



A Voz que Move o Corpo: implicações cênicas do Método *Laban na Voz* em *Menandro – morrer deveria ser doce*

Angélica Ertel¹

Flavia Pilla do Valle¹

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

RESUMO – **A Voz que Move o Corpo: implicações cênicas do Método *Laban na Voz* em *Menandro – morrer deveria ser doce*** – Este artigo investiga o Método *Laban na Voz* uma abordagem que destaca a voz como elemento central na construção de personagens teatrais. Utilizando a autoetnografia, o estudo narra o processo criativo do ator Felipe Rio Ruas na composição do solilóquio *Menandro - morrer deveria ser doce*, explorando a voz como impulsionadora do evento corpóreo-vocal. O artigo visa aprofundar a discussão teórica do Método *Laban na Voz* pela experimentação e a prática, aprofundando a compreensão do personagem e a diversidade de intenções vocais e corporais que ele pode abrigar, assim enriquecendo-o com camadas mais complexas.

Palavras-chave: **Método Laban na Voz. Performance. Processo Criativo. Sistema Laban/Bartenieff. Voz.**

ABSTRACT – **The Voice that Moves the Body: scenic implications of the *Laban na Voz* Method in *Menandro – dying should be sweet*** – This article investigates the *Laban na Voz* Method, an approach that highlights the voice as a central element in the construction of theatrical characters. Through autoethnography, the study narrates the creative process of actor Felipe Rio Ruas in composing the soliloquy *Menandro - Dying Should Be Sweet*, exploring the voice as a driver of the corporeal-vocal event. The article seeks to deepen the theoretical discourse of the *Laban na Voz* Method through both experimentation and practice, expanding the understanding of the character and the range of vocal and physical intentions it can embody, thereby enriching the performance with greater complexity.

Keywords: **Laban na Voz Method. Performance. Creative Process. Laban/Bartenieff System. Voice.**

RÉSUMÉ – **La Voix qui Meut le Corps: implications scéniques de la Méthode *Laban na Voz* dans *Ménandre – mourir devrait être doux*** – Cet article étudie la Méthode *Laban na Voz*, une approche qui met en avant la voix comme élément central dans la construction des personnages théâtraux. À l'aide de l'autoethnographie, l'étude raconte le processus créatif de l'acteur Felipe Rio Ruas dans la composition du monologue *Menandro - mourir devrait être doux*, explorant la voix en tant que moteur de l'événement corporel-vocal. L'article vise à approfondir la discussion théorique de la Méthode *Laban na Voz* à travers l'expérimentation et la pratique, en approfondissant la compréhension du personnage et de la diversité des intentions vocales et corporelles qu'il peut abriter, l'enrichissant ainsi de couches plus complexes.

Mots-clés: **Méthode Laban na Voz. Performance. Processus Créatif. Système Laban/Bartenieff. Voix.**

Apresentação

O Método *Laban na Voz* nasce da interseção entre o Sistema Laban/Bartenieff e estudos sobre expressividade vocal, oferecendo uma ferramenta prática para o treinamento vocal e criação artística. Focado na voz como disparador criativo, adapta as terminologias do Sistema diretamente para a voz. Criado para ser um manual para atores, especialmente em formação, usa a voz como ponto de partida na criação de personagens. Cada um de nós possui uma dinâmica vocal pessoal que nos identifica, pois a voz não é algo fixo, mas sim um movimento expressivo das pregas vocais que gera a vocalidade. Para Sundberg (2015, p. 21):

A palavra ‘voz’ será empregada para designar os sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo de ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal. Assim, ‘voz’ passa a significar o mesmo que som vocal.

