

A VOZ COMO UNIDADE DO SISTEMA EXPRESSIVO DO ATOR

THE VOICE AS A UNIT OF THE ACTOR'S EXPRESSIVE SYSTEM

Gabriela Teles da Silva

Bolsista de Iniciação Científica da Universidade Anhembi Morumbi
gabtesii@hotmail.com

RESUMO

Nesta pesquisa, objetiva-se investigar a voz como unidade do sistema expressivo do ator no teatro contemporâneo, por meio de uma pesquisa biográfica e discográfica da obra de Meredith Monk. Porém, por não haver nenhum registro específico de suas técnicas, o referencial teórico é baseado em bibliografias de encenadores, estudiosos, teóricos e dramaturgos, que discutem sobre as várias questões que envolvem o desenvolvimento de uma consciência vocal e a importância do tratamento da voz cênica na formação do ator.

Palavras-chave: Voz. Meredith Monk. Técnica Vocal Alargada.

ABSTRACT

This research aims to investigate the voice as a unit of the actor's expressive system in contemporary theater, by a biographical and discography research of the work by Meredith Monk. However, having no record of his specific techniques, the theoretical reference is based on bibliographies of directors, scholars, playwrights and theorists that discuss the various issues surrounding the development of awareness about the importance of voice and its treatment in the actor's formation.

Key-words: Voice. Meredith Monk. Extended Vocal Technique.

1 INTRODUÇÃO

Voz e corpo constituem-se como palavras chaves para iniciar uma discussão sobre as inúmeras formas de produção corporal e vocal adotadas no processo de formação do ator. No teatro contemporâneo, estudos e experiências do ator sobre os mecanismos que envolvem o

funcionamento dos sistemas de expressão, reconhecem a necessidade do trabalho em conjunto ou simultâneo de diferentes expressões, tais como a corporal e a vocal, as quais são abordadas nesta pesquisa. Uma das vertentes contemporâneas do estudo de voz, iniciada por Jane Meredith Monk - pioneira no que agora se chama de técnica vocal estendida e performance interdisciplinar - baseia-se no estudo da voz como unidade do sistema expressivo da formação artística.

Desde o teatro grego já se tem consciência da importância da voz como instrumento de expressão dramática capaz de disparar a catarse no espectador e despertar os sentidos. No teatro atual, observa-se que a consciência vocal e corporal é apontada pela figura do encenador que, muitas vezes, também é ator, possui uma visão privilegiada do ofício de atuar e, justamente por isso, pode aplicar a teoria adquirida no treinamento individual. Isso provoca uma reflexão do ideal a ser alcançado no teatro. Este estudo investiga as relações entre o referido treinamento e as técnicas do ator no teatro contemporâneo.

Monk adota como princípios o aprofundamento do estudo vocal e a produção de significação que esta estabelece. As propostas de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, bem como as experiências de Eugenio Barba, defendem o aprofundamento do trabalho da voz pelo ator. Trata-se de sistematizar exercícios e experimentações cênicas em um método de estudo e de ampliação da técnica vocal no teatro, utilizando ações físicas e elementos vocais de modo interativo.

A importância de se refletir sobre os mecanismos que envolvem o funcionamento dos sistemas de expressão, que compreendem corpo e voz como unidade, encontra-se no diálogo que esta reflexão pode proporcionar entre questões estético-teatrais, as quais abordam esses sistemas como fenômenos necessários e específicos no teatro, atuando de maneira a despertar sentidos e formular linguagem e significados para além dos signos.

Propõe-se, nesta pesquisa, investigar a voz como uma unidade do sistema expressivo do ator no teatro contemporâneo, com base em uma pesquisa conceitual, a partir dos métodos difundidos pelos principais estudiosos do teatro mencionados acima. Tais autores servirão como referência para apresentar questões que envolvem a aquisição de consciência vocal e corporal, para, então, refletir sobre como a técnica vocal estendida, adotada por Meredith Monk, pode contribuir para a formação do ator criador.

A importância da pesquisa e reflexão sobre os fenômenos que envolvem o funcionamento dos sistemas de expressão, que compreendem corpo e voz como unidade, são o foco deste estudo.

2 DA REGRA À NÃO REGRA

De acordo com Odete Aslan, estudiosa dos métodos da arte dramática, a formação tradicional do aluno de teatro desenvolvida na França tem como objetivo o ingresso na *Comédie-Française*, espaço destinado à formação de intérpretes do repertório clássico. Esta é uma metodologia que destaca as preocupações com o falar bem e o colocar-se bem em cena. Consiste em um formato engessado de trabalho, como a classificação de vozes em: graves, quentes, surdas, duras, leves e agudas, traz aos atores e personagens uma mesma característica de voz harmoniosa.

Ao comentar a metodologia de Stanislavski, Aslan considera que este, no fim de sua carreira, encarou com outros olhos a expressão corporal e vocal.

