contexto contemporâneo, a voz assume particularidades que demandam técnicas específicas para o desenvolvimento criativo no trabalho dos atores. Aqui, a expressão vocal não é vista apenas como um item apenas relacionado aos aspectos técnicos do aparelho vocal. Nas discussões atuais, a corporeidade da voz assume um papel importante, aliada à dramaturgia do corpo durante a prática criativa dos atores em seus períodos de treinamento (ALEIXO, 2008).

Para tanto, o ator necessita de uma formação pedagógico-vocal que englobe não somente os conhecimentos fisiológicos, mecânicos, dinâmicos, sobre emissão e ressonância sonoras. Nesse caso, a voz precisa ser encarada dentro de um processo que considere as várias hibridizações, interdisciplinaridades e contextualizações pedagógicas para que o ator possa dispor de uma base ampla que lhe permita aumentar o seu vocabulário estético vocal para além das técnicas tradicionais (ALEIXO, 2010; MELO, 2011; ALEIXO, 2011).

A experienciação de diversas possibilidades de trabalho vocal para o ator durante as etapas do seu processo criativo nos permitem considerar a voz como mais um aspecto da sua corporeidade. Nesse caso, aqui consideramos o que Aleixo (2010, p. 104) nos diz ao referir a voz como “um saber sensível do corpo, como algo que eu sei que posso realizar”. Em sua obra *Corporeidade da Voz: Voz do Ator*, Aleixo (2007) assume não apenas a corporeidade para a voz, mas também um saber da voz, característica essa do próprio corpo e da maneira como ele se relaciona com o mundo através dos sentidos, considerando isso como uma sabedoria sensível do corpo. Ainda nessa obra, Aleixo (2007) nos refere que:

[...] trabalhar a voz do ator é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma

manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de aprendizado sensível (ALEIXO, 2007, p. 37).

Essa reflexão se faz necessária, uma vez que, para discutir sobre o estudo que apresentaremos logo a seguir, precisamos analisar o trabalho vocal sob o prisma das considerações que envolvam aspectos relacionados à corporeidade e à sensibilidade. Apesar de um dos nossos referenciais ter uma origem associada à psicoterapia, ponderamos esse fator para que estivesse de acordo com sua aplicação para o universo do teatro.

Quando introduzimos o aspecto da fala no contexto teatral, podemos analisá-la de uma maneira ampla, em especial, quando pensamos em técnicas que aliem corpo e voz como método de trabalho para o ator. Por outro lado, se a voz for pensada, por exemplo, no campo da psicologia, poderíamos obter outras perspectivas, como considerá-la uma peculiaridade expressiva do indivíduo, da sua personalidade, memória, meio social, conflitos e etc. Em relação a isso, podemos ressaltar que a voz carrega em si características que podem estar relacionadas com uma carga afetiva. Dessa maneira, ao encarmos o afeto como um dos aspectos que podem estar concretizados na voz, podemos considerar a emoção e a sonoridade componentes orgânicos da voz (STEIN, 2009).

O trabalho que aqui relataremos propõe uma breve reflexão sobre o processo utilizado para a criação de uma partitura cênica, a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. As informações aqui expostas estão baseadas em algumas vivências e práticas desenvolvidas junto ao Projeto Espectros do Corpo-Voz³ e na aplicação da metodologia trabalhada nesta pesquisa. Além disso, serão apresentados alguns aspectos particulares de como essas técnicas foram utilizadas para a composição do exercício sobre o mito de Prometeu a partir dos subsídios que colaboraram para a criação de uma técnica pessoal de treinamento como ator.

Com base nas observações que vinham sendo desenvolvidas ao longo dessa pesquisa, começaram a surgir questionamentos sobre como poderíamos utilizar essas práticas para compor uma partitura cênica que aliasse princípios das técnicas de arquétipos através da voz, com as de trabalho corporal, conforme essa pesquisa propõe

³ Comentarei sobre minhas experiências particulares junto ao Projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz, coordenado pela professora Moira Stein, do Curso de Teatro – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, de 2010 a 2012.

para uma criação cênica. Sendo assim, o objetivo geral do estudo aqui apresentado será o de descrever a maneira como essa metodologia foi aplicada, concebendo-a como uma poética performática da voz.