Continua conjecturando Sundberg (2015) que os sons da fala são um dos principais códigos sonoros utilizados para a comunicação interpessoal. Já, quando se discute vocalidade, Zumthor (2001) propõe uma referência à historicidade da voz e o seu uso, relacionando-a a sua dimensão histórica e a sua utilização ao longo do tempo. Já a vocalidade poética seria a voz em performance, segundo a conceituação de Zumthor (2000). Para desenvolver nosso repertório vocal, exploramos de início elementos que provenham de experiências vocais encontradas em nosso repertório pessoal, já que a voz no contexto cênico contemporâneo é compreendida não somente como expressão, ou como um aparato de habilidades técnicas capazes de fazerem funcionar o aparelho vocal (aparelho fonador) em benefício de uma comunicação eficiente para a cena, mas antes como locus e potência do acontecimento corpóreo-vocal, como descrevem os autores Icse e Alcântara (2011). Conforme Adrian (2008), a voz está interligada ao corpo, funcionando como uma extensão dos seus movimentos. Para a autora, a voz é influenciada pela respiração, intenção espacial e alinhamento do *core*, que se refere às estruturas profundas dentro do corpo, incluindo ossos, músculos e órgãos, que facilitam uma conexão do interior do corpo para fora. Adrian (2008) ainda traz o conceito de *cinesfera vocal*, que demonstra como a voz se move além do corpo físico, assim como o corpo se move no espaço. Para a mesma auto-

ra (2008, p. 137, tradução nossa), “sua cinesfera vocal pode ser definida como o espaço que é revelado pela ressonância de sua voz quando seu corpo está em ativa imobilidade”. Essa perspectiva trata a voz como inseparável das ações corporais, enfatizando a conexão entre o som vocal e o movimento físico. Em sua pesquisa, ela destaca o suporte da respiração e o suporte do *core* como fundamentais, tanto para o movimento quanto para a voz, posicionando a voz como um produto direto do envolvimento físico. A autora ressalta como a respiração sustenta toda a expressão vocal, enquanto a força e a flexibilidade do *core* contribuem para o poder e a ressonância vocal. Além disso, o alinhamento dinâmico da postura do corpo e a transferência de peso, noções presentes no movimento, também são essenciais para o desempenho vocal, indicando uma abordagem em que o corpo e a voz estão totalmente integrados. Essa abordagem estabelece a voz como um resultado do corpo, com a expressão corporal e vocal unificadas pelos princípios do Sistema Laban/Bartenieff. Lima (2020b) também trabalha com o Sistema Laban/Bartenieff aplicado à voz e destaca que a vocalização, seja na fala, no canto ou em outras formas expressivas, não é apenas a resultante de uma série de movimentos (intercostais, faríngeos, orais e respiratórios), mas também a manifestação, por meio de ondas sonoras, que ocupam o espaço interno e externo do corpo, sendo assim compreendida como movimento. Para o autor:

A voz, como movimento, então, se produz a partir de motivações que articulam o corpo – como um sistema complexo – com os espaços, ambientes e outros seres. Nesse sentido, compreender a voz tanto enquanto movimento quanto como produto de uma série de movimentos envolve refletir sobre o potencial que a produção vocal possui de criar conexões, principalmente entre as partes do corpo (Lima, 2020b, p. 32).

Lima (2020b) observa ainda que, para Laban, a produção vocal na atuação é fundamentalmente um exercício de comunicação, possível justamente porque a voz ultrapassa os limites do corpo e se expande no espaço. Pode-se verificar que o Sistema Laban/Bartenieff apresenta a voz como um componente dinâmico do movimento humano, integrando aspectos físicos e expressivos que vão além da simples vocalização. Esse Sistema permite que a voz seja compreendida como uma extensão do corpo, atuando não apenas no campo do som, mas também como um canal de expressão integral que envolve respiração, estrutura corporal e interação com o espaço. Através de



diferentes perspectivas, autores como Laban (1978), Adrian (2008), Gayotto (2015), Hackney (2020) e Lima (2020a) destacam que a produção vocal é fruto de uma complexa articulação de fatores corporais, conectando o corpo às intenções comunicativas e ao ambiente. Dessa forma, explorar a voz pelo Sistema Laban/Bartenieff não apenas aprofunda a expressividade vocal dos intérpretes, mas também potencializa suas capacidades de se relacionarem com o espaço e de se transformarem continuamente, consolidando a voz como um movimento vivo e expansivo que possibilita a criação de significados e a formação de identidades diversas, como as exigidas nas criações de personagens.