2.1 STANISLAVSKI

Os exercícios de voz, aplicados aos alunos por Stanislavski, foram desenvolvidos por meio de experiências vivenciadas por este ao longo de sua carreira. Destaca-se aqui a contemplação dos sons produzidos pela garganta, pelo nariz, pelo peito, pela laringe e outras caixas de ressonância durante os treinamentos de Stanislavski. A produção de som que saia dos dentes, projetado contra o crânio para alcançar força e timbre, e os princípios de treinamentos para cantores auxiliavam na busca de uma voz fortemente treinada, com timbre agradável e dicção perfeita a ser expressa pelos atores. Sobre este método stanislavskiano, Aslan afirma:

Percebe que as entonações e as pausas podem provocar emoção em um espectador estrangeiro que não entende a língua. Interessa-se pelo ritmo interior oriundo das emoções. Pensa em metrônimos visuais: com luzes piscantes, o ponto indicaria o ritmo aos atores a partir de um caderno de direção como partitura (ASLAN, 1994, p.70).

Da dança, Stanislavski extraiu exercícios que proporcionam melhor postura das costas, conscientização da coluna vertebral e o sustentáculo do tronco.

Esse treinamento corporal aplicado ao ator assemelha-se bastante ao de Dullin. Quanto mais nos perguntamos sobre a energia interna que preside o movimento, mais encontramos em exercícios com música o senso da rítmica dalcroziana (embora o nome de Dalcroze não seja mencionado, a pesquisa é idêntica). Por fim chega-se aos gestos que o ator pode executar em um papel (ASLAN, 1994, p.70).

Stanislavski atentava para o ensino dos gestos de seus atores sem poupar movimentos e gestos cotidianos na construção da personagem. Pode-se afirmar que Vsevolod Meyerhold colaborou com os estudos de Stanislavski para a importância do corpo. De acordo com Roubine (1987), não se compreende quase nada da arte do ator. Durante bom tempo, o ator significou um objeto de fascinação, pertencente a um universo mágico.

Acontecimentos do fim do século passado modificaram algumas relações no teatro. Alguns atores assumiram o papel de diretor, o que contribuiu significativamente para o registro de teorias e práticas, resolvendo a elevação e as restrições da arte do ator. Destaca-se que, diferentemente de um escritor, o trabalho do ator parte necessariamente de um processo de criação coletiva.

Roubine chama atenção para o fato de que, contemporaneamente, novos meios de expressão, como o cinema e a televisão, criaram um novo sistema de exigências, pois transformaram o olhar do espectador:

falar do ator de hoje é evocar o intérprete de ontem, mas é também, esperamos desenhar a silhueta do ator de amanhã [...] hoje em dia, a arte do ator é [...] determinada por outros fatores. O cinema, e mais tarde a televisão, introduziram na relação do ator com o espectador uma dimensão de *proximidade* e de *variabilidade*, do plano geral ao *close*, que enfatizam o poder expressivo do detalhe (o frêmito da mão, o bater dos cílios etc.) e, com isso, transtornaram a ideologia do natural de que falávamos: o 'nosso' natural não é mais, com certeza, o de Diderot nem o de Stendhal. A familiaridade com esses novos meios de expressão transformou literalmente [...] o olhar do espectador, um sistema implícito de exigências que o ator não pode se permitir ignorar (ROUBINE, 1987, p.10).

De acordo com a pesquisa de Roubini, mencionada na citação acima, a transformação do pensamento e da técnica, contextualiza as mudanças nas relações da arte do ator e contribui com as mais diversificadas técnicas de interpretação e valores estéticos. Como se observa na citação abaixo, extraída da investigação do ator sobre a unificação dos instrumentos de expressão:

é próprio do ator ser ao mesmo tempo um e múltiplo. Ele dá a cada um dos seus papéis a sua própria 'griffe', ao mesmo tempo, se metamorfoseia de acordo com o que cada um desses papéis exige. Ele também é um e múltiplo por seus instrumentos de expressão: ele pode utilizar, simultaneamente, ou um após o outro, os recursos da sua voz, do seu rosto, do seu gesto... E, no entanto, a sua interpretação é, em princípio, coerente, unificada (ROUBINE, 1987, p.10).

Por consequência deste pensamento, utiliza-se as observações de um dos atores que beberam da fonte direta de Stanislavski para melhor compreender o conceito de ações físicas, assim como outras técnicas focalizadas no universo das possibilidades das ações físicas do ator.

2.2 JERZY GROTOWSKI

Jerzy Grotowski (1987) - inovador do teatro no século XX, cujas ideias deixaram marcas profundas nos movimentos de renovação teatral de várias partes do mundo, inclusive nos Estados Unidos - com o objetivo de popularizar suas ideias, defende uma teoria teatral que ele próprio define em seus escritos como *Teatro Pobre*.

Ex-aluno de Stanislavski, Grotowski crítica o teatro de sua época. Tendo como objeto de estudo o ator e sua composição na encenação. A técnica grotowskiana consiste em uma criação livre e despojada de todo tipo de acessórios gratuitos. Ele baseia-se apenas na relação ator/espectador e insiste no desenvolvimento da expressão corporal dos atores e dos recursos de voz que modificam os espaços cênicos.

Dessa maneira, o *Teatro Pobre* buscou a reinvenção do teatro, pois propõe uma concepção trabalhada em conjunto, com detalhes simples compondo as personagens, além de romper com a barreira do proscênio para ir onde o público está, atuando tanto no teatro quanto nas praças públicas.

O experimentalismo de suas pesquisas resistia ao pensamento de que o teatro seria, então, uma combinação de matérias:

São investigações do relacionamento entre ator e plateia, consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral. [...] tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou autossatisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Na tentativa de eliminar o que é desnecessário e sobrevivendo o que é essencial, por esse processo corporal e psíquico do ator (GROTOWSKI, 1987, p.14).

Grotowski criou um laboratório de pesquisas, visando à formação de atores, em conjunto com experimentações propostas ao longo do curso. Também buscou especialistas de outras áreas da ciência, como psicólogos, fonoaudiólogos e antropólogos. Tinha o propósito de produzir espetáculos que evidenciassem a metodologia aplicada e desenvolvida ao longo do curso, como resultado das suas pesquisas.

Destaca-se, com base em Aslan, os princípios vocais realizados no laboratório de pesquisas de Grotowski e que diferem dos exercícios de máscaras da formação tradicional, quando se usava um registro médio, com a preocupação de colocar-se bem a voz. Aqui se tem *a caixa de ressonância subjetiva dos sons*, para que o ator tenha uma noção de quando projetar sua voz no espaço, de um ponto específico do corpo, e escutar o eco para ouvir-se.

Como a respiração também tem um papel importante nesse processo, Grotowsk embasou sua metodologia em técnicas de respiração diversificadas como: técnicas de yoga, técnicas chinesas de respiração e exercícios de relaxamento muscular que facilitam a abertura do diafragma.

A teoria de Grotowski acerca dos ressoadores está centrada na utilização destes a partir da capacidade que o ator tem de controlar o próprio organismo. Apoiados em Roubine, cita-se abaixo os principais ressoadores:

- o ressoador superior ou craniano: na prática ocidental, é o mais familiar; ele governa o registro agudo da voz e produz o que é chamado, no jargão do teatro, a voz 'de máscaras';
- o ressoador peitoral: corresponde ao registro grave da voz;
- o ressoador nasal: observemos que a maior parte das escolas de atores considera a voz anasalada como defeituosa e procura eliminá-la;
- o ressoador laríngeo, utilizado, por exemplo, no teatro japonês: produz uma voz rouca, gritada, frequentemente sincopada;
- o ressoador occipital: constitui o trampolim de um registro super-agudo frequentemente observado no teatro chinês.
- Uma das singularidades do teatro contemporâneo reside em ter (re)descoberto esta vocalidade plural que a tradição psicologizante e mimética explorou muito pouco. (ROUBINE, 1987, p.23).

Os ressoadores de Grotowski serviram de estímulo para descoberta de novas técnicas relacionadas à construção de imagens pessoais para envolver a voz em um universo sonoro individual. Diferentemente dos efeitos mecânicos da voz impostada, funcionam como respostas à imagem que serve de estímulo. O conceito de ações vocais traz em si a ideia de que o organismo do ator como um todo se movimenta para se projetar no espaço, elucidando, assim, que todo o corpo ressoa, com essa percepção dos sentidos presente em forma física. Barba, por exemplo, adotou um método pessoal para encontrar uma linguagem original, deixou de falar em ressoadores e passou a guiar-se pela subjetividade individual em defesa do seu sentido.

As ações e a subjetividade entre ator, personagem e espetáculo envolvem questões sobre a expectativa e compreensão do significado das ações. Nas experiências de Grotowski e de seus atores do Teatro Laboratório, estes se apropriavam de técnicas que potencializaram sua expressividade, experienciando novas dinâmicas de assimilação e consolidando seu compromisso como atores. Deste modo, a voz - essa unidade complexa, em extensão, timbres, intensidades, volumes e experimentações poéticas - é significativamente considerada na

formação do ator - levando em conta as atitudes, a história, a geografia, os ritmos, os conteúdos afetivos e a riqueza expressiva - que está sob forte processo de investigação e que não dissocia experiência muscular dos afetos e da expansão da voz.

O ator, em sua multiplicidade de experiências, constrói através de sua subjetividade o poder de ressonância para a projeção da voz, criando possibilidades de associações ainda não exploradas, criando técnicas próprias como resposta a qualquer estímulo a que o ator se proponha, entrando em contato com a interioridade que integra sua voz e corpo.

Cada ponto de partida estabelece um plano de investigação de diferentes relações. A separação de corpo, voz e interpretação ajuda a focalizar e organizar alguns processos, porém, pode prejudicar a ideia de que o conjunto que produz o som está atrelado a outros sistemas como: ossos, tecidos, cavidades, cartilagens e músculos, que precisam atuar na produção deste som, alcançando a soma da ação expressiva que sempre passa por um processo de transformação.

Esse processo pode ser ligado por dinâmicas, com o fim de ampliar e aperfeiçoar as características vocais. O corpo sonoro, ao projetar-se no espaço, tem a clareza da estrutura que o sustenta. Por exemplo, o estado da música busca a integração das pulsações corporais e vocais pelos ritmos das palavras e dos cantos, que harmoniza os movimentos da voz e do corpo como unidade.

Diante desta nova proposta de apreciação acústica, concretiza-se a questão da projeção vocal, em que o treinamento da voz do ator toma outra dimensão e pode ser desenvolvido de distintas formas.

Atrair a atenção para esse novo pensamento, enfatizando a voz na arte do ator, aumenta as possibilidades de se produzir um repertório de partitura vocal e gestual, sendo, ao mesmo tempo, veículo de sentido e elemento musical.

Os segredos das associações do ator são tanto corporais quanto mentais. Ao desenvolver o máximo das possibilidades essenciais de sua personalidade, tornando-se mais interessante e misterioso, direciona-se para a linguagem cênica, sem que corra o risco do eu cotidiano. Em suma, o treinamento contribui, porém, cada ator deve encontrar sua própria linguagem. Sobre este aspecto da teoria de Grotowski, Aslan afirma:

O ator segundo Grotowski absorve a personagem, repensa-a e exprime-a englobando-a em uma projeção de sua própria personalidade. Ele cria uma partitura texto mais subtexto (associações, estímulos, processos psicofísicos, fixação de signos), entra em contato com as criações dos outros atores que absorveram suas personagens e exprimem sua personalidade (ASLAN, 1994, p.290).

Conforme visto anteriormente, conquistando espaço para suas ideias, Grotowski obteve seguidores, colocando a arte como fator essencial para o convívio humano, além de contribuir para ampliação e renovação da arte cênica contemporânea. O teatro tem a missão de romper com o convencional e o estereotipado, de revelar o inconsciente de mitos e símbolos. A ideia de Grotowski de fazer um teatro que refletisse um pouco do mundo contemporâneo rapidamente conquistou espaço e seguidores que deram continuidade à sua obra. Os mais conhecidos destes são Peter Brook e Eugenio Barba, que buscaram estreitar os laços entre o teatro e a vida, colocando a arte como fator essencial para o convívio humano.

2.3 EUGENIO BARBA

Eugenio Barba (1991) - que participou ativamente da elaboração dos exercícios grotowskianos, tanto em Opole quanto em Wrocław, desde 1962 - vai mais longe no que tange ao desenvolvimento das associações. Talvez seja o mais radical, principalmente na estruturação do pensamento vocal. Barba afirma que o corpo todo entra em ação para deixar a voz fluir. Para este autor, a voz e o corpo fazem parte do desenvolvimento do método.

A voz como processo fisiológico envolve todo o organismo e o projeta no espaço. A voz é o prolongamento do corpo e nos dá a possibilidade de intervir concretamente também à distância. Como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa desta ação. O corpo é a parte visível da voz e pode-se ver como e onde nasce o impulso que, no fim, se transformará em palavra e som. A voz é corpo invisível que opera no espaço. Não existem dualidades, subdivisões: voz e corpo. Existem apenas ações e reações que envolvem o nosso organismo em sua totalidade (BARBA, 1991, p.56).

Eugenio Barba, ao unir-se a Grotowski, adquire experiências do teatro clássico indiano e as adota como metodologia para a formação do ator. Ressalta que, em um sistema de treinamento, a premissa da autonomia conduz a uma técnica fora dos princípios teatrais cultivado entre gerações. Como se percebe na afirmação transcrita abaixo, Barba defende a possibilidade de absorção de diferentes teorias e métodos, através da dimensão própria de cada ator.

Existem pessoas que habitam uma nação, uma cultura. E existem pessoas que habitam seu próprio corpo. São os viajantes que cruzam o país da velocidade, um espaço e um tempo que não se confundem com a paisagem e a hora do país atravessado. Pode-se permanecer fisicamente durante meses e anos no mesmo lugar, e ser, no entanto, um 'viajante da velocidade', que atravessa lugares e culturas longínquas, milhares de anos e quilômetros, em sincronia com pensamentos e reações de homens distantes pela pele e pela história. A velocidade é uma dimensão pessoal (BARBA, 1991, p. 16).

A unidade de método, desenvolvida longe de formas preestabelecidas, juntamente com o *Odin Teatret*, impulsiona cada ator a recorrer ao seu próprio caminho na busca por desenvolver o próprio método. Trabalhando no desenvolvimento de um método de formação, preservam reações orgânicas espontâneas da voz e estimularam a fantasia vocal individual de cada ator. Este método apoia-se em iniciativas que devem permitir ao ator continuar sozinho, escolher e desenvolver as próprias imagens, os próprios estímulos, os quais reajam com seu universo interior, desenvolvendo imagens próprias, associadas a reações vocais. Desse modo, todo o processo se personaliza, tornando a expressão algo individual, próprio do ator e de seu universo.

De acordo com Barba, no início acreditaram no mito da técnica, segundo o qual, é possível modelar conscientemente o próprio corpo, até a deformação rica em seletividade no poder associativo. A tecnicidade parece confirmar que a hipótese de um ator virtuoso seja correta, pois a apropriação de valores sonoros individuais, provocados através de imagens próprias, serve de estímulo para obter uma boa resposta. Segundo Barba, a confirmação de que a voz é um processo fisiológico, leva ao conceito de *ações vocais* e ao abandono da noção de um número limitado de ressoadores concentrados apenas no ator.

Começamos a falar de ações vocais. Aquilo que para nós, anteriormente, tinha sido um postulado: a voz é um processo fisiológico – tornou-se, então, realidade palpável que engajava o organismo inteiro e o projetava no espaço. [...] Desde este momento, parei de falar em ressoadores. Todo o corpo do ator ressoava, a sala ressoava e, também eu, escutava algo em mim, se o ator realmente se dirigia a este ponto no espaço, invisível aos olhos, mas para ele concreto, perceptível com todos os seus sentidos, presente com uma forma física (BARBA, 1991, p.62).

Assim, os exercícios compostos como método no teatro laboratório partiam das próprias observações dos atores em busca de uma técnica capaz de concentrar uma unidade de expressão na composição de personagens através de signos, distantes de um complexo de estereótipos, de modelos, de comportamentos automáticos. Esse processo de conscientização da arte do ator serviu como referência para a criação de um novo pensamento a respeito da formação do ator.

3 UTILIZAÇÃO DA VOZ HUMANA ENQUANTO MATERIAL SONORO

De acordo com Roubini (1987), a vocalidade contemporânea se mantém dependente da mitologia do ‘natural’. Mas uma dicção realizada no caminho do mimetismo impressiona por ser considerada original. Para adquirir domínio vocal e desenvolver novas possibilidades,

precisa-se, necessariamente, de treinamento semelhante ao de um atleta. Duas das obrigações do ator em sua formação são: o aprendizado de uma técnica e o treinamento sistemático da voz, pois o uso da voz cotidiana não corresponde à voz específica que o teatro exige. Por outro lado, o ator não pode se arriscar trabalhando no máximo de sua potência vocal, pois isso pode causar acidentes. Logo, o desenvolvimento desta potência deve ser assegurado pelo treinamento. Na defesa do uso da voz em plenitude física, Roubine cita Artaud:

Nos anos 30, Artaud sonhava tratar a voz do ator como um instrumento de música. Ele lamentava que a tradição ocidental a tivesse praticamente atrofiado [...]. Segundo ele, a voz não deveria ser reduzida a simples veículo de sentimentos ou ideias. É necessário utilizá-la em sua plenitude física, como um órgão dotado de poder de comunicação e perturbação, independente da mensagem que enuncia, e é nisso que reside a sua eminente teatralidade (ARTAUD apud ROUBINE, 1987, p.26).

De acordo com Roubine, para Antonin Artaud, a utilização da voz, enquanto material sonoro, deve explorar as características físicas na procura por arrancar sons das profundezas do corpo humano, em especial, arrancar a voz da animalidade do homem como produção de sua teatralidade, não se preocupando em criar uma paisagem auditiva relacionada com a imitação da natureza.

No teatro da crueldade, Artaud centra os registros de suas pesquisas na importância de uma verdadeira partitura sonora, que tem como objetivo atingir fisicamente o mais profundo ser do espectador. Essa partitura deve estar articulada com um conjunto de fórmulas de emissão vocal, considerando a voz como um instrumento musical a ser utilizada como tal, em sincronia, não necessariamente em harmonia, com os instrumentos musicais para a sonoplastia do espetáculo.

Nos anos 60, o teatro de vanguarda nos Estados Unidos apropriou-se dos registros de Artaud, que fascinaram toda uma geração e que, talvez, nunca tenham sido concretizados, mas contribuíram para o trabalho da voz. As pesquisas de Grotowski e todas as experiências que se desdobraram entre os anos de 1965 a 1970 tiveram a devida importância na transformação do ator.

Na citação abaixo, Roubine afirma que o teatro contemporâneo não renovou essas ideias, sendo possível distingui-las em três possíveis utilizações da música e da sonoplastia.

Existem os que optam pela trilha artaudiana e procura elaborar complexas partituras musicais e sonoras, [...] É a orientação que caracterizou sobretudo o teatro norte-americano dos anos 1960, e talvez isso se explique pela vizinhança de práticas musicais específicas, tais como jazz e o rock. (ROUBINE, 1998, p.165).

De acordo com Aslan, Grotowski e Barba trabalharam juntos na criação de uma comunidade itinerante, o *Living Theatre*, um laboratório de pesquisa para investigar a teatralidade e formas de agir sobre o público. O *Open Theatre* consistiu em oficinas aleatórias para grupos, promovidas com intuito de trocar experiências, assim como Peter Brook buscou atores com um pensamento comum para estabelecer novas relações com o texto, com o espaço cênico e com os espectadores. Na citação abaixo, Aslan elucida a corrida por encontrar uma fórmula para a formação do ator:

Malgrado as diferenças fundamentais existentes entre tais grupos, todos provêm de duas exigências iguais: encontrar uma nova forma de expressão do ator e os critérios de formação correspondentes, fazer da ética uma referência prioritária e não mais acessória (ASLAN, 1994, p.279).

As experiências desses pensadores de teatro são importantes para a história contemporânea ocidental e, principalmente, para a história do teatro, pois elas expressam a investigação do ator consciente de sua formação na ação do tempo e do espaço sobre o indivíduo, tornando-se seu próprio tema, expressão e significado. O ator disponível, que procura identificar as delicadas conexões da voz com ideias, afetos e músculos, potencializa a expressividade da voz e da fala. Um dos princípios do trabalho vocal do ator na construção poética da representação depende, necessariamente, da disponibilidade de compreender seu instrumento como parte de sua criação, decorrente do profundo saber de uma técnica construída a partir do conhecimento e do treinamento do próprio corpo.

4 CRÍTICA À METODOLOGIA TRADICIONAL

Persistir é um ato político

Meredith Monk

Jane Meredith Monk nasceu no dia 20 de novembro de 1942, na cidade de Lima, no Peru, e foi morar em Connecticut nos EUA ainda pequena. Desde criança foi ligada à arte, fazendo parte da quarta geração de cantores de sua família. Sua mãe era cantora oficial da propaganda de charutos *Muriel Cigar*, que tocava nas rádios CBS, ABC e NBC, nos anos 40. Seu avô era cantor, assim como seu bisavô. Portanto, cantar era uma tradição de família e, em certo sentido, o canto transformou-se em sua primeira língua.

Meredith é portadora de uma deficiência visual, o estrabismo, não podendo fundir duas imagens em conjunto, o que a tornou uma criança fisicamente descoordenada. Sua mãe, ao ouvir falar do método educacional através da música, levou-a a duas irmãs polonesas: Mita

e Lola Rohm, colaboradoras da Organização *Dalcroze Eurythmics*¹, no Steinway Hall, onde eram desenvolvidos métodos educacionais através da música. Foi de suma importância para sua formação aprender as técnicas desse método. Exercícios de movimentos físicos por meio da música contribuíram para que sua percepção fosse além do equilíbrio, atentando para movimentações relacionadas ao corpo e à voz.

Quando chegou a Nova Iorque, em 1964, graduou-se no *Sarah Lawrence College*. Ao se referir à faculdade, Monk diz: “Percebi o meu caminho pela faculdade parcialmente”² e, discordando da metodologia tradicional da voz, escolheu as matérias que iria cursar, criando um programa especial para atender suas necessidades a serviço da voz, que se intitulava *Combined Performing Arts* (artes performáticas combinadas), incluindo voz e dança, sendo dois terços de seu programa voltado para as artes cênicas. Ao adentrar no universo acadêmico, adquiriu uma visão mais generalista em suas experiências de ensino de canto.

Na citação que se segue, Monk critica a metodologia tradicional em que se aprende música através de partituras, o que transforma o conhecimento musical em algo exato, tal qual uma equação matemática, uma vez que, para ela, a técnica da música é importante, mas não se pode deixá-la sobrepor-se à criação instintiva, ao próprio movimento da criatividade.

Eu tenho alguns problemas com esta tradição, em que por vezes é difícil articular alguns dos princípios que sei instintivamente. Para mim, é difícil verbalizar e transmitir a outros cantores onde eles realmente têm de focar com a maior precisão ante a complexidade das formas. Então, alguns dos detalhes se perdem com isso. Receio o quanto isso irá influenciar os métodos que passam de geração a geração.³

Em 1965, Monk trabalhou como cantora em diferentes espaços, bem como igrejas e galerias. Foi neste período que participou de dois grupos de *Rock'n'roll* na cidade de Nova Iorque. Em 1968, fundou a *The House*, uma companhia interdisciplinar voltada à experimentação da performance. Em algumas de suas experimentações, utilizando piano e voz, revela suas percepções em relação à voz, bem próximas do pensamento vigente daquela época e, segundo o qual:

a voz poderia ter o tipo de fluidez e a flexibilidade do corpo, digamos, como a articulação de uma mão. Que a voz pode ser um instrumento, e que eu poderia fazer um vocabulário construído sobre a minha própria voz do jeito que eu tinha um para movimentos. Percebi que, dentro da voz pode haver diferentes texturas, cores, formas de produção de som, sexos, idades, personagens, formas de respiração, paisagens.⁴

É possível dividir seu trabalho em duas partes principais: na primeira, Monk explora o canto a partir de seus trabalhos solo, utilizando a voz humana e todas as suas possibilidades. A partir daí, cria uma metodologia que se desenvolveu ao longo de 30 anos, fortalecendo-se e dando origem ao seu grupo *Meredith Monk & Vocal Ensemble*. Na segunda, atua como compositora em variadas formas de manifestações artísticas como, por exemplo, óperas, peças musicais, instalações, filmes e peças de estrutura cinematográfica. Destaca-se os seguintes filmes musicados por Monk: *La Nouvelle Vague* de Jean-Luc Godard e *The Big Lebowski* de Joel e Ethan Coen.

Em 1978, formou o grupo *Meredith Monk & Vocal Ensemble*, no qual ampliou suas texturas e formas musicais. Grande parte de suas produções foi registrada pela gravadora *ECM New Series*. Sua música tem sido executada por inúmeros solistas e grupos, incluindo: o coro do *São Francisco Symphony*, *The Pacific Mozart Ensemble*, *Double Edge*, *Björk*, e *Bang On A Can All-Stars*, entre outros.

Ao longo de sua carreira tem desenvolvido centenas de obras reconhecidas e premiadas, fruto de um trabalho árduo em busca de sua essência musical. Leva-se em consideração o ponto de vista de Monk acerca do processo: consiste na criação de obras que aproveitem diferentes materiais musicais, imagens, fantasias, iluminação, ideias, conceitos cenográficos e em como melhor manipular todos estes materiais. Tal metodologia é dotada de diferentes linguagens e formas colocadas em conjunto, em prol de um sentido musical, que resulta em composições que se expressam por diferentes meios de percepção. Porém, o coração de seu trabalho está centrado na voz.

Para melhor compreensão de sua biografia, transcreve-se a seguir citação em que Monk elucida como encontrou seu próprio estilo vocal.

Tive que encontrar meu próprio jeito idiossincrático de me mover. De certa forma, as limitações técnicas são boas, porque você tem que encontrar seu próprio caminho. [...] Cada peça é diferente. Às vezes, começo por me sentar ao piano e encontrar uma frase, às vezes com uma imagem ou uma ideia. Então, de vez em quando, eu direciono energia suficiente para fazer grandes obras que incorporam elementos diferentes de percepção. Se é uma obra longa, gostaria de começar por gerar diferentes camadas. Em um certo momento, eu vou esquematizar essas camadas e experimentar diferentes formas de colocá-las juntas.⁵

Seu processo de criação, na maioria das vezes, acontece quando experimenta suas esquematizações com o grupo *Meredith Monk & Vocal Ensemble*. Sua opção por trabalhar desta maneira é justamente para provocar algo que seja desconhecido, fazendo parte de suas elaborações descobrir mistérios a serem resolvidos, tomando seu ponto de partida na busca por obter propriedade de seus resultados para assim vê-los convertidos em suas obras.

A música de Monk, a princípio, é formada por um conjunto de sons ininteligíveis. Mas, na verdade, sua inspiração pode variar de acordo com suas propostas de experimentação como, por exemplo, no *CD Atlas* (1993), em que a investigação da voz descreve seu trabalho musical, separando as sílabas de uma palavra, repetindo os fonemas, brincando, em termos de amplitude, vocalidade e extensão. Sobre seu método experimental, Monk afirma:

Então, toda a outra tradição é colocar a música no papel. Eu acho que algumas das minhas obras podem ser grafadas de forma a que outras pessoas possam tirar algum proveito delas. Talvez uma pontuação-musical, juntamente com uma fita. E então, espero que, enquanto estamos todos vivos, algumas coisas que ajudam a ensinar outras pessoas. Eu tenho algumas preservações em relação a passar o meu material, mas também quero muito ficar com o coração aberto - e generoso sobre como muitas outras pessoas cantam essa música, porque é realmente maravilhoso cantar. Finalmente, sinto-me bem com a ideia de que outras pessoas experimentem e cantem a música.⁶

Sua criação mais recente, *Impermanência* (2006), tem uma relação profunda com o caminho que pode ser seguido por futuras gerações de intérpretes e de como sua obra vai existir depois que a criadora vier a óbito. Esse pensamento foi desencadeado pela inesperada morte de sua companheira, Mieke Van Hoek, no ano de 2002. *Impermanência* explora o fluxo da vida, desde o seu início sombrio na música *Last Song*, vinculada por dois acordes simples à captura da agonia, da perda que vem com o passar do tempo.

Bem, eu acho que eu sempre estou considerando o que significa ser um artista no mundo que nós vivemos dentro e como eu posso ser útil como uma artista do mundo. Parece agora que é muito importante para afirmar a imaginação, a liberdade mental, criatividade, e seguir seu próprio caminho. Todas estas qualidades podem se perder facilmente na sociedade na qual vivemos. Nesse sentido, a arte se torna um protótipo ou modelo para a riqueza da experiência no mundo que estamos vivendo dentro. E eu acho que emocionalmente, por causa da sobrecarga de velocidade e do tipo de fragmentação que vivemos e com a densidade de informação, acho que nosso sistema nervoso começa a entorpecer. E em uma maneira que eu penso, se você tiver a arte que realmente tem um certo poder ou a visão, ela se torna uma maneira de entrar em contato novamente. E eu acho que isso é algo que é muito importante.⁷

Conforme mencionado acima, Jane Meredith Monk é pioneira no que agora é chamada técnica vocal alargada ou estendida e performance interdisciplinar. Estas técnicas foram, mais tarde, caracterizadas pelo foco na unificação daquilo que é corporal e vocal. Sobre tal tese não foi deixado nenhum registro específico por parte de Meredith Monk.

Porém, há publicações jornalísticas em países como Brasil e Estados Unidos e também na Europa, nas quais seus estudos são comentados. “Tem sido altamente proclamada como um ‘mago da voz’, ‘uma das melhores compositoras da América’ e aclamada pelo público e crítica como uma grande força criativa das artes do espetáculo”⁸.

A artista cria obras que prosperam na intersecção entre música e movimento, entre imagem e objeto, entre luz e som, em um esforço para descobrir e tecer novos modos de percepção. Um repórter do Diário de Notícias, publicado em 26/04/2008, ainda apresentando-a para o público português, faz uma citação da artista que, buscando explicar seu trabalho, é muito justa e eloquente: “trabalho onde a voz começa a dançar e o corpo começa a cantar”.

Suas experiências e descobertas inspiraram-na a investir em seu próprio caminho idiossincrático, fazendo da voz instrumento fluido e flexível, transformando-a em uma linguagem em si mesma, ultrapassando as fronteiras da composição musical e criando sons originais que despertam sentimentos, energias e memórias. Pode-se entender, assim, que tais técnicas vocais são de grande valor para formação do ator.

5 CONCLUSÃO

Desta forma, com inspiração no trabalho de Meredith Monk, desenvolve-se esta pesquisa, fundamentada em autores, pensadores e pesquisadores que buscam contribuir para o desenvolvimento de técnicas vocais que realmente possibilitem a compreensão e que de fato possam desenvolver a “ação vocal: a voz interferindo decisivamente na situação cênica e, conseqüentemente, afetando os rumos do espetáculo e atando o espectador”⁹.

É evidente que a consciência vocal e a importância do tratamento da voz cênica na formação do ator, por meio do exercício experimental, estão intimamente ligadas à questão da liberdade na criação artística. Tal conceito depende necessariamente de um contexto histórico para se definir, ou seja, o que é considerado um ato ou um pensamento de liberdade em determinado momento histórico, pode ser compreendido de outra maneira em outra ocasião histórico-cultural e, deste modo, ser expresso artisticamente de formas diversas.

Um ilustrativo desta questão é o paradoxo entre a dicção clássica da impostação natural da voz e os estudos contemporâneos e experimentais da impostação da voz do ator, pautados em técnicas vocais que auxiliam na formulação de sentidos e significados produzidos pela voz como expressão artística, e que não se desvincula da expressão corporal.

O estudo da voz no teatro é de suma importância para a formação do ator. Grandes dramaturgos e atores já concluíram que a impostação vocal de um ator é fundamental, uma vez que quando ela se dá através das sensações, das emoções, da imaginação e da leitura que o ator faz da partitura teatral, ela é capaz de contribuir de forma decisiva e singular para que o espetáculo como um todo aconteça (GAYOTTO, 1997).

Por exemplo, Eugenio Barba, lembra-nos que:

é necessário falar de ações sonoras exatamente como se fala de ações físicas. [...] Este tecido das ações sonoras – em conflito mútuo, complementaridade e contraponto – se entrelaça com o tecido das ações físicas, das situações.¹⁰

Pode-se afirmar que um trabalho acurado com a impostação vocal representa um dos pilares da formação do ator, o que justifica a intensa preocupação com esta problemática e desperta o desejo de nela nos aprofundarmos e dar nossa contribuição.

NOTAS

- ¹ Organização Educacional sem fins lucrativos que acolhe músicos, dançarinos, atores, terapeutas e arte-educadores que estudam e promovem uma abordagem à música rítmica e sua aprendizagem através da circulação, treinamento auditivo e improvisação.
- ² Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 Abril. 2011. De acordo com o site oficial Meredith Monk e a página myspace, que são operados pelos amigos Boosey & Hawkes com a contribuição e colaboração de Meredith Monk, obtivemos as seguintes informações.
- ³ Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 abr. 2011.
- ⁴ Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 abr. 2011.
- ⁵ Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 abr. 2011.
- ⁶ Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 abr. 2011.
- ⁷ Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 abr. 2011.
- ⁸ Disponível em <http://www.meredithmonk.org/>. Acesso em: 02 abr. 2011.
- ⁹ GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, Partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997, p.22.
- ¹⁰ BARBA, E. “Além das ilhas flutuantes” Apud: GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997, p.28.

REFERÊNCIAS

- ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BARBA, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz, Partitura da ação*. São Paulo: Summus, 1997.
- GROTOWSKI, J. *Em busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.