Essas observações serão feitas a partir dos exercícios que permitiram, enquanto ator, experimentar e desenvolver a técnica vocal conjuntamente com técnicas corporais. Além disso, esse estudo também pretende relatar o processo de adaptação de técnicas de trabalho de voz terapia ao contexto do treinamento técnico para atores, chegando ao processo de composição de uma partitura cênica a partir de um repertório vocal previamente explorado.

Ademais, as adaptações das técnicas que fizemos a partir das propostas de trabalho de Sonya Prazeres, conforme referência previamente feita por Stein (2009) serão brevemente descritas. Também serão apresentadas as singularidades do trabalho com arquétipos vocais e a maneira pela qual essas técnicas eram adaptadas para o contexto pessoal, assim como para a cena que estava sendo criada.

Trabalhando o Corpo e a Voz

Durante as atividades, trabalhávamos com princípios e técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME Teatro e Sonya Prazeres (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009). Ao longo desse processo, fomos percebendo, pesquisando e desenvolvendo mecanismos técnicos que nos levassem a um estado de organicidade do som, não apenas como fala, mas suas localizações corpóreas e o despertar de sensações que ocorriam quando o centro de ressonância se deslocava para diferentes partes do corpo.

A cada novo aspecto corporal que esse som explorava, observávamos o desvelar de novos matizes vocais, carregadas de sensações físicas aliadas à emoção. Em uma primeira etapa da pesquisa, trabalhamos com os arquétipos associados a ressonadores corporais, desenvolvendo e adaptando as técnicas baseadas na voz-terapia, para o contexto teatral, conforme descrições feitas por Stein (2009).

Em uma segunda etapa do processo, trabalhávamos técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, da Universidade de Campinas (UNICAMP), conforme as descrições feitas por Burnier (2001), Ferracini (2001) e Stein (2009). Nesse sentido, utilizamos esses exercícios em nossos treinamentos,

com o intuito de atingir um estado de disponibilidade física que possibilitasse a dinamização de nossas energias corpóreas.

Os atores-pesquisadores envolvidos nesse projeto já haviam realizado cursos e *workshops* previamente com o Grupo LUME, o contato com esses exercícios se deu não apenas com base nas leituras dos referenciais teóricos, mas sim de um contato direto e experimentação dessas técnicas juntamente aos seus criadores. Apesar de realizarmos esses trabalhos conforme as referências feitas pelos autores, os exercícios foram sendo adaptados com o objetivo de irem associando alguns aspectos relacionados ao trabalho de arquétipos vocais, realizado por Sonya Prazeres.

Embora o trabalho de Sonya Prazeres esteja direcionado à voz-terapia, conforme descrição feita por Stein (2009), ele contém premissas que podem auxiliar os atores na descoberta de matrizes físicas para certas emoções, por meio de associação de algumas localizações corporais e vocais relacionados a determinados arquétipos. Entretanto, a transposição desse trabalho, direcionado aos processos terapêuticos para teatro ainda está sendo desenvolvida no projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz e será publicada futuramente como proposta metodológica de trabalho que alia preceitos do teatro físico aos arquétipos na voz de maneira direcionada ao treinamento e preparo dos atores.

Após um período de experiências e resgate das vozes previamente criadas, dentre as diversas atividades que desenvolvemos, começamos a trabalhar criando sequências de movimentos, para as quais seria associado um fragmento de texto previamente escolhido. Sendo assim, escolhi trabalhar com o texto trágico *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Para esse exercício, optei por compor minha partitura de maneira que a voz devesse, de acordo com a frase, estar localizada em algum ressonador associado a um arquétipo vocal, conforme referência de Stein (2009).

Entretanto, esse percorrer técnico do corpo-voz deveria se processar de maneira que não impossibilitasse o envolvimento do espectador com a situação vivida pelo personagem naquele momento. Essa precaução está intimamente ligada aos meus objetivos enquanto ator de estabelecer uma comunicação de maneira a promover esse envolvimento com o espectador, uma vez que, a meu ver, um caminho simplista viria a tornar o trabalho meramente técnico, frio e distanciado, não conseguindo tocar aos espectadores.

Segundo nosso ponto de vista, todo esse trabalho de nada funcionaria se ficasse sendo explorado apenas como um mero aparato técnico para o ator. Devido a isso, não nos focamos em apenas nos desenvolvermos tecnicamente, também buscávamos uma maneira de aplicar a metodologia da pesquisa para que uma maior relação de envolvimento com a plateia pudesse ser estabelecida.

Dentro dessa perspectiva, a partir de diversas experimentações físicas e corpóreas, foi criada uma partitura de movimentos, associados a determinadas sonoridades que correspondiam às localizações físicas dos arquétipos vocais que foram estabelecidas para aquele fragmento textual. Então, esse exercício foi levado como demonstração técnica para ser apresentado no I Encontro de Extensão e Pesquisa do Núcleo de Artes Cênicas, da UFPEL, durante o mês de novembro de 2011⁴.

Relatando o Trabalho com Arquétipos

Após a musculatura vocal estar aquecida e segura para o início da sua integração junto ao trabalho energético, realizávamos improvisações vocais buscando a integração da voz com as nossas movimentações físicas. Esse era o momento em que buscávamos a ampliação da sensação sonora que percebíamos em nossos ressonadores distribuídos em diferentes partes do corpo.

Como exemplo desses exercícios, podemos citar algumas experimentações que fazíamos, em princípios baseados nas técnicas do canto mongol ou canto bifônico, onde a produção de dois sons simultâneos nos levava à percepção dos nossos harmônicos e das sensações que vivenciávamos durante esses momentos. Esses exercícios nos conduziam a novos planos da escuta e emissão vocal. Porém, apenas os realizávamos de maneira bastante breve, pois não era esse o nosso foco principal de trabalho.

Com a musculatura corporal e a vocal já aquecidas e dinamizadas, iniciávamos o trabalho com os arquétipos na voz. No entanto, precisamos referir que, o desenvolvimento dos exercícios com arquétipos na voz, tem por base as referências feitas por Stein (2009) sobre o trabalho de Sonya Prazeres.

Inicialmente, para cada arquétipo vocal, trabalhávamos durante o período de um mês, focando os exercícios para a descoberta das sensações advindas desse processo, bem

⁴ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=dWLD-mCpBB4&feature=share&list=UUhljCGfB7_vs99LU5FJ_s7g

como da assimilação dessas técnicas para sua futura reprodução e utilização como metodologia de trabalho que alie corpo e voz de maneira integrada. Apesar do trabalho de Sonya Prazeres se direcionar à voz-terapia, nos apropriamos de alguns princípios dessa proposta, para utilizarmos como metodologia de trabalho para atores terem acesso a determinadas localizações corporais das emoções, conduzidas pela voz nesses locais, assim como a sua assimilação e dinamização cênica.

Nesse sentido, considero importante frisar que o trabalho de Sonya Prazeres tem objetivos terapêuticos e as adaptações desses procedimentos feitos por nós, durante o período de pesquisa, tinham por objetivo encontrar caminhos de acesso, recuperação e criação de matrizes de trabalho corporal e vocal para o contexto cênico. Muito embora tenhamos nos apropriado de alguns exercícios baseados nessa proposta de voz-terapia, não nos utilizamos desses mecanismos visando uma catarse cênica.

Nesse caso, uma das diferenças básicas entre o processo terapêutico e o artístico, se deve ao fato do ator se utilizar de suas matrizes emotivas para criar/adaptar ao contexto de suas personagens ou apenas como seu material de trabalho e treinamento técnico diário. Sendo assim, as proposições feitas por Sonya Prazeres apenas nos indicaram um caminho para pensarmos em adaptações desses conceitos, tendo em vista o contexto de nosso trabalho como atores.

O ator precisa desenvolver caminhos que lhe indiquem um treinamento, preparo, otimização e desenvolvimento de suas matrizes emotivas com um olhar técnico para que possam ser acessadas e recuperadas a cada dia de trabalho. Nesse sentido, as propostas feitas por Sonya Prazeres surgiam como um caminho que seria aliado as nossas outras percepções sobre o trabalho corporal e vocal de maneira conjunta.

Prometeu Acorrentado e a sua Poética Performática da Voz:

Como boa parte das descrições que virão a seguir nesse texto fazem parte do relato do processo desenvolvido durante um estudo de caso, optaremos por continuar a escrita alternando o texto em primeira pessoa - quando estivermos nos referindo às particularidades criativas do exercício sobre o mito de Prometeu – e, por vezes em terceira pessoa, quando estivermos distanciando o nosso foco de fala para analisarmos nosso próprio processo. Durante os treinamentos, fomos fixando matrizes corporais e vocais que estavam relacionadas a alguns arquétipos vocais, assim como suas localizações

corpóreas e as emoções ali registradas. Essas matrizes serviam como partitura física e vocal para o resgate e desenvolvimento do trabalho a cada dia de pesquisa.

O trecho do texto *Prometeu Acorrentado* escolhido para começar a ser encaixado nessas partituras foi uma parte de uma fala do personagem Prometeu que, após doar a chama do conhecimento e esperança aos mortais, é condenado por Zeus a ficar acorrentado no alto de um penedo por toda a eternidade. Diariamente, um corvo vem para comer o fígado de Prometeu ao longo do dia. À noite, o corvo vai embora e o fígado se regenera, para, durante o amanhecer, iniciar o martírio diário de Prometeu por toda a eternidade.

O fragmento de texto escolhido conta exatamente esse momento em que Prometeu, após ter recebido a condenação divina, está sendo carregado até o alto do penedo, sendo preso em correntes e, então, ele lamenta a sua situação e teme a chegada do corvo quando a noite está acabando. Algumas frases dessa fala foram traduzidas para o idioma grego, com o intuito de perceber outras maneiras de me relacionar com o som sem ter o acesso direto ao sentido fornecido pelo idioma materno.

A partir do momento em que o trecho do texto que seria utilizado já havia sido escolhido e já dispunha de uma partitura básica, incluí os exercícios com os arquétipos vocais direcionando para essa cena. A partitura corporal e vocal foi dividida em seis momentos distintos para que a voz pudesse transitar pelos diferentes ressonadores corporais associados aos arquétipos da Mãe, Criança, Amante e Guerreiro. Dessa maneira, conseguia imprimir uma diversidade grande de emoções que fariam parte da fala do personagem, uma vez que cada arquétipo vocal está relacionado a determinados sentimentos e emoções.

Acreditamos que essa opção metodológica permitia não somente uma ampla exploração técnica, como também oferecer aos espectadores o contato com um personagem que não dispõe de apenas um tipo de objetivo em cena, somente um determinado tipo de sentimentos e emoções. Assim como todos seres humanos, a personagem também possui seus momentos de nuances emotivas e uma diversidade de sentimentos comuns a quaisquer pessoas. Quando optamos por essa metodologia, acreditávamos que esse seria um caminho que permitiria aos espectadores se identificarem com aspectos de alteridade da verossimilhança atribuídos ao Prometeu que estava sendo o foco do trabalho naquele momento.

Dependendo da frase do texto, foram utilizados arquétipos vocais diferentes, pois desejava que a voz transitasse pelas localizações corporais desses arquétipos, me conduzindo pelas diferentes emoções que o Prometeu sente durante essa fala. Entretanto, a passagem da localização física de um arquétipo vocal para outro se dava de maneira contínua para que a criação não se transformasse apenas em uma demonstração técnica somente passível de compreensão por aqueles que conhecem esse processo de trabalho. Refiro isso, pois considero que, apesar de estar buscando uma metodologia de trabalho técnico enquanto ator, acredito que esse processo não possa ser feito de maneira que inviabilize o público em geral de sentir e se envolver com o trabalho que lhe é apresentado.

Ao longo desse percurso, fui descobrindo inúmeros caminhos para a composição do exercício dessa cena. Além disso, os trabalhos com ressonadores vocais associados a arquétipos, aliado aos treinamentos das técnicas corporais que utilizávamos nessa pesquisa, me instrumentalizaram para a composição de diversas possibilidades de descobertas de matrizes para o trabalho cênico, bem como dos muitos sentidos que poderia aplicar a cada uma delas. Sob esse aspecto, gostaria de ressaltar o que Bonfitto (2009) refere ao falar sobre as escolhas metodológicas de trabalho dos atores:

A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzem “sentido” a partir da execução de suas ações. (BONFITTO, 2009, p. 140-141)

Considero ser importante ressaltar que o estudo que desenvolvi aqui se refere a uma maneira muito específica para criar o exercício cênico sobre o mito Prometeu. Saliento esse fato, pois optei por trabalhar na composição da partitura corporal e vocal contextualizando-a na situação vivenciada pelo personagem Prometeu e ao que o fragmento textual propunha. Entretanto, quando trabalhamos com a proposta metodológica desenvolvida nessa pesquisa, não precisamos conectar as situações vivenciadas pelo personagem, pelo texto, com as partituras vocais e corporais que venhamos a criar. A associação com o contexto do mito Prometeu foi uma escolha particular.

Nesse caso, a experimentação dessas técnicas me possibilitou ampliar o meu repertório estético, potencializando o meu vocabulário poético, pensando a voz agora como um componente dramático dotado de uma complexidade importantíssima para o contato com os espectadores. Aqui, a voz emerge como resultante de um processo dramático que não se relaciona apenas ao fato de funcionar como o meio de acesso a comunicação sonora entre o artista e seu público. Ela surge como fruto de uma dramaturgia que não pode ser apenas conceituada como dramaturgia vocal.

De acordo com essa experiência, a voz deixa de estar associada somente aos aspectos sonoros, carregando em si uma corporeidade imbricada nas relações físicas, emotivas e sonoras de maneira dinâmica e indissociadas. Sobre a reflexão do trabalho técnico do ator em relação às diferentes maneiras de encará-lo como um saber sensível, gostaria de salientar o que Aleixo (2008) refere ao dizer que:

A técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação. A partir daí, a integração do trabalho técnico e criativo será consolidado no trabalho do saber sensível, admitindo que o vocabulário poético já carrega o domínio e a sensibilidade da criação poética. [...] Este ponto merece que nos detenhamos sobre ele: o saber sensível é o resultado de uma prática que provém da experiência, é a potencialização do corpo como veículo da manifestação poética, como convergência dos conhecimentos sensíveis necessários à criação. A dilatação da sensibilidade do ator apresenta justamente a ascensão da liberdade expressiva [...] (ALEIXO, 2008, p. 36).

A maneira como foi desenvolvido o trabalho com os ressonadores vocais associados a arquétipos para a criação do exercício tendo por base o mito de Prometeu nos permitiu refletir sobre o próprio conceito do trabalho vocal para o ator. Essa discussão que provocamos aqui não se limita somente ao objetivo de conceituar uma maneira particular para conceber a preparação vocal de atores independentemente da linguagem artística em que se propõem a atuar. Ela vai muito além, pois necessitamos perceber a voz não mais como apenas um aspecto sonoro com uma dramaturgia particular.

Inicialmente, com um olhar simples e objetivo, nos damos conta de que a produção sonora da voz surge a partir do atrito entre o ar que vem dos pulmões, todas as musculaturas envolvidas nesse percurso e as pregas vocais localizadas na laringe. Obviamente, que esse processo se dá de maneira muito mais complexa, porém o nosso foco aqui não é discuti-lo. Sendo assim, observando que a voz surge a partir de uma ação

corporal, podemos considerá-la também como uma das muitas partes do corpo. No entanto, quando transpomos essa discussão para o trabalho da técnica vocal para atores, da maneira como desenvolvemos, não podemos considerar que a voz esteja relacionada apenas a uma dramaturgia do corpo.

Nesse caso, a voz surgiria como fruto de uma relação, não somente entre as partes orgânicas do nosso corpo, mas também como resultado da interação entre os aspectos psíquicos, emotivos, culturais e sensoriais. Destarte, para prosseguir com essa argumentação, necessito trazer o conceito de corporeidade.

Apesar do termo corporeidade (*embodiment*) ser bastante empregado, não há uma via fixa de conceituação para esse vocábulo (SCORSOLINI-COMIN; AMORIM, 2008). Contudo, podemos referenciar o trabalho de Polak (1997), ao propor que a corporeidade possa ser compreendida como:

Mais que a materialidade do corpo, que o somatório de suas partes, é o contido em todas as dimensões humanas; não é algo objetivo, pronto e acabado, mas processo contínuo de redefinições; é o resgate do corpo; é o deixar fluir, falar, viver, escutar, permitir ao corpo ser o ator principal, é vê-lo em sua dimensão realmente humana. Corporeidade é o existir, é a minha, a sua, é a nossa história. (POLAK, 1997, p. 37)

Dentro dessa perspectiva, quando nos propomos a realizar um trabalho de composição cênica que abordava a exploração dos ressonadores vocais associados a determinados arquétipos, atribuímos um caráter corporal à voz. Contudo, esse aspecto não se limitava somente às características orgânicas, ele surgia em face de uma relação, da maneira como eu me relacionava com as emoções e sentimentos acionados pela dinamização vocal nos ressonadores corporais, conduzidos pelo imaginário envolvido com o arquétipo trabalhado para cada ressonador.

Nesse sentido, a voz surge como resultado de um processo que engloba uma composição, uma escrita vocal fruto de uma relação orgânica e sensorial. Desse modo, podemos conceituar que o trabalho aqui proposto engloba uma dramaturgia da corporeidade vocal para o ator. Essa dramaturgia está ligada ao processo criativo e ao percurso técnico que assumimos para a composição dessa partitura cênica. Porém, essa proposta metodológica não se limita somente a esse exercício cênico, ela serve para instrumentalizar os atores para quaisquer que sejam os seus trabalhos futuros.

Quando referimos uma dramaturgia da corporeidade vocal para o ator, estamos assumindo a voz não apenas como um ente corporal, mas também, como resultante de

BOITATÁ, Londrina, n. 15,p.33-46, jan-jul 2013.

uma relação que envolve a maneira como nos relacionamos com o nosso próprio corpo, nossas matrizes emotivas e repertório vocal não desvinculado desse processo.

Assim, em face dessa maneira pela qual nos relacionamos com o nosso corpo e com o mundo, podemos agregar esses conceitos no intuito de transpô-los para o território do corpo e da voz em cena. Destarte, conforme Cubas (2011) refere, o corpo deve ser encarado como “o espaço onde o sujeito reconheça sua atividade sensorial, perceptiva e simbólica em cada ato vital”. Nesse contexto, podemos ainda incluir a voz, uma vez que, em nosso trabalho com ressonadores vocais associados a arquétipos, a voz atuou como catalisador corporal para o acesso sensorial que estávamos explorando em cada momento.

Nesse sentido, não podemos conceber que um artista contemporâneo tenha uma visão fragmentada do seu fazer artístico que não abarque a exploração das suas potencialidades corpóreas e vocais apenas de maneira individualizada, uma vez que o foco de trabalho do ator, está imbricado nos aspectos relativos ao seu sistema sensorial e nos significantes das instâncias produtivas do texto cênico. Sobre esse aspecto, trago aqui o que Aleixo (2002), nos refere ao dizer que:

A preparação vocal do ator deve adotar procedimentos metodológicos específicos, e fornecer referências para o estabelecimento de correspondências entre o aprimoramento dos aparatos físico e vocal e a aquisição de uma propriedade para a aplicação técnica da voz na composição, objetivando a conscientização e potencialização de seus recursos de expressão. Trata-se de uma trajetória a ser percorrida, respeitando as características psico-físicas do indivíduo, para uma compreensão corporal do processo de produção da voz e das suas possibilidades de empenho no desenvolvimento da vocalidade poética. (ALEIXO, 2002)

Dessa maneira, acreditamos que, por meio da metodologia aqui abordada, foi possível desenvolver um trabalho que se caracterizou como uma dramaturgia da corporeidade vocal para atores. A técnica de associação dos ressonadores a determinados arquétipos propiciou um mergulho mais profundo na relação/conhecimento/desvelamento corporal para a criação/acesso/dinamização de matrizes de trabalho necessárias no resgate diário do trabalho do ator.

Considerações Finais

Após esses relatos, acreditamos ser importante frisar que a abordagem com arquétipos não se limita a uma mera estereotipação ou caricaturização vocal. A maneira

breve como aqui descrevemos o trabalho pode até conduzir a essa impressão. Mas, as referências descritas por Stein (2009) nos expõe a visão peculiar do trabalho com arquétipos vocais no contexto da voz-terapia. No entanto, a descrição das adaptações dessas técnicas e a sistematização desses exercícios ainda estão sendo elaborados para publicações futuras. O que podemos deixar claro nesse momento, é que a reflexão desse trabalho nos permitiu considerar o trabalho corporal e vocal dentro de um processo dramático consonante e indissociável.

Além disso, gostaríamos de ressaltar o fato de que esse estudo abordou não apenas a utilização da metodologia desenvolvida nesta pesquisa para a criação de um exercício cênico, mas também se refere à aplicação dessa proposta para compor uma partitura cênica ao contexto de um personagem clássico da tragédia grega. Esse aspecto destaca o ineditismo desse estudo, uma vez que, até o momento, não existem trabalhos referindo a adaptação dessas técnicas para a composição de personagens de tragédia grega.

Portanto, o trabalho aqui desenvolvido com um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, possibilitou aplicar as técnicas que abordavam um trabalho com as localizações corporais de alguns ressonadores vocais associados a arquétipos, expandindo essas reflexões para todas as inter-relações possíveis para o desenvolvimento desse processo criativo. Caminho esse que nos elucidou o conceito de dramaturgia da corporeidade vocal, processo esse que consideramos ser imprescindível não apenas para os trabalhos cênicos, mas como metodologia de treinamento diário para os atores.

Referências

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da voz: Aspectos do trabalho vocal para o ator.** 2002. Disponível em <http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>. Visualizado em 20 mar. 2013.

_____. **Corporeidade da voz: voz do ator.** Campinas: Editora Komedi, 2007.

_____. **Vocabulário poético do ator.** Ouvir ou Ver, num.4 p. 32-59, 2008.

_____. **Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator.** Moringa. v. 1. n. 1, p. 103-116, 2010.

_____. **Corpo-voz: performance da vocalidade.** In: CALDEIRA, Solange Pimentel (Org.). III Seminário e Mostra de Dança Teatro. Coleção Caminhos da Dança Teatro no Brasil. Viçosa: Tribuna Editora, 2011. p. 291-294.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator** – da técnica à representação. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

CUBAS, Gabriela Pérez. La corporeidad y el poder realizador del actor. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, 1(2): 370-384, 2011.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas/SP: Unicamp, 2001.

MELO, Leonor Cristina Cabral. **A voz como revelação do corpo**: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2011.

POLAK, Ymiracy N. de Souza. O corpo como mediador da relação homem/mundo. **Texto & Contexto em Enfermagem**, v.6, n.3, p. 29-43, 1997.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; AMORIM, Katia de Souza. Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. **Revista de Psicologia**, Belo Horizonte, v.14, n.1, p. 189-214, 2008.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.

[Recebido: 11 mar. 13 - Aceito: 07 jun. 13]