O estudo do Sistema, para Ertel (2020), começou na graduação em Artes Cênicas na *Universidade Federal de Santa Maria*, iniciada em 2007, evoluindo para um projeto de pesquisa que culminou na publicação de um livro, resultado de seu Mestrado em Artes da Cena na *Escola Superior de Artes Célia Helena* (2020). No Doutorado da primeira autora, que está em percurso, orientado pela segunda, busca-se adensar a discussão sobre o Método *Laban na Voz*, dando densidade teórica e buscando-se modos de disseminar essa proposta. Este artigo busca realizar uma análise do processo criativo do ator Felipe Rio Ruas¹ na interpretação do solilóquio *Menandro - morrer deveria ser doce*, realizado no ano de 2020, a partir dos procedimentos do Método *Laban na Voz*. Esse processo se deu majoritariamente *online* devido à pandemia do Covid-19. Esta análise se deu a partir da autoetnografia, que, de acordo com Cano e Opazo (2014), visa uma valorização de experiências do pesquisador, que podem ser descritas e analisadas de modo sistemático, promovendo uma maior compreensão de aspectos do contexto que se participa. A motivação inicial surgiu da necessidade de examinar mais profundamente o papel da voz nas criações artísticas da primeira autora, tanto como atriz e cantora quanto como professora de Teatro.

Assim, relata-se o desenvolvimento observado ao longo das aulas, a partir da visão da primeira autora, que foi também a diretora e professora do processo, em diálogo com a segunda autora, explorando como cada elemento desse Método contribuiu para a construção da performance.



Figura 1 – Menandro - Ator: Felipe Rio Ruas. Fonte: Foto de Fernando Dumitriu (2020).

O processo, administrado ao longo de 13 encontros, abordou elementos como Ritmo, Esforço, Forma, Cinesfera, Cruz Dimensional, Dinâmicas, Equilíbrio, Desequilíbrio, Recuperação, Queda, Salto e Personagem. Tais denominações foram extraídas do Sistema Laban/Bartenieff, também conhecido como LMA (Laban Movement Analysis) ou LMA/BF (Laban Movement Analysis/ Bartenieff Fundamentals). Como aponta Fernandes (2002), é uma linguagem de mapeamento corporal, baseada em quatro categorias: a Expressividade (ou Esforço), a Forma, o Corpo e o Espaço. Ou seja, é um sistema que treina a observação, análise e descrição do movimento do corpo que pode ser utilizado para as Artes da Cena (Dança, Teatro e Performance), bem como na Educação, Psicologia e Ciências Médicas.

Para esse Sistema, a experimentação corporal é importante para desenvolver a experiência do movimento e seu consequente domínio do vocabulário de opções. Ambas as pesquisas de Laban e o Método *Laban na Voz* têm o corpo (e sua voz) reconhecido como um produtor de conhecimento, pois Laban estabeleceu as bases de “[...] parâmetros técnico-analíticos para entender e trabalhar sobre aquilo que o corpo é capaz, desenvolvendo os Fundamentos da *Arte do Movimento*, uma práxis que funde a teoria e a prática em um pensamento do corpo que acontece através do movimento” (Scialom, 2021, p. 8).

O Sistema de Laban propõe uma estrutura de pesquisa corporal que foi divulgada por seus alunos pelo mundo todo. Esse Sistema é aberto a atualizações, mas a base pode ser acessada em seu livro *Domínio do Movimento*, “[...] onde a teoria labaniana do pensamento/movimento é explicitada” (Azevedo, 2012, p. 354). Esse livro, entre outros materiais, é trazido neste artigo por sua importância como referência básica do trabalho desse artista e inspiração para o Método *Laban na Voz*.

Ao utilizar o Sistema LMA no Método em questão, esse vocabulário inspira outro modo de fazer, no qual esses elementos, que compõem o vocabulário do movimento do corpo, são utilizados com o enfoque na voz. Assim, é importante atentar que uma coisa é o Sistema Laban/Bartenieff, que foca no movimento do corpo, e outra é o Método *Laban na Voz*, que foca no processo vocal.

A performance desenvolvida no processo teve como base um trecho adaptado do livro *Incidente em Antares* (Veríssimo, 1997), especificamente do personagem Menandro Olinda, um pianista que se suicidou ao seccionar as veias dos pulsos. A seguir o fragmento utilizado:

Foi a hora do diabo, Dona Quitéria. Do diabo... Eu estava em minha casa sozinho, tentando tocar a *Appassionata*, e mais uma vez falhei. Compreendi que estive enganado a vida inteira, que jamais haveria concerto público, fama. E a quem cabia a culpa do meu fracasso? Das minhas mãos, estas ingratas! O que fiz não foi matar-me, se eu quisesse teria tomado veneno, ou me dado um tiro na cabeça, mas não, queria castigá-las. Uma se prestou para matar a outra. São fraticidas, fraticidas! Depois que seccionei as veias dos pulsos senti dor, e quando vi o sangue tive um ataque de pânico. Vi os retratos na sala, a máscara mortuária de Beethoven, meu velho piano... Minha visão foi esfumando e de repente foi como se eu estivesse no útero da minha mãe. Mãe... Depois o momento em que eu nasci, minhas mãos podiam se mexer, eu podia me tocar. Até o dia que eu toquei pela primeira vez nas teclas de um piano, ah, a música era minha, o mundo era meu. Vieram os cursos, os recitais e a noite de Menandro Olinda no Teatro São Pedro. A minha mãe estava sentada na primeira fila, orgulhosa! Eu tentei tocar a *Appassionata*, e as minhas mãos fracassaram, fracassaram! O riso da plateia, os apupos nas galerias, as vaías, o silêncio caridoso. Aí tudo foi silenciando, percebi que morrer deveria ser doce, ficar para sempre longe da angústia, da solidão, do medo... De tudo! E voltar para o útero da minha mãe. Mãe! (Veríssimo, 1997, p. 144)².



Descrição do Processo

Os passos para o Método *Laban na Voz* são, portanto, procedimentos didático-criativos aplicados para trabalhar a interpretação vocal do ator, seja no texto teatral, nas improvisações, nos verbos de ação, na interpretação da canção entre outras possibilidades. O personagem vai se revelando através do que ele diz, do que ele faz, como ele fala e como ele age. O personagem é ação. E essa ação se manifesta por meio de movimentos vocais e corporais no espaço e no tempo, organizados em sequência para dar vida a esse personagem. Os passos podem ser executados fora de ordem, mas, atendendo ao pedido do ator, optou-se por seguir a sequência descrita no livro de Ertel (2020). Essa experiência, portanto, envolveu 13 encontros, somente com a diretora e o ator, sendo 11 aulas ministradas remotamente, com duração de 1h30 cada, e dois encontros presenciais, com duração de 3h, um para a última aula e o outro para a gravação do vídeo. Ao todo foram 22,5 horas para a criação da performance. A seguir, o procedimento é apresentado de maneira sequencial, com uma descrição detalhada de cada etapa das aulas.

Aula 1 – Ritmo: pulso, divisão, nuance

Nesta aula, os exercícios foram elaborados com foco no texto, explorando a dimensão temporal, espacial e expressiva da voz. Trabalhou-se a duração, que é “o tempo de produção do som” (Lacerda, 1961, p. 01). Caso o texto precisasse ficar mais rápido, o andamento³ era acelerado. Diversas músicas com ritmos distintos e variações de acentuação foram empregadas para explorar o ritmo vocal. Além disso, outras abordagens foram utilizadas para trabalhar o ritmo, considerando variações de dinâmica, incluindo momentos rápidos e lentos, assim como intensos e suaves. Um exercício empregado para abordar o ritmo foi o da *Atitude da Palavra* (Ertel, 2020, p. 54). Nele, foram selecionadas palavras específicas do texto para trabalhar o significado de cada uma delas. Por exemplo, ao analisar a palavra *sanatório*, explorou-se que tipo de lugar essa palavra evocava. Seria o personagem em uma ala de isolamento? Usando uma camisa de força? Estaria internado contra a vontade ou teria se admitido voluntariamente? Algumas palavras geraram respostas especialmente criativas por parte do ator, como: *mãe*, *ventre*, *seccionei*, *veias*, *pulso*, *fracassaram*, *piano*, *música* e *Appassionata*. Durante a aula, o ator

foi orientado a considerar como essas palavras reverberavam na história do pianista e como afetavam suas ações.

Laban (1978, p. 195) relata que, “quando organizados em sequência, os elementos do movimento compõem um ritmo. Podem se discernir ritmos-espço, ritmos-tempo e ritmos-peso”. Ele também acrescenta que “estas três formas de ritmo sempre estão associadas, apesar de uma delas poder ocupar lugar de destaque em uma dada ação” (Laban, 1978, p. 195). Como mencionado anteriormente, o autor aborda diferentes ritmos em seu trabalho. Quando aplicado ao estudo da voz, o ritmo-espço pode ser entendido como o ritmo visual (imaginário), em que a voz pode percorrer caminhos distintos pelo espço, variando entre abordagens diretas e flexíveis. Segundo Laban (1978, p. 195):

O ritmo-espço se origina do uso de direções relacionadas entre si, o que tem por resultado formas e configurações espaciais. Há dois aspectos relevantes neste processo: a) num deles há o desenrolar sucessivo de direções cambiantes, e b) no outro, as formas são produzidas através de ações simultâneas de alguns segmentos corporais.

Para facilitar a compreensão desse conceito, costuma-se realizar uma analogia com a música. Nessa relação, os movimentos melódicos são considerados sequenciais, ocorrendo sucessivamente, enquanto os movimentos harmônicos são arquitetados simultaneamente. No contexto da voz, um movimento melódico é entendido como uma sequência que valoriza as sílabas da palavra/frase, ao passo que um movimento harmônico envolve a ênfase na palavra/frase como um todo, sem destacar sílabas de forma cadenciada (pausada).

A espacialização da voz, no âmbito cênico, está relacionada à sua natureza imagética, uma vez que o cenário amiúde não corresponde exatamente à representação da peça, e a voz assume o papel de descrever esse espço. De acordo com Adrian (2008, p. 45):

A sonoridade da sua voz irradia para além dos limites do seu corpo. Você não pode impulsionar o seu corpo, sem graves consequências, através de paredes, de telhados, ou instantaneamente subir seis lances de escadas. Mas a voz pode e faz esses saltos. Ela continua seu voo pelo espço, onde o corpo físico não pode ir. A voz pode diminuir para passar pelos locais mais estreitos ou expandir para preencher um anfiteatro de duas mil cadeiras. Uma vez liberta do corpo, a voz não é impedida por articulações, ossos, ligamentos e

músculos e, portanto, tem um potencial de flexibilidade que o corpo nunca pode alcançar. Enquanto produzir som é tanto uma ação muscular quanto estender a mão para pegar um garfo, a ressonância vocal se estende além da ação muscular usando o espaço oral (boca) e arquitetônico (sala, teatro, ao ar livre) como caixas de ressonância. As vibrações resultantes produzem ondas sonoras que se irradiam no ambiente, assim como a perturbação que ocorre ao jogar uma pedra na água parada ou as linhas traçadas por uma faísca de fogos de artifício de 4 de julho agitando-se na noite. E tudo começa com a respiração e o impulso de respirar (tradução nossa).

Vale ressaltar que a voz não é reproduzida da mesma forma em ambientes diversos. No caso de Felipe, ele questionava como seria a voz de Menandro ao lembrar momentos no sanatório, ao estar no Teatro São Pedro ouvindo as vaías da plateia, ou ao encarar o sorriso caridoso ou o olhar fulminante de sua mãe na primeira fila. Como seria a voz de vergonha diante do fracasso? Continua Laban (1978, p. 196):

Além do ritmo-espço do movimento, temos que considerar seu ritmo no tempo. A atitude do homem frente ao tempo é caracterizada, de um lado, pela luta contra ele nos movimentos rápidos e súbitos e, de outro, por uma condescendência em relação a ele, através de movimentos lentos e sustentados. Os ritmos produzidos pelos movimentos corporais são marcados por uma divisão de fluxo contínuo do movimento em partes, cada uma das quais tem uma duração de tempo definida. As partes de um ritmo podem ter comprimentos iguais ou desiguais, neste último caso, algumas partes são relativamente rápidas e outras são relativamente lentas.

O ritmo-tempo, quando aplicado à vocalidade, encontra-se vinculado aos aspectos da velocidade da voz. Nessa abrangência, os ritmos adotados pela voz podem envolver tempos iguais ou desiguais, regulares ou irregulares. Em determinado momento, a velocidade da voz pode ser rápida e, em outros, lenta. Esse padrão rítmico é aquele ao qual todos estão acostumados a associar à voz, sendo compreendido de maneira intuitiva por meio do processo de escuta. A fluência do ritmo-tempo pode variar de uma ação vocal para outra. A voz pode fluir de maneira desimpedida ou pode ser controlada ou interrompida por um obstáculo. Esse controle está associado à introdução de uma restrição na fala (obstáculo), que pode ser visível ou invisível. Por exemplo, falar rápido pois alguém está chegando e não pode ouvir o que está sendo dito.

Em outras palavras, a voz já possui elementos de espacialização e temporalidade, resta agora considerar o fator do ritmo-peso, ou seja, seu caráter expressivo. Essa é a última divisão proposta por Laban (1978, p. 198), na qual relata que “foram descobertos seis ritmos fundamentais ao se associarem as durações breve e longa, com o ritmo-peso, nas partes acentuadas e não acentuadas de uma sequência de movimentos”. Continua Laban (1978), descrevendo os seis ritmos como: Troqueu (ritmo calmo, plácido ou gracioso); Iambo (ritmo agressivo, alegre, energético, rude ou beligerante); Dáctilo (ritmo grave, sério, solene); Anapesto (ritmo de marcha, avanço); Peão (ritmo de excitação, insensatez, alterna estados de espírito aterroizantes e lastimáveis); Jônio (ritmo de violenta agitação, ou depressão profunda, langor, desespero). O autor ainda relata que os Gregos consideravam que todos os demais ritmos eram variantes desses seis fundamentais, suscitando o princípio ativo da vitalidade.

Para sua relação com o ritmo-peso, Ertel (2020) usa a terminologia *sensitivo*, considerando que a percepção do peso na voz deve ser uma percepção auditiva e não um mecanismo físico. Dentro desse contexto, a voz assume diferentes intensidades, podendo variar entre forte ou fraca, equilibrada ou desequilibrada. Essa variedade possibilita a expressão de diversas sensações psicofísicas, como entusiasmo, cansaço, tensão, nervosismo, felicidade, emoção, paixão, raiva, ódio, entre outras.

Aula 2 – Esforço: interno, impulso, objetivo X obstáculo

Aqui a atenção foi direcionada ao elemento do Esforço, o qual está associado ao processo que antecede a vocalização do som, sendo considerado seu artefato pré-expressivo. Nessa fase, foi explorada a preparação da voz para sua projeção no espaço. Os estímulos que motivam a fala, que atuam antes de o movimento se manifestar em ato, são imperceptíveis e precedentes à ação vocal concreta, evocando impulsos que incitam o personagem. A voz pode assumir uma variedade de características, podendo ser fluente, resistente, sussurrante, fraca, soprosa, áspera, grave, aguda, suave, entre outras. O esforço necessário para projetar a voz não deve estar associado a tensões que possam prejudicar o aparelho fonador. Laban (1978, p. 49) discute sobre o Esforço no movimento do corpo como:

Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, o impulso para o movimento.

No processo de *Menandro - morrer deveria ser doce*, foram considerados alguns aspectos:

1. Conexão com o texto: iniciou-se com uma análise do texto da cena que seria representada. As emoções e estados mentais do personagem foram compreendidos, principalmente nos momentos de crise, dada a natureza da cena que envolve um relato de suicídio.

2. Respiração controlada: foi adotada para estabelecer um alicerce na produção vocal. Esse processo de respiração, quando combinado com o texto, visava compreender e se relacionar com a forma como o personagem respira. Além de contribuir para a criação da cena, proporcionou o suporte necessário para uma projeção vocal apropriada.

3. Relaxamento vocal: foi solicitado ao ator que compartilhasse informações sobre seu dia, seu estado físico, com o intuito de criar consciência em relação à sua garganta e laringe, promovendo assim o relaxamento delas, visto que muitas vezes essas estruturas ficam tensionadas em excesso em momentos de estresse. Tais tensões podem ser capazes de afetar negativamente a qualidade da voz.

4. Ênfase nas palavras-chave: na primeira aula, foram identificadas as palavras ou frases-chave, e o trabalho foi continuado agora focando no Esforço, abrangendo desde o mais baixo até o mais alto tom de fala, o mais suave, o mais agressivo, por meio de dinâmicas de oposição.

Aula 3 – Forma: externo, contorno, ação

Na terceira aula, foi dedicado trabalho à Forma por meio das expressões faciais e linguagem corporal, uma vez que esses elementos são fundamentais na comunicação. Forma então é um termo que inspirou o Método *Laban na Voz*, mas que ganha um sentido diferente do entendimento da Forma pelo atual Sistema LMA/BF. Nesse Sistema, que foca no movimento

do corpo, temos a Forma entendida como Modos de Sustentação de Forma que são poses estáticas associadas às imagens como de um alfinete, bola, parede ou parafuso. Temos ainda os Modos de Mudança de Forma, que pensa o corpo em movimento (Hackney, 2020).

Na exploração do Método *Laban na Voz* em relação à Forma, diferentes abordagens foram experimentadas, e o solilóquio foi praticado várias vezes para encontrar a intensidade vocal e interpretação que melhor se adequassem à cena. Mudanças de espaços externos imaginários foram pensadas para estabelecer relações e intenções sobre a cena. Esse ambiente, suas interações e as posturas corporais de Menandro foram exploradas, como, por exemplo, como ele imaginava estar no útero da mãe.

O contorno do corpo então é pensado como Forma no Método *Laban na Voz*, pois essa postura corporal e suas expressões faciais devem refletir seus desejos internos. As formas assumidas pelo corpo no espaço carregam consigo as formas também adotadas pela voz. Além disso, as formas que o corpo assume no espaço exercem influência nas formas que a voz adota. Quando o corpo apresenta sensação de peso ou pesado, a voz pode refletir essa característica ou criar um contraste com leveza. Estabelecer associações ou dissociações entre o movimento corporal e vocal proporciona uma variedade de possibilidades expressivas. Durante os exercícios com frases do texto, as passagens eram repetidas pelo ator utilizando variações, ora a voz se expressava com a mesma intenção do corpo, ora era usada para contrastar os movimentos do corpo. Nos momentos de associação entre corpo e voz, as intenções provocadas eram sobre os reais desejos do personagem. Já nos momentos de descontrole emocional, tão característicos desse personagem, eram feitos com movimentos dissociados entre corpo e voz. Esse processo de pensar os movimentos do corpo e os movimentos da voz pode ser pensado também como ação corporal e ação vocal.

A forma da voz é moldada pela imaginação tanto do intérprete quanto do ouvinte. Assim, cabe ao público complementar com sua própria imaginação as formas vocais que o ator sugere no espaço.

Aula 4 – Cinesfera: espaço pessoal, amplitude

Considera-se que o espaço de atuação do ator não se limita ao contorno de seu corpo, mas inclui uma esfera pessoal e invisível que o acompanha

durante seus movimentos pelo espaço, conhecida como *Cinesfera* ou *Kinesfera*. Laban (1990, p. 85) a define como a “esfera do movimento [...] cuja circunferência pode ser alcançada com as extremidades estendidas normalmente, sem alterar a postura, ou seja, o lugar de apoio”. Já Martins (2011, p. 03) aborda a “Kinesfera (K) como um corpo cristalino em movimento, através do qual a força de gravidade da Terra, a tridimensionalidade do espaço e a energia cinética estão em harmonia com a percepção e a criatividade individual”.

Essa esfera pode “criar amplitudes variáveis para o movimento, que ao expandir em direção à periferia da cinesfera aumenta sua amplitude. Já ao contrair, indo em direção ao centro do corpo, diminui sua amplitude” (Ertel, 2020, p. 29). Nessa aula, o objetivo foi explorar essas variações de amplitude da voz e sua relação com os outros e com o espaço.

Interno: quando permanece no interior da cinesfera; central: quando sai do centro do corpo em direção à periferia da cinesfera; reverso: quando vai da periferia para o centro do corpo; periférico: quando fica apenas na periferia da cinesfera; transverso: quando fica passeando entre o centro e a periferia da cinesfera (Ertel, 2020, p. 29).

Com base nas definições mencionadas anteriormente, observa-se que o espaço interno representa o âmbito mais íntimo do personagem. É nesse espaço que o personagem realiza diálogos interiores, pensa em voz alta ou compartilha segredos íntimos, incluindo alguém em seu espaço pessoal. Durante esse processo, o foco de Felipe esteve nos momentos mais vulneráveis de Menandro, quando o personagem expressa sentimentos profundos, mesmo que não deseje necessariamente ser ouvido.

Simultaneamente, os movimentos centrais são acionados quando o personagem deseja se dirigir diretamente a alguém. Esse direcionamento pode ser expresso pelo olhar do ator, focando a atenção da plateia em um ponto específico para comunicar uma mensagem. Esse movimento central é empregado por Menandro ao explicar que seu objetivo não era o suicídio, mas sim punir as mãos pela lembrança de seu fracasso no Teatro São Pedro. Além disso, Menandro utiliza esses movimentos para narrar objetos à sua volta, como quadros, a máscara mortuária de Beethoven e seu antigo piano.

No que se refere aos movimentos periféricos de Menandro, a ênfase foi dada aos momentos de explosão, especialmente quando expressava raiva ou

falava impulsivamente em situações de descontrole emocional. Essa abordagem foi escolhida para destacar a desconexão do personagem com o próprio corpo em tais situações. Um exemplo é quando Menandro relata a reação da plateia ao seu erro no concerto do Teatro São Pedro, com vaias, apupos e silêncio caridoso. Esses movimentos periféricos geralmente ocorrem quando o personagem se dirige a várias pessoas ou descreve o ambiente ao seu redor.

Os movimentos transversos, predominantemente utilizados pelo ator, envolveram a transição entre movimentos centrais, periféricos e internos. Esses caminhos vocais contribuíram para expressar a angústia e a vergonha do pianista diante de seu fracasso. Na projeção vocal em diferentes espaços, Felipe pôde escolher quando sua voz estaria em contato direto com a plateia e quando revelaria sua intimidade. Nos momentos internos, em particular, o trabalho foi mais intenso na exploração do subtexto do personagem, revelando o verdadeiro significado por trás de suