

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes

Núcleo de Artes Cênicas

Curso de Teatro - Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

**Ressonadores vocais associados a arquétipos para o
trabalho do ator:**

Uma composição cênica sobre o mito de Prometeu

Vagner de Souza Vargas

Pelotas, 2013.

VAGNER DE SOUZA VARGAS

**RESSONADORES VOCAIS ASSOCIADOS A ARQUÉTIPOS
PARA O TRABALHO DO ATOR:**

Uma composição cênica sobre o mito de Prometeu

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao Curso de Teatro – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de licenciado em teatro. Orientadora Prof^a Me. Moira Stein.

Orientadora: Prof^a Me. Moira Stein

Pelotas, 2013.



"A necessidade da arte é a certeza de que a vida não basta!"

Fernando Pessoa

*Sou como a haste fina que qualquer brisa verga,
mas nenhuma espada corta.*

Maria Bethânia

Resumo

VARGAS, Vagner de Souza. **Ressonadores vocais associados a arquétipos para o trabalho do ator: Uma composição cênica sobre o mito de Prometeu.** 2013. Trabalho de conclusão de curso – Curso de Teatro – Licenciatura. Universidade Federal de Pelotas.

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o processo utilizado para a criação de uma partitura cênica, a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, com base em minhas vivências junto ao Projeto Espectros do Corpo-Voz, coordenado pela professora Moira Stein do Curso de Teatro – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas. Essas observações foram feitas a partir de exercícios que me permitiram, enquanto ator, experimentar e desenvolver a técnica vocal conjuntamente com técnicas corporais. Também foram destacadas as particularidades do trabalho com os arquétipos associados a ressonadores vocais, que me possibilitaram resgatar as vozes associadas a emoções, e aos diferentes momentos e imagens da situação da personagem escolhida. Como existem poucos estudos abordando inter-relações entre a identificação corpórea de vozes ligadas a arquétipos e a dinamização dessas técnicas por meio de treinamentos baseados em técnicas corporais, foram aqui descritos os processos utilizados ao longo desse projeto que tem por objetivo o desenvolvimento de uma metodologia de trabalho própria. 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. 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. Optei por trabalhar com o texto da tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Para essa partitura, trabalhei com os seguintes arquétipos: criança, mãe, amante e guerreiro, todos associados a ressonadores vocais, com distribuição em diversas partes do corpo. Distribuí os arquétipos ao longo da partitura, de acordo com o momento do texto e a emoção que a personagem estava passando naquele momento. Trabalhando com arquétipos vocais e as técnicas corporais que utilizamos, pude comprovar os resultados desse trabalho não apenas no que se refere ao aprimoramento das minhas técnicas como ator e à recuperação das matrizes de trabalho, mas também observei que isso se reverte positivamente na potencialização da presença cênica, questão essencial para ser mantida pelo ator e fundamental na relação com o público.

Palavras chave: Teatro. Ressonadores. Voz. Corpo. Arquétipo.

SUMÁRIO

1. Introdução	07
2. Alguns horizontes para técnicas vocais e corporais para atores	09
3. Os caminhos que percorri para que meu corpo descobrisse suas potencialidades	13
4. A busca de metodologias que integrem corpo e voz no trabalho do ator	17
5. Espectros do Corpo-Voz: Uma proposta metodológica para o trabalho do ator	19
6. Descrevendo o processo de trabalho e as técnicas utilizadas	23
7. Os arquétipos e a voz	28
7.1. O arquétipo da criança.....	29
7.2. O arquétipo do amante.....	30
7.3. O arquétipo do guerreiro.....	31
7.4. O arquétipo da mãe.....	31
8. Criando o meu Prometeu	34
8.1. Subida ao penedo.....	35
8.2. Preso às correntes.....	35
8.3. Lamento.....	36
8.4. Revolta contra Zeus.....	38
8.5. Medo do término da noite.....	39
8.6. Chegada do corvo.....	39
9. Considerações finais	41
10. Referências bibliográficas	46

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre o processo utilizado para a criação de uma partitura cênica, a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, com base em minhas vivências junto ao Projeto Espectros do Corpo-Voz, e na aplicação da metodologia trabalhada nesta pesquisa. Apresentarei alguns aspectos particulares de como utilizei essas técnicas para a composição do exercício sobre o mito de Prometeu.

Com base nas observações que vinha desenvolvendo ao longo dessa pesquisa, comecei a me questionar sobre como poderia me utilizar dessas 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, para uma criação cênica. Sendo assim, o objetivo geral desse estudo foi descrever a maneira como apliquei a metodologia desenvolvida na pesquisa Espectros do Corpo-Voz e analisar o processo vivenciado para a criação de uma partitura corporal e vocal, para um fragmento de texto da tragédia *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.

Essas observações serão feitas a partir dos exercícios, utilizados no projeto Espectros do Corpo-Voz, que me 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, conforme essa pesquisa propõe, chegando ao processo de composição de uma partitura cênica a partir de um repertório vocal previamente explorado.

Apontarei alguns aspectos que justificam a necessidade de buscarmos metodologias de preparo técnico de atores, aliando o trabalho corporal e vocal de maneira não desvinculada. Apresentarei algumas breves descrições sobre esse projeto, nossos referenciais e algumas das nossas propostas. Exporei sucintamente como desenvolvíamos nossa dinâmica de trabalho, bem como os referenciais que nos levaram a tais práticas.

Além disso, descreverei brevemente as adaptações das técnicas que fizemos a partir das propostas de trabalho de Sonya Prazeres, conforme

referência previamente feita por Stein (2009). Serão apresentadas as singularidades do trabalho com arquétipos vocais e a maneira pela qual adaptávamos essas técnicas para nossos contextos pessoais, assim como para a cena que eu estava criando.

Então, relatarei as particularidades do meu processo para a criação do exercício cênico que refiro ao longo desse estudo. Nesse momento, tecerei comentários e descrições pessoais de como desenvolvi o trabalho que resultou no exercício baseado na tragédia grega *Prometeu Acorrentado*. Nesse capítulo, apresentarei minhas impressões surgidas ao longo do processo criativo, bem como o caminho metodológico que percorri e que resultou na criação dessa cena, utilizando a metodologia proposta pela pesquisa Espectros do Corpo-Voz.

Também destacarei as particularidades do trabalho com os arquétipos associados a ressonadores vocais, que me possibilitaram resgatar as vozes associadas a emoções, e aos diferentes momentos e imagens da situação da personagem escolhida. As discussões estão baseadas nas percepções que surgiram ao longo do trabalho no projeto de pesquisa intitulado Espectros do Corpo-Voz, coordenado pela professora Moira Stein, no Curso de Teatro - Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), desde outubro de 2010 até 2012.

2. ALGUNS HORIZONTES PARA TÉCNICAS VOCAIS E CORPORAIS PARA ATORES:

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

Muito embora originalmente, as linguagens da *Commedia dell'Arte*, do bufão e da farsa, por exemplo, se utilizarem de recursos interpretativos relacionados ao trabalho físico dos atores, a corporeidade ainda não era foco de discussões sobre o labor teatral. Apesar de essas temáticas começarem a ser retomadas, no início do século XX, os processos de trabalho para os atores em teatro ocidental, tradicionalmente, até o século XIX, vinham de uma base pautada no textocentrismo ou no virtuosismo expressivo de alguns artistas (BARBA; SAVARESE, 1995).

Neste sentido, todos os questionamentos e proposições feitas por vários pensadores do teatro, a partir dessas discussões, vieram a influenciar diretamente a produção teatral do ocidente (BARBA; SAVARESE, 1995). Atualmente, apesar de haver uma imensa gama de propostas teatrais, sendo muitas delas ainda arraigadas nos princípios predominantes da Europa no século XIX, de um modo geral se observa que os atores contemporâneos objetivam a busca de suas matrizes de trabalho a partir das percepções obtidas durante seus treinamentos técnicos, onde as relações com a sua corporeidade são aprofundadas.

No mundo contemporâneo, com todas as possibilidades tecnológicas disponíveis, propostas teatrais ainda vinculadas no textocentrismo exacerbado, ou na pura mecanicidade de movimentos, não significados pelo corpo do ator, concorrem diretamente e enfrentam o grande desafio de fazer com que o espectador se proponha a trocar o conforto tecnológico de outras linguagens de entretenimento, para dispor-se a buscar a apreciação de um evento teatral.

Apesar disso, não pretendo dizer que as propostas de teatro centradas no texto ou no puro entretenimento não tenham sua validade.

Entretanto, a evolução tecnológica abarcou em seu bojo uma potencialização do individualismo e do afastamento sócio-sensível das pessoas, especialmente nas grandes cidades. Deste modo, acredito que o meio para o teatro (re) conquistar o público contemporâneo deva estar ligado à exploração das relações sensório-corporais que o ator visa buscar como sua fonte de trabalho, com o intuito de fazer com que a apreciação *in loco* da obra teatral se justifique, pois este seria o diferencial que o espectador estaria buscando quando vai à procura de um evento teatral que não seja meramente entretenimento *per se*.

Além disso, as discussões sobre a práxis teatral contemporânea não encaram o corpo como um mero objeto, algo que apenas se move enquanto um texto é dito. A evidenciação deste fato pode ser sugerida, pois a percepção de que o ator deve trabalhar as vontades de seu corpo, sua consciência, para desenvolver uma intencionalidade, já que esta será o elo de ligação com a percepção do espectador, é justificável. Esta intencionalidade será capaz de gerar um significado comunicado através do corpo do ator (GIL, 1997).

Neste sentido, a compreensão de que o sujeito pertence ao mundo, estando inserido neste contexto, traz à tona a constatação de que a percepção dos fatos só se torna possível porque ele possui um corpo. Do mesmo modo, se observa que a significação corpórea trabalhada, executada e proposta pelo ator pode ser sentida, compreendida e significada pelo espectador, já que ambos possuem um corpo capaz de intensificar estas relações, dinamizá-las, percebê-las, senti-las e atribuir-lhes significado (GIL, 1997).

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 peculiaridade expressiva do indivíduo, da sua personalidade, memória, meio social, conflitos e etc. Sob esse prisma, podemos ressaltar que a voz carrega em si características que podem estar relacionadas com uma carga afetiva. Dessa maneira, ao encararmos o afeto

como um dos aspectos que podem estar concretizados na voz, consideramos a emoção e a sonoridade componentes orgânicos desta (STEIN, 2009).

Em função do trabalho de Sonya Prazeres estar relacionado à abordagem vocal em uma perspectiva terapêutica, a voz pessoal, que contém as características mais íntimas do indivíduo, é resgatada, por meio de exercícios que identifiquem e recuperem a memória orgânica e corporal das muitas interfaces vocais de cada pessoa. Porém, para o trabalho do ator, a descoberta dessas muitas matizes sonoras pode lhe fornecer uma vasta gama de materiais e referenciais, que podem ser dinamizados para a cena (STEIN, 2009).

Ao mencionar isso, não estou me referindo apenas às questões relacionadas às diferentes sonoridades que a fala pode ter. Aqui, penso nas possibilidades que o ator terá em identificar e acessar sensações corporais e emotivas relacionadas à voz a partir do momento em que associa determinados arquétipos vocais, às localizações físicas de certas emoções (STEIN, 2009).

Em função de haver uma grande diversidade de propostas metodológicas e abordagens estéticas baseadas na composição física do ator, ao discutir sobre questões relacionadas ao trabalho de ator, ao seu preparo e exercício técnico, necessito salientar que as técnicas que serão aqui abordadas e receberão uma certa reflexão, estarão relacionadas à perspectiva metodológica proposta pelo Grupo LUME Teatro/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas/SP, conforme descrições feitas por Burnier (2001) e Ferracini (2001).

Nas propostas de trabalho corporal e vocal do Grupo Lume, observamos um possível caminho de resgate de vozes, matrizes e matizes vocais que são reveladas e conscientizadas por meio de treinamento intenso, recuperando organicamente a memória corporal de determinadas vozes (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009). Essa abordagem foca no cerne de um grande desafio para os atores: a recuperação do material expressivo criado no seu corpo, na sua voz, e do trabalho de composição fazendo uso dele (STEIN, 2009). Nesse momento, podemos traçar um paralelo às reflexões propostas por Bonfitto (2009) sobre o ator compositor, ao considerar que:

Há, além disso, especificidades ligadas ao ator-compositor. A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício, e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de “consumidor de técnicas” de interpretação. ... O ator adquire um valor de instrumento potente, capaz de oferecer inúmeras possibilidades de resolução para os processos cênicos. (BONFITTO, 2009, p.142)

Nesse contexto, está situado o estudo que aqui descreverei. Além disso, texto a seguir contém algumas breves reflexões sobre uma proposta de pesquisa direcionada ao trabalho corporal e vocal desenvolvido para a criação de uma partitura cênica, baseada em um fragmento de texto da obra *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo.

3. OS CAMINHOS QUE PERCORRI PARA QUE MEU CORPO DESCOBRISSE SUAS POTENCIALIDADES:

A busca que originou este projeto teve início quando meus estudos em teatro tiveram contato com experiências em antropologia teatral, técnicas de teatro baseadas nas origens orientais e nas próprias experimentações de teatro contemporâneo que objetivam a busca de subsídios do trabalho corporal como meio de aptidão para o despertar de emoções e recursos próprios do ator. A partir de então, comecei a estudar com atores-diretores-pesquisadores dessa área com o objetivo desenvolver minhas habilidades como ator que acredita nesse processo de trabalho. Além disso, com o desenrolar desses estudos, fui participando de algumas montagens teatrais que possuíam como base de sua pesquisa o trabalho físico do ator.

A primeira constatação encontrada foi de que, ao iniciarmos um trabalho de pesquisa física para atores, muitas descobertas se iniciam. Sentia que as raízes de muitas dessas sensações estavam diretamente relacionadas com a maneira que eu percebia isso em meu corpo. Nesse momento, o nosso corpo passa a fornecer materiais de descoberta, possibilidades e trabalho até então desconhecidos.

Esse fato não se refere apenas a possibilidades mecânicas e ao condicionamento físico adquirido ao longo desse processo, mas a uma descoberta interior de potencialização de energias pessoais, as quais sinalizam que certas emoções possuem raízes físicas, fato este amplamente discutido por inúmeros teatrólogos e estudiosos da corporeidade no mundo inteiro. Com a percepção dessas possibilidades, nós atores passamos a exercitar essas sensações físicas para que possam ser potencializadas e utilizadas em cena, conforme a necessidade de cada personagem.

Entretanto, ao longo dessa busca, percebi que essas técnicas poderiam ser utilizadas em outros tipos de trabalhos com fins de ajudar muitas pessoas a descobrirem e se encontrarem com suas potencialidades físicas desconhecidas. Porém, para tanto, precisava me aprofundar nessa busca e nesse trabalho, inicialmente para descobrir como esse processo se dava em mim e em meus colegas de trabalho que compactuavam com os mesmos

princípios. Ao longo do tempo, após participar de processos colaborativos, juntamente com o diretor Paulo Flores, do Grupo ÓiNóisAquiTraveiz, de Porto Alegre/RS, para a criação do espetáculo *Um Homem é Um Homem* de Bertolt Brecht, percebi que havia uma nova maneira de me comunicar com a plateia, tendo em vista que estava experienciando os princípios do distanciamento brechtiniano pela primeira vez. No entanto, não sentia essa comunicação apenas de acordo com as proposições do autor da peça. Mas, percebia que havia outra espécie de relação de troca de informações entre artista e público.

Após realizar trabalhos como ator em outros espetáculos e cursar alguns *workshops* com diferentes diretores de teatro, senti a necessidade de centrar todas as informações absorvidas até então para a pesquisa de um novo espetáculo. Para tanto, iniciei os trabalhos com mais dois atores, sem a proposição de montagem de um espetáculo, apenas para nos exercitarmos enquanto artistas. Durante esse processo, surgiu a criação coletiva do espetáculo *Estudo do Feminino Número 1*, baseado na obra de Jean Cocteau, por meio do qual nos utilizávamos da “espera” para discutirmos questões envolvidas nas relações de gênero e de amor. Nesse espetáculo, acabamos desenvolvendo uma poética própria para a significação de informações do personagem à plateia por meio da nossa dinamização corpórea.

Nesse momento, minhas pesquisas cênicas se deparavam com um assunto instigante que ainda precisava de um “tempo de sedimentação” em minhas ideias para que pudesse ser compreendido de onde partiria essa relação de empatia e possibilidade de leitura entre artista-criador e plateia. Então, após esse período, questionamentos relacionados à forma como as pessoas de um modo geral lidavam com suas corporeidades começaram a ser meu foco de interesse.

Minhas pesquisas e minha fonte de trabalho como ator pautavam-se justamente no exercício e na descoberta de possibilidades através da experimentação do trabalho físico de ator e de como estas informações geradas eram lidas/percebidas pelos espectadores. Foi assim que redimensionei minhas pesquisas para buscar uma alternativa de ampliar a discussão e a reflexão sobre esse tema. Nesse momento, identifiquei a possibilidade de que o espectador, ao perceber/ler a construção dramaturgico-

corpórea do ator para criar a personagem, pudesse refletir sobre as questões relativas ao seu corpo de maneira diferenciada.

No ano de 2010, ingressei no Grupo Tatá, coordenado pela professora Maria Falkembach, que faz parte de um projeto de extensão ligado ao Curso de Dança – Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, com o intuito de poder dispor de um espaço para minhas pesquisas como ator. Esse grupo trabalha na interface da Dança-Teatro, com uma proposta que alia literatura, música, dança e teatro. Em função disso, realizamos apresentações em escolas de ensino fundamental e médio das zonas urbana e rural da cidade de Pelotas, com um espetáculo que abordava a obra do escritor João Simões Lopes Neto.

Ao longo desse trabalho, fomos desenvolvendo um processo criativo que visa à apropriação de uma obra literária para a linguagem da Dança-Teatro. Nesse espetáculo, nosso trabalho corpóreo abordou a possibilidade de uma geração de significado através da dança e do texto. Além disso, após as apresentações com o Grupo Tatá, realizamos um debate com os estudantes sobre nosso processo criativo e com questões levantadas por eles. Após esses encontros, percebemos que os professores dessas escolas também utilizavam esses momentos como processo de formação pessoal e profissional, que não ocorreu previamente ao longo de sua formação acadêmica.

Por trabalhar com uma linguagem não usual nessa cidade, o estranhamento que alguns estudantes referiam nos trazia à tona questionamentos sobre como estavam sendo abordadas as questões relativas à corporeidade, ao ensino de arte, à dança e ao teatro no currículo escolar enquanto linguagens artísticas fomentadoras de aprendizado. A reflexão da inserção desse processo no currículo de formação de um profissional da arte se faz necessária, já que a sua atuação direta poderá influir em toda a percepção artística futura de seus educandos.

Desde final de 2010 até 2012, participei de uma pesquisa, ligada ao Curso de Teatro - Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, coordenada pela professora Moira Stein, sobre as possibilidades da relação entre corpo e voz que o ator desenvolve e explorando a voz como um elemento envolvido no treinamento físico do ator. O projeto intitulado Espectros do Corpo-Voz, busca

esse aprofundamento de um trabalho pautado na composição física do ator, com base em teóricos como Antonin Artaud, Jerzi Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Luis Otávio Burnier e Renato Ferracini. Além disso, esse projeto também trabalha com as práticas propostas por Carlos Simioni, Grupo LUME, Sonya Prazeres e Roy Hart Theatre.

Obviamente que, devido as nossas experiências trabalhando diretamente com alguns desses autores, estávamos em busca de uma proposta pedagógica que possibilitasse o aprendizado corpóreo-vocal, com o intuito de que os atores viessem a ampliar suas possibilidades de expressividade vocal, deixando o seu corpo e sua voz disponíveis para o trabalho cênico. Algumas propostas pedagógicas que se direcionem ao desenvolvimento técnico do ator, costumam seguir projetos desenvolvidos de maneira específica em outros países, separando o trabalho de corpo e de voz, como por exemplo, algumas técnicas tradicionais de canto e técnica vocal.

Nesse sentido, pesquisamos processos de trabalho que viessem a adequar o ensino de técnicas corporais e vocais para atores em formação. Em função de já termos estudado diversas técnicas ao longo de nossas carreiras artísticas, experimentando-as em trabalhos cênicos, agora, estamos desenvolvendo esse projeto que resultará numa proposta pedagógica singular para a formação de atores.

4. A BUSCA DE METODOLOGIAS QUE INTEGREM CORPO E VOZ NO TRABALHO DO ATOR:

A relevância desse trabalho se justifica pelo fato de que, em muitas escolas de teatro tradicionais e cursos de formação de atores, as metodologias de trabalho para o desenvolvimento da técnica vocal são desvinculadas das técnicas de trabalho corporal. Nesse sentido, esse estudo pretende relatar algumas reflexões obtidas durante o desenvolvimento do projeto Espectros do Corpo-Voz.

Buscamos investigar uma metodologia de trabalho que possibilitasse ao ator desenvolver técnicas que integrem corpo e voz simultaneamente. Ao longo dessa pesquisa, percebi também que essa metodologia me levava ao desenvolvimento de uma maior presença cênica. No que se refere à presença cênica, consideramos o que Pavis (2007) conceitua ao dizer que:

Ter presença é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente... A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator, que está sendo objeto de percepção. (PAVIS, 2007, p.305)

Como ambos os atores-pesquisadores envolvidos no projeto Espectros do Corpo-Voz já haviam tido contato *in loco* com algum dos autores das técnicas que foram utilizadas como base referencial (Grupo LUME e Sonya Prazeres), trabalhamos então de modo a verificar como seria o percurso metodológico para encontrar um elo de ligação entre elas que fosse aplicável ao trabalho de preparo dos atores no seu dia a dia. Desse modo, como primeira exemplificação de nosso trabalho e como demonstração técnica, decidimos criar pequenas partituras de exercícios corporais e vocais para serem apresentadas, com fragmentos de textos trágicos. Entretanto, quando cito criações de partituras cênicas, englobo o que Pavis (2007) nos propõe ao referir que:

Substituindo a notação de subtexto, limitada demais ao teatro psicológico e literário, há quem proponha usar a noção de partitura que, é um esquema diretor sinestésico e emocional, articulado com

base nos pontos de referência e de apoio do ator, esquema esse criado e representado por ele, mas que só pode se manifestar através do espírito e do corpo do espectador. (PAVIS, 2007, p. 280)

Como existem poucos estudos abordando inter-relações entre a identificação corpórea de vozes ligadas a arquétipos e a dinamização dessas técnicas por meio de treinamentos baseados nos referenciais que utilizamos, a pesquisa Espectros do Corpo-Voz se propõe a experienciar essas duas vertentes técnicas, com o intuito de desenvolver uma metodologia de trabalho própria. Dessa forma, estaríamos nos aproximando de uma proposta de trabalho que viabilize aos atores realizarem experimentações vocais e corporais conjuntamente.

Entretanto, a descrição dessa metodologia de trabalho, ainda está sendo desenvolvida no projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz. O que discutiremos no trabalho aqui proposto serão apenas algumas reflexões iniciais, obtidas a partir de uma experimentação prática dessa pesquisa.

Considero que fazer a descrição de como foi o processo desenvolvido para a criação da partitura corporal e vocal utilizada para o fragmento textual da tragédia *Prometeu Acorrentado*, será um relato particular de um dos primeiros resultados práticos obtidos durante o período em que estivemos realizando a pesquisa Espectros do Corpo-Voz. Processo este que aplica as práticas e o repertório de vozes acessado, na composição de partitura cênica. Além disso, com essas discussões, trago à tona algumas reflexões que acredito serem necessárias para pensarmos em alternativas de trabalho corporal e vocal para atores, baseadas em uma experimentação prática.

5. ESPECTROS DO CORPO-VOZ: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA O TRABALHO DO ATOR

O presente estudo foi originado a partir dos trabalhos que realizei durante minha participação do projeto de pesquisa citado anteriormente. Os atores-pesquisadores envolvidos no projeto realizavam encontros duas a três vezes por semana, com períodos de duração de quatro horas para a realização dos trabalhos.

Durante as atividades, trabalhávamos com princípios e técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME Teatro e de Sonya Prazeres, dentre outros. 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 novas 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.

Em uma segunda etapa do trabalho, 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). Seguindo as proposições feitas por esses autores, realizamos uma série de exercícios sistematizados e descritos nas bibliografias citadas anteriormente. 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. Como resultado particular, observava durante meus treinamentos que essa metodologia que ajudava a atingir a presença cênica com maior eficiência.

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.

Ao longo desse trabalho, fomos refletindo sobre a influência do texto na condução do sentido sonoro da fala, de suas intenções, emoções e reflexos

físicos dessas palavras. Segundo essa acepção, percebemos que as palavras dos textos escolhidos em nosso idioma de origem poderiam estar conduzindo o sentido de nossas ações físicas e vocais para um significado textual, apesar de estarmos trabalhando numa perspectiva técnica não realista.

Sendo assim, decidimos trabalhar com fragmentos de textos em outros idiomas, com o objetivo de percebermos se isso nos distanciaria do sentido gramatical das palavras para podermos trabalhá-las fisicamente, deslocando os centros vibracionais para as localizações físico arquetípicas do som. Desse modo, segui trabalhando com o mesmo texto, porém, agora, com fragmentos no idioma grego.

Mesmo explorando um texto em um idioma que não domino, eu conhecia o sentido de cada palavra. Todavia, agora, o significado das palavras dava lugar a sua sonoridade, a qual me permitia trabalhá-las tecnicamente de maneira mais livre, explorando outras possibilidades de ressonância e matizes sonoras.

Segundo meu 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 me foquei em apenas me desenvolver tecnicamente, também buscava uma maneira de aplicar a metodologia da pesquisa para que eu pudesse estabelecer uma maior relação de envolvimento com a plateia. De posse dessas percepções, já dinamizadas fisicamente, deveria investigar mecanismos corpóreos que possibilitassem a comunicação de todas essas particularidades com o público, sem que se perdesse o envolvimento emocional com a cena e o distanciamento entre ator e personagem. Nesse sentido, apesar de alguns fragmentos textuais estarem com palavras em um idioma desconhecido para a maioria dos espectadores, precisava trabalhar a sonoridade de cada palavra, sua localização física associada a determinados arquétipos e as emoções relacionadas a esses centros vibracionais.

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 estabeleci 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 2011¹.

O presente estudo de caso foi realizado com base nas análises dos registros feitos nos Diários de Bordo sobre as percepções de como a criação da cena extraída da obra *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, era desenvolvida. Além disso, descrevo aqui as sensações e percepções particulares que tive, bem como do meu processo de trabalho criativo durante esse processo.

¹ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=dWLD-mCpBB4&feature=share&list=UUhljCGfB7_vs99LU5FJ_s7g

6. DESCREVENDO O PROCESSO DE TRABALHO E AS TÉCNICAS UTILIZADAS:

Diariamente, iniciávamos nossos trabalhos com um alongamento para nos prepararmos aos exercícios físicos que viríamos a executar. Após terminarmos essa etapa, realizávamos um aquecimento dinamizando articulações e musculaturas. O aquecimento é uma etapa de extrema importância para o início dos trabalhos de um ator. Sobre isso, podemos observar o que Ferracini (2001) nos diz:

O ator, portanto, não pode se aquecer como um atleta que está preocupado com sua musculatura. O ator não é somente corpo, mas corpo-em-vida, como coloca Barba... não deve aquecer somente a musculatura, mas também buscar um *aquecimento* de suas energias e sua organicidade, que devem estar prontas para entrar em trabalho... Portanto, ele deve aquecer sua musculatura e também o seu universo interior. (FERRACINI, 2001, p.136)

As descrições dos processos de trabalho que serão feitas a seguir se referem as nossas rotinas de trabalho. Muito embora essa metodologia possa parecer simples para o olhar de algumas pessoas, elas não são formulações rápidas que podem ser copiadas e transpostas para quaisquer contextos de trabalho em teatro. A sua aplicabilidade e obtenção de resultados advém de um contínuo e sistemático processo de treinamentos dos atores, que optam por esse tipo de metodologia, obtém conforme a continuidade dos seus treinamentos. Sobre o aspecto da importância do treinamento para o ator, podemos citar o que Burnier (2001), nos refere:

Em outros termos, a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é a ação física. Ele trabalha seus componentes constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente desses elementos, assim como maneiras de *dinamizar* suas energias potenciais, a busca da precisão na articulação de cada elemento componente da ação e da articulação do conjunto deles, de maneira que entre em contato com seus espectadores. (BURNIER, 2001, p.64)

O que chamo de aquecimento de articulações são exercícios que visam a potencialização de nossos movimentos, inicialmente enfocando cada articulação, com a sua subsequente comunicação com a próxima articulação,

bem como do diálogo entre elas. Esse procedimento que utilizei foi feito a partir de adaptações das técnicas descritas por Burnier (2001) e Ferracini (2001).

A próxima etapa do trabalho iniciava após o aquecimento de todas as articulações, a exploração do diálogo entre elas e improvisações de movimentos de maneira dinâmica para nos levarem ao trabalho com nossas potencializações energéticas a partir de adaptações das técnicas de treinamento técnico e energético descritas por Burnier (2001) e Ferracini (2001). Não farei aqui uma descrição pormenorizada de cada um desses exercícios, pois eles estão descritos de maneira detalhada nas bibliografias referenciadas. Nossas adaptações se relacionam à maneira como nos utilizamos desses referenciais, adaptando-os ao contexto de nossos corpos e dos nossos objetivos de trabalho.

Após esses exercícios, iniciávamos o processo de aquecimento vocal. O aparelho vocal contém musculaturas específicas que necessitam de uma atenção especial antes que eu possa utilizar a voz em minhas experimentações criativas. Em função disso, com o corpo já dilatado pelo treinamento físico-energético, me focava no aquecimento dos ressonadores vocais.

Lentamente, partíamos do chão, deixando nossas vozes ressoarem em determinadas partes do corpo, até nos levantarmos e começarmos a experimentar outras possibilidades sonoras. Esses procedimentos também são adaptações de exercícios vocais descritos por Ferracini (2001) e Stein (2009).

Apesar de separarmos a descrição do trabalho físico, do aquecimento vocal, não concebemos esses procedimentos como momentos separados. Muito embora, o aquecimento deva ser gradual, paulatino e sistemático, ele não inviabiliza que esses trabalhos possam ocorrer simultaneamente. Porém, eu me utilizo de um aquecimento em escalas de exercícios, conforme descrevi anteriormente, com o objetivo de me proteger e evitar quaisquer riscos de lesão muscular, articular ou vocal, tendo em vista minhas particularidades físicas.

No entanto, mesmo fazendo uma descrição em separado, opto pelo detalhamento dessa maneira, apenas por um caráter didático de escrita. Contudo, na prática, essas técnicas não precisam seguir um caráter pedagógico tão estanque e dividido em etapas, conforme a descrição textual.

Nesse sentido, sobre o treinamento físico-vocal, podemos observar o que Ferracini (2001) nos refere ao dizer que:

Pensando dessa maneira, todas as afirmações feitas até o momento, no que tange às ações físicas, podem e devem ser aplicadas às ações vocais. O ator deve, também, buscar pesquisar e descobrir as potencialidades da sua própria voz, eliminando todos os bloqueios que não permitam sua projeção e sua vibração no tempo/espaço... devendo o ator encontrar outros *focos vibratórios* em seu corpo, treinando uma maneira *equivalente* de utilizá-la em cena. (FERRACINI, 2001, p. 180)

Ao longo das improvisações vocais, prefiro iniciar meu aquecimento vocal explorando a ressonância em maneira gradativa, como se seguisse uma escala musical. Porém, não me fixo na ordem sistemática utilizada nas técnicas do *bel canto*, pois a metodologia das práticas vocais e corporais que aqui nos referimos não são as mesmas utilizadas nas aulas de canto. Entretanto, ressalto que nada tenho contra as técnicas utilizadas nas aulas de canto, muito pelo contrário, pois estudei canto durante oito anos, o que me instrumentalizou e me garantiu segurança para explorar outras possibilidades vocais mantendo a minha saúde vocal.

Apenas saliento que os objetivos da técnica vocal utilizadas nas aulas de canto, nem sempre vem ao encontro das especificidades vocais de um ator em cena. Muitas vezes, o ator necessita criar vozes, movimentar-se de maneiras não realistas e manter posturas corporais que lhe dificultem a utilização das técnicas vocais conforme as adotadas em aula de técnica vocal clássica. Entretanto, reforço minha opinião de que, ao dispor do repertório técnico desenvolvido por meio de aulas de técnica vocal e/ou canto, o ator pode adquirir instrumentos mais amplos para explorar suas potencialidades vocais garantindo não apenas melhores resultados cênicos, mas também para assegurar a manutenção da sua saúde vocal.

Dessa forma, após estar com meus ressonadores aquecidos, tendo explorado amplitudes máximas e mínimas de minha extensão vocal, eu partia para o momento dos improvisos vocais. Nessa etapa, deixava minha voz não apenas viajar através dos ressonadores, mas também experimentando possibilidades de emissão e projeção vocal, por meio de *blablação*. Ao mesmo

tempo em que ia executando esses exercícios, começava a introduzir movimentações corporais, associando princípios do treinamento energético, conforme descrições feitas por Ferracini (2001).

Nesse momento, exercitava a voz deixando-a integrar-se ao corpo não apenas sob o ponto de vista energético, mas também a concebendo como componente orgânico de todo o corpo. Ao expor os fatos dessa maneira, reafirmo que essas subdivisões de trabalho são apenas de caráter textual, conforme também relatado por Ferracini (2001) em seus trabalhos, ao referir que:

É importante dizer que essa divisão entre treinamento técnico e treinamento energético é, simplesmente, para facilitar a abordagem do assunto. Dentro de trabalhos técnicos, o ator deve buscar o contato com suas energias e tentar descobrir que “portas” aquele trabalho técnico abre em sua pessoa... para trabalhos energéticos o ator nunca poderá esquecer da técnica, ou seja, dos aspectos que dão forma precisa as suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço. (FERRACINI, 2001, p. 128)

Quando integramos aspectos vocais às dinamizações físicas e energéticas, já estamos assumindo a voz como um elemento corpóreo que necessita ser trabalhado conjuntamente com o corpo como um todo. O aquecimento de determinadas musculaturas, do corpo energético e da voz, precisa, em algum momento, se dar de maneira individualizada, devido a suas particularidades. Porém, quando o ator está se trabalhando, com o intuito de se instrumentalizar tecnicamente para o seu ofício e criar suas matrizes de trabalho cênico, ele precisa abordar esses aspectos de maneira conjunta. Sobre esse assunto, podemos citar o que Ferracini (2001) nos diz, ao referir que:

Outra questão importante é que a voz nunca está desvinculada do corpo. Somente se encontrarão outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do trabalho de busca... sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar, inclusive, que a voz *também é corpo*. (FERRACINI, 2001, p.181)

Após tecer essas reflexões e descrever o início de nossos treinamentos, partirei para a explanação de outra etapa de trabalho que envolveu a exploração dos arquétipos associados a ressonadores vocais, baseados nas propostas de Sonya Prazeres, conforme referências feitas por Stein (2009). Optarei por fazer essa divisão de capítulos, pois, devido às especificidades do trabalho com arquétipos vocais, prefiro dedicar uma sessão a esses exercícios, tendo em vista a sua relação com a partitura cênica criada posteriormente.

Além disso, durante a pesquisa, trabalhamos alguns meses explorando os arquétipos vocais, seus ressonadores e as emoções que ali identificávamos. Esse processo foi feito de maneira livre, sem a necessidade de pensarmos em nenhum personagem e/ou contexto. Nessa etapa da pesquisa, buscávamos maneiras de como resgatar e ampliar o aquecimento do trabalho com os arquétipos vocais, assim como aumentar o nosso repertório de possibilidades vocais.

O trabalho que desenvolvi baseado no mito de Prometeu e no fragmento textual escolhido foi realizado posteriormente. O trabalho desenvolvido com os arquétipos vocais nos meses anteriores me instrumentalizou e aumentou minhas possibilidades de repertório vocal para que eu pudesse aplicar a metodologia de trabalho dessa pesquisa da maneira como realizei para a criação da cena do *Prometeu Acorrentado*.

7. OS ARQUÉTIPOS E A VOZ:

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, posso 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 me 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, preciso referir que, o desenvolvimento dos exercícios com arquétipos na voz, tendo por base as referências feitas por Stein (2009) sobre o trabalho de Sonya Prazeres, foi realizado ao longo do período da pesquisa Espectros do Corpo-Voz.

Inicialmente, para cada arquétipo vocal, trabalhávamos durante o período de um mês, focando os exercícios para a descoberta das sensações advindas desse processo, bem 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 a pesquisa Espectros do Corpo-Voz, 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.

Nos sub-itens que virão a seguir, farei uma descrição sucinta de cada um dos arquétipos e de apenas alguns exercícios que desenvolvíamos para acessá-los. Opto por fazer essa breve explanação, pois a contextualização dessa metodologia será importante para a compreensão da maneira como desenvolvi meu processo criativo para a cena do *Prometeu Acorrentado*.

7.1. O ARQUÉTIPO DA CRIANÇA:

Nesse arquétipo, trabalhamos com os ressonadores de cabeça, explorando sons agudos. Passávamos desde vivências do nascimento, a situações em que o bebê pede a atenção e ajuda para alguém, assim como ações de choro e *blablação* sozinhos. Entretanto, todos esses exercícios também se dão em relação e em jogo com os colegas de trabalho, passando por exercícios que envolvem brincadeiras e conversação entre as crianças, por meio de *blablação*.

Além desses exercícios, também trabalhamos canções infantis e trabalhos com movimentações de animais e emissões sonoras deles. Nesse caso, o animal utilizado era o gato, em função da extensão sonora aguda que

estávamos utilizando. Todas as técnicas relacionadas a esse processo de trabalho foram descritas detalhadamente por Stein (2009).

Todas as emoções vivenciadas nesses exercícios eram percebidas e associadas as suas localizações nos ressonadores de cabeça, relacionados a determinadas vozes agudas. Esse processo nos permitia descobrir sensações emotivas que o som das nossas vozes desvelava e a localização corpórea de onde eles poderiam ser acessados.

7.2. O ARQUÉTIPO DO AMANTE:

No trabalho com o arquétipo do Amante, deslocávamos nossa voz para a parte superior torácica, devendo explorar todas as possibilidades dos ressonadores presentes nesse local. Considero ser importante salientar que esse processo não desloca a voz para além da extensão vocal de cada pessoa, muito menos causando um atrito excessivo entre as pregas vocais, capaz de causar danos ao nosso aparelho vocal.

Nesse arquétipo, trabalhávamos com sonoridades não mais agudas, mas, agora, de extensão mediana, buscando o encontro desses sons com as emoções que poderiam ser associadas nessa região do corpo. Os exercícios utilizados envolviam sentimentos relacionados ao amor e à afetividade, aliados à responsabilidade e ao poder. Para tanto, eram entoadas canções que falam de amor, tanto individualmente, para cada ator mergulhar nas suas descobertas sensitivo-corpóreo-vocais, quanto em jogo com os colegas de trabalho. Além disso, trabalhávamos algumas frases com os colegas, as quais deveriam expressar sentimentos de amor e rejeição.

O animal trabalhado durante esses exercícios era o pássaro, com as projeções sonoras advindas da região superior do peito. O melhor detalhamento desses exercícios está descrito no livro *Corpo e Palavra*, de Stein (2009).

7.3.O ARQUÉTIPO DO GUERREIRO:

O arquétipo do Guerreiro envolvia uma série de exercícios nos quais o impulso vocal deveria partir da região diafragmática de maneira dinâmica e expansiva. Esse arquétipo é acessado por meio de movimentos e ritmos fortes em uma constante relação com o chão e a base.

Cada um de nós criava o seu próprio guerreiro a partir de movimentações vinculadas a sonoridades que despertem o ímpeto de luta, bravura, raiva, força, enfrentamento e demais sentimentos relacionados a situações de confronto com oponentes. O desdobramento e o trabalho desse arquétipo envolvem muitos exercícios que vão desde a exploração individual desses movimentos sonoros ao confronto com os guerreiros criados pelos colegas de trabalho, assim como a criação da história individual de cada guerreiro, desde o seu nascimento até os dias de hoje. Porém, todos esses procedimentos são feitos apenas com sonoridades e movimentações, não havendo texto verbal entre os colegas de trabalho.

O animal aqui trabalhado é o lobo, suas ações de uivar, latir, rosnar e confrontar outros lobos. Além disso, as músicas trabalhadas buscavam bastante a exploração da percussão e a associação com rituais utilizados por guerreiros ancestrais. Todos os mecanismos técnicos percebidos durante esses processos eram percebidos e recuperados a cada dia de trabalho. A maneira como esses exercícios colaboram no desenvolvimento de energias para o enfrentamento de obstáculo e desafios, bem como outras percepções sobre esses procedimentos foram descritos por Stein (2009).

7.4. O ARQUÉTIPO DA MÃE:

O trabalho do arquétipo da Mãe envolvia o deslocamento do centro de ressonância da voz para a porção infra umbilical. Com o intuito de buscar uma sonoridade mais grave, densa e profunda, o som era deslocado a essa região, nos fazendo vivenciar as emoções envolvidas nesse processo de profundo mergulho interno.

Aqui, a voz é trabalhada com meio de movimentos associados à gorila, a maneira como ela lida e cuida dos seus filhos por meio de exercícios em relação com os colegas de trabalho. Além disso, também são entoadas canções de ninar com o colega de trabalho sendo acolhido como o filho para o qual aquela mãe canta. Além desses exercícios, ainda existem outros que abordam as relações familiares, sob o ponto de vista do resgate corporal dessas vozes, por meio da energia dos gorilas.

As emoções aqui trabalhadas, bem como das matrizes corpóreas que esses sons nos remetem, nos forneciam indícios para o acesso de matrizes de trabalho relacionadas a sentimentos de conforto, melancolia, saudade, separação, amor, generosidade, acolhimento, proteção e sensações de introspecção. Esse tipo de metodologia de trabalho não se restringe apenas às pessoas que possuam voz grave, apesar das particularidades de extensão e tessitura vocal de cada indivíduo, somos todos capazes de buscar o mergulho interno de nossas sonoridades, independentemente da capacidade vocal de cada um.

No que se refere ao trabalho dos atores, o grande dilema está relacionado ao fato de como acessar, potencializar e recuperar essas matrizes diariamente. Sobre essa dificuldade, saliento aqui as considerações feitas por Stein (2009) sobre as relações do trabalho da voz-terapia para o teatro:

A diferença é que aqui o enfoque terapêutico garante um envolvimento em profundidade sempre tocando conteúdos internos das pessoas. Se pensarmos em um direcionamento para o teatro, este envolvimento não deve ser evitado. Mesmo que não se dê tanto espaço para problemas pessoais, em um nível interno e de processo autoexpressivo, deve haver, sim, envolvimento e profundidade... Acredito que, no entanto, os conteúdos, energias, atitudes corporais acessadas, carregam consigo particularidades de cada participante, e são reais potenciais criativos despertados... De qualquer maneira, as energias foram mobilizadas, despertadas, as emoções foram experimentadas, e sempre através de uma constante participação corporal e vocal com características e qualidades bem identificáveis, memorizáveis e resgatáveis. (STEIN, 2009, p.130-131)

Portanto, o trabalho com os arquétipos vocais, desenvolvido ao longo da pesquisa Espectros do Corpo-Voz, forneceu subsídios corporais e vocais para o processo que me levou à criação do exercício cênico que será apresentado logo a seguir. Além disso, também apresentarei alguns relatos obtidos por meio

do registro nos Diários de Bordo e que identificavam minhas percepções pessoais sobre nossas rotinas de trabalho durante meu processo criativo.

8. CRIANDO O MEU PROMETEU:

O exercício cênico criado a partir de um fragmento textual da tragédia grega *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, surgiu após alguns meses trabalhando no projeto de pesquisa Espectros do Corpo-Voz. Nossas rotinas de treinamento, já foram previamente descritas, assim como foram feitas as devidas referências a respeito das técnicas que utilizávamos.

Durante os treinamentos, fui fixando matrizes corporais e vocais que estavam relacionadas a alguns arquétipos vocais, assim como suas localizações corpóreas e as emoções ali registradas. Essas matrizes me serviam como partitura física e vocal para o resgate e desenvolvimento do trabalho a cada dia de pesquisa.

O trecho do texto *Prometeu Acorrentado* que escolhi 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 já havia escolhido o trecho do texto que utilizaria e já dispunha de uma partitura básica, incluí os exercícios com os arquétipos vocais direcionando para essa cena. Dividi a partitura corporal e vocal em seis momentos: 1. Subida ao penedo, 2. Preso às correntes, 3. Lamento, 4. Revolta contra Zeus, 5. Medo do término da noite, 6. Chegada do corvo.

Dependendo da frase do texto, utilizei um arquétipo vocal diferente, pois desejava que a minha 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.

8.1. A SUBIDA AO PENEDO:

Esse momento se referia à subida do Prometeu ao penedo, já condenado, sendo carregado pelos seus algozes. Para essa sequência, foi criado um movimento de subida, em que o Prometeu caminha sentindo o peso das correntes e as dores pelas torturas que está passando. O som que conduz esse movimento é grave, em lamentação, fazendo referência aos lamentos das tragédias gregas e tendo como origem as emoções oriundas da região próxima da base do cóccix, relacionada ao arquétipo da mãe.

A opção por esse arquétipo vocal para esse momento do personagem se deu em função, dele estar relacionado a sentimentos de dor, melancolia e sofrimento. Sobre a localização desse trabalho, descrevo aqui algumas percepções surgidas durante o processo:

Ao trabalhar o arquétipo da Mãe, sentia uma ressonância grave, muito forte, na altura da crista ilíaca, me trazendo uma sensação de dor que desperta muitas emoções e o choro de maneira que ainda não consigo controlá-lo. Conforme vou colocando o som nesse ressonador, vou conseguindo criar o clima da caminhada do Prometeu. (DIÁRIO DE BORDO, 01/09/2011)

8.2. PRESO ÀS CORRENTES:

Essa sequência de movimento é bem rápida e se dá no momento em que o Prometeu termina de fazer o movimento em espiral da subida ao penedo e tem seus braços presos às correntes, sentindo o cansaço de tal atividade e o peso da sua sentença. Então, Prometeu cai e fica de cócoras durante a próxima fala. Nesse momento, utilizei o arquétipo vocal do guerreiro, pois sentia que era um breve instante de luta, tentativa de mostrar sua força mesmo que rapidamente. Entretanto, Prometeu aceita sua condição e sua pena, deixando-se prender. Esse momento é realizado em uma fração de segundos, mas a força que impulsiona e conduz todos esses movimentos, surge a partir do impulso sonoro suscitado pelo acionamento do arquétipo do guerreiro.

8.3. LAMENTO:

Aqui, inicia a fala do Prometeu propriamente dita. Enquanto ele está agachado fica lamentando pela sua situação e sobre o que lhe ocorreu. O arquétipo utilizado inicialmente é o da mãe, com a mesma localização do ressonador corporal utilizada durante a subida ao penedo. Porém, quando Prometeu começa a questionar os deuses sobre o seu aprisionamento, desloco o foco de ressonância para a região diafragmática, associada ao arquétipo do guerreiro, pois identifico essa situação como um momento de revolta e demonstração de força do personagem. O deslocamento da voz pelas localizações corporais associadas aos arquétipos foi uma opção minha, conforme registrei durante os trabalhos:

Logo que comecei a trabalhar essa partitura do Prometeu, fiquei com receio de trabalhar em cima de apenas um arquétipo e acho que ele sente muitas coisas enquanto conta a sua história, passando por mágoa, dor, sofrimento, raiva, revolta, amor e solidão por exemplo. Talvez, se eu transitar pelos arquétipos consiga imprimir outros coloridos a minha voz, desbravando emoções que estão localizadas em algumas partes do meu corpo. (DIÁRIO DE BORDO, 24/09/2011)

No entanto, ao sentir a dor, localizada na região do fígado, desloco o foco de ressonância para a região associada ao arquétipo da criança, pois nesse momento o personagem se sente fragilizado, enfraquecido, impotente e a voz

de cabeça, sendo conscientemente falhada, lhe aumentava a sensação de sofrimento e solidão. Enquanto ia descendo e voltando a agachar, Prometeu vai sentindo o peso das correntes que lhe machucam e volta ao lamento anterior. Sobre essa situação, cito o que foi descrito no Diário de Bordo:

No momento em que o Prometeu sente a dor da chaga no fígado, comecei a buscar essa dor física e me surgiu um som agudo de grito. Desloquei a voz para o arquétipo da criança, pois trabalha com os sons agudos. Ao trabalhá-los em *staccato*, encontrei a sensação de sofrimento que o personagem sente nesse momento e, quando faço a voz deslizar pelo meu corpo, por cada um dos arquétipos, até voltar para o da Mãe, consigo perceber todo o sofrimento dele. (DIÁRIO DE BORDO, 21/10/2011)

Para tanto, a voz vai se deslocando entre os ressonadores até atingir o foco de ressonância na região do arquétipo da mãe, pois o personagem volta a ficar melancólico e triste, lamentando sua situação. Antes de partir para o próximo momento, Prometeu começa a se levantar e a energia que o conduz está associada à região do arquétipo do amante. Entretanto, aqui os sentimentos trabalhados estão relacionados a aspectos do amor, da entrega, da responsabilidade, da compaixão, que geram sofrimentos. Sobre essa transição, saliento as anotações feitas no Diário de Bordo:

Quando Prometeu vai falar sobre o que fez e do seu castigo, sinto que deve ser algo que ele aceite, que não questione, pois ama tanto os mortais, quando aos deuses. Mas, aqui, vou explorar o trabalho do arquétipo do amante, encarando as emoções associadas a essa região, pelo lado que causam dor e sofrimento, pois, durante os treinamentos, costumo trabalhar esse arquétipo apenas pela sua outra faceta. (DIÁRIO DE BORDO, 28/10/2011)

No último grito de lamento do personagem, antes de falar sobre Zeus, também trabalho o arquétipo do guerreiro, sob outra perspectiva. Agora, ao invés da força, trabalho o impulso vindo dessa região, mas como uma impotência do personagem frente à situação. Esse impulso me ajudou a deslocar a voz para a região do arquétipo do amante para o momento em que o Prometeu fala sobre o seu amor aos homens.

Procuro maneiras de transitar com a voz pelos diversos ressonadores. Como percebo que o Prometeu passa por muitas emoções durante essa cena, quero criar possibilidades para trabalhar os arquétipos de diversas formas. Quando ele fala no amor que ele tem pelos mortais, estou em busca das emoções do arquétipo do Amante, relacionadas ao Rei, Imperador e o seu amor incondicional àqueles que acreditam nele. (DIÁRIO DE BORDO, 26/10/2011)

A passagem para o próximo momento começa após Prometeu falar sobre a situação de estar preso em correntes no alto do penedo. Com o intuito de fazer essa passagem, os movimentos e a voz vão mostrando a sua dor física e emocional. Para tanto, realizo a mesma transição entre os arquétipos feita antes, com o impulso surgindo da região diafragmática, associada ao arquétipo do guerreiro, chegando à região da cabeça, associada ao arquétipo da Criança, até voltar à região infra umbilical associada ao arquétipo da mãe. Desse modo, consigo trabalhar a passagem de várias emoções do personagem que o prepararão para o próximo momento.

8.4. REVOLTA CONTRA ZEUS:

Esse é um momento bastante breve, quando Prometeu percebe alguma movimentação próxima ao penedo. Ele aproveita a possibilidade de estar sendo ouvido por alguém para expressar a sua revolta contra Zeus. Aqui, foi trabalhado o arquétipo do Guerreiro e as emoções associadas a essa região. Como Prometeu está preso em correntes, os movimentos se dão por impulsos leves, vindos da região diafragmática. As dificuldades que sinto em trabalhar com o arquétipo do guerreiro foram descritas no Diário de Bordo, após um dos dias de treinamento:

Tenho muita dificuldade em trabalhar o arquétipo do guerreiro, pois o excesso de impulso diafragmático me faz perder o controle da voz, podendo fazê-la ficar muito aguda e não acho que trabalhar essa energia de força, revolta e coragem com sons muito agudos tenham a ver com o Prometeu. Só consigo segurar o tom da voz, pois puxo a energia do Guerreiro para a base e os movimentos não me deixam levar pelo tom da voz (DIÁRIO DE BORDO, 16/11/2011)

Apesar de ser um momento rápido, a partitura vocal e corporal da Revolta contra Zeus, permitiu trabalhar em cima de uma dificuldade pessoal em lidar com o fluxo de energia associado ao arquétipo do guerreiro. Além disso, também possibilitava dar ênfase a um pequeno momento da fala do personagem em que ele protesta contra a sua sentença.

8.5. MEDO DO TÉRMINO DA NOITE:

Após vir da transição pelo arquétipo do guerreiro, rapidamente, desloco o centro energético para o ressonador associado ao arquétipo do Amante, para que Prometeu possa falar de seu amor aos mortais. Então, o personagem escuta algum som se aproximando. Esse é o seu último instante de medo, pois Prometeu sabe que o corvo se aproxima para comer o seu fígado.

Essa sequência de movimentos é conduzida pela voz trabalhada na região associada ao arquétipo da Criança. Como esse arquétipo foi trabalhado em menor proporção que os outros durante a construção da partitura desse fragmento de texto, nesse rápido momento em que o personagem teme a chegada do animal que lhe tortura diariamente, aproveitei para encaixá-lo aqui. Essa escolha foi feita com o intuito de que, apesar de ser um deus e de compreender a sua pena, Prometeu possa mostrar sua fragilidade e o quanto sofre também pelas dores físicas causadas pelo corvo.

8.6. CHEGADA DO CORVO:

Esse é o último momento da partitura corporal e vocal criada para o exercício com o fragmento de texto escolhido. Na verdade, esse momento se refere a uma última experimentação que fiz para o trabalho dos arquétipos na voz com esse personagem.

Porém, aqui resolvi pontuar o final da partitura, quando o corvo chega para comer o fígado do Prometeu e, ao invés de buscar um som associado a algum dos arquétipos trabalhados, optei por trabalhar o silêncio. Entretanto, apesar de não estar emitindo som, a condução do movimento se deu pelo acionamento energético a partir do arquétipo da criança, associado à sensação de medo,

temor e dor. Essa opção surgiu após alguns improvisos durante os treinamentos, conforme descrição feita no Diário de Bordo:

Hoje, eu queria definir o final da partitura, mas não sabia que som deixar para o momento em que o corvo come o fígado do Prometeu pela última vez nessa fala. Deixar um grito sair, poderia ser uma opção. Tentei fazê-lo vindo da região do corpo associada a cada um dos arquétipos vocais, mas eles não coincidiam com o movimento que o meu corpo estava fazendo. Então, ao tentar experimentar o arquétipo da Criança para esse final, em uma das repetições não consegui emitir som, só uma vibração do ar, senti como se fosse só um fluxo energético e, daí, surgiu o final da minha sequência, com todas as emoções que o silêncio precisava gritar nesse instante (DIÁRIO DE BORDO, 16/11/2011)

Essa experiência do final da partitura me permitiu explorar outra possibilidade de acesso ao arquétipo vocal. Contudo, percebo que esse indício vem apenas a ressaltar que existem ainda muitos caminhos para se descobrir no trabalho com os arquétipos na voz, inclusive, para a utilização desse fragmento de cena como partitura de treinamento das minhas rotinas diárias de trabalho como ator.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O trabalho da partitura vocal e corporal para o fragmento de texto de *Prometeu Acorrentado* surgiu dentro das atividades que desenvolvia junto à pesquisa Espectros do Corpo-Voz com o intuito de experimentar em um exercício cênico, as diversas técnicas que vínhamos trabalhando. O fruto do processo que vivenciei mesmo com o objetivo de experimentação técnica e buscando encontrar outras matrizes de trabalho, veio a colaborar na minha potencialização da presença cênica e relação com o espectador.

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 na pesquisa Espectros do Corpo-Voz, 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.

Além disso, gostaria 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 para o 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.

Com o relato desse trabalho, busquei demonstrar que a *praxis* do ator, dentro da perspectiva que abordei, deve estar sempre associada com a procura dos mecanismos para a realização de tais atividades, assim como dos motivos e da relevância de tais escolhas metodológicas. Nesse sentido, com o intuito de salientar o que penso sobre a maneira como o ator deva encarar o seu trabalho, citarei o que Bonfitto (2009) refere ao dizer que:

Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas, para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*... O fazer com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor. (BONFITTO, 2009, p.142)

Quando argumento que o ator necessita prestar atenção nas suas escolhas metodológicas, assim como ser cauteloso ao que está fazendo em cada dia dos seus treinamentos técnicos, considero que ele deva estar atento a todas as matrizes de trabalho surgidas durante o seu processo criativo. Não podemos nos limitar apenas em nossas percepções. Cabe ao ator descobrir os mecanismos para acessar, recuperar, resgatar, desenvolver, operacionalizar e aperfeiçoar suas possibilidades corporais e vocais, conjuntamente com o material emotivo gerado durante esse processo.

Direciono meus argumentos à reflexão das técnicas utilizadas por atores durante seus treinamentos, no caso, enfocando a metodologia vivenciada durante o período junto à pesquisa Espectros do Corpo-Voz e gostaria de

ênfatizar que todas essas abordagens serviram para me instrumentalizar como ator que atua em diferentes linguagens. Considero ainda que a técnica sirva como preparo para o ator, mas a cena não deve transparecer como apenas demonstração de técnicas para a plateia, pois acredito que o espectador em geral, além de não ir ao teatro em busca da visualização de técnicas de ator, deve se envolver e/ou ser tocado de alguma forma pelo o que lhe está sendo apresentado.

Nesse sentido, destaco o trabalho aqui relatado como uma possibilidade para o ator se trabalhar além da técnica. Percebi que, ao trabalhar as técnicas corporais juntamente com os ressonadores vocais associados a arquétipos, construí um elo que me permitia o resgate de imagens e emoções relacionadas à cena que estava exercitando. Desse modo, constatei que o trabalho com os arquétipos associados à voz não reduzia meu trabalho somente à técnica, ele funcionava como potencializador de acesso às emoções da personagem.

A importância desse aspecto pode ser destacada ao verificarmos que uma das origens do trabalho com arquétipos associados à voz que aqui foi adaptada para o contexto teatral tem suas premissas em uma proposta de voz-terapia, conforme já foi descrito anteriormente. Na abordagem da voz-terapia, dentre outras peculiaridades, são trabalhadas algumas questões relacionadas aos desbloqueios de emoções e sentimentos dos participantes. Como o ator também trabalha com seu material emotivo, precisávamos desenvolver um mecanismo técnico que viabilizasse o resgate e acesso dessas emoções.

Então, apesar de desenvolvermos uma metodologia para esse feito, ao dinamizarmos essas técnicas, estávamos nos utilizando de um material emotivo. Esse material resgatado diariamente em nossos treinamentos serviu de exemplo para o fato de que o trabalho com os ressonadores associados a arquétipos não se reduzia apenas à técnica. Ele nos possibilita um envolvimento emocional através das localizações físico-energéticas da voz e, como essas sensações estão localizadas em determinadas partes do corpo, o espectador ao ler/perceber/sentir essas informações acaba se envolvendo/sendo tocado por elas.

Para ilustrar esse argumento, trago aqui, novamente a ideia de José Gil, abordada em sua obra *Metamorfoses do Corpo* (1997), para falar que o

espectador consegue estabelecer essa relação física e sensorial com o ator, pois a leitura dessas informações é potencializada pela identificação corporal dessas emoções. O espectador observa e identifica o aspecto físico das emoções trabalhadas pelo ator e, a partir dessa constatação, ele consegue significá-las, já que possui um corpo que também se identifica com essa situação. Essa relação estabelecida em um espaço de charneira entre os corpos do espectador e do ator possibilita a comunicação sensorial entre eles, intensificada pela definição técnica das localizações corporais das emoções dinamizadas pelo ator.

Considero ser importante ressaltar que apesar de estar relatando minhas percepções sobre essa metodologia de trabalho, ela não se fecha para apenas esse tipo de aplicação técnica, muito menos para que esse seja o único caminho de experimentação cênica. Os mecanismos que utilizei para a composição desta cena foram feitos a partir de escolhas particulares. Entretanto, as possibilidades para adaptação dessa metodologia de trabalho são múltiplas e cabe a cada ator, após exercitar e dominar essas técnicas, fazer suas próprias escolhas de acordo com a relação que ele deseja estabelecer com os seus espectadores. Assim, refiro o que Bonfitto (2009) diz:

A composição no trabalho do ator, assim como em outras formas de arte, coloca em evidência os aspectos palpáveis de seu ofício... A verdadeira composição é aquela que imprime inexoravelmente uma experiência, mas não expõe as razões de suas escolhas. Deixa somente rastros... (BONFITTO, 2009, p. 143)

Nesse sentido, trabalhando com essa metodologia que relacionava o trabalho corporal com os ressonadores vocais associados aos arquétipos, percebi que essa abordagem me permitiu construir sentidos e resgatar as emoções relacionadas ao mito de Prometeu. Apesar de ter optado por exercitar essas técnicas de acordo com o contexto do personagem, suas imagens, sentimentos e sensações, essa metodologia não se restringe apenas a esse enfoque.

Além disso, percebi que o trabalho com ressonadores vocais associados a arquétipos possibilita outro tipo de envolvimento entre ator e espectador, já que há uma interlocução entre esses corpos permeada pelos matizes físicos que

imprimi na voz. Apesar disso, essa relação não oferece uma interpretação única ou rígida daquilo que é apresentado, cabe ao espectador preencher as lacunas que lhe são deixadas, pois não pretendi em nenhum momento me utilizar dessas técnicas para ser meramente ilustrativo. Essa proposta vai muito além disso.

Apesar de algumas das minhas musculaturas corporais e vocais necessitarem ser alongadas ou preparadas para o trabalho em momentos diferentes, somente quando trabalhadas conjuntamente, consegui obter os resultados aqui descritos. Além disso, trabalhando com arquétipos vocais e as técnicas corporais que utilizamos, pude comprovar os resultados desse trabalho não apenas no que se refere ao aprimoramento das minhas técnicas como ator e à recuperação das matrizes de trabalho, mas também observei que isso se reverte positivamente na potencialização da presença cênica, questão essencial para ser mantida pelo ator e fundamental na relação com o público.

Portanto, acredito que as experiências vividas durante a pesquisa Espectros do Corpo-Voz e a composição do exercício cênico a partir de um fragmento do texto *Prometeu Acorrentado* me possibilitaram vivenciar uma metodologia de trabalho corporal e vocal de maneira conjunta, a qual me propiciou o desenvolvimento de uma maior presença cênica, e que, de maneira particular, apliquei os recursos físicos e emotivos acessados, na composição cênica e na comunicação com a plateia.

10. REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS

- 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.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas/SP: Unicamp, 2001.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. São Paulo/SP: Relógio D'Água, 1997.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2007.
- STEIN, Moira. **Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo**. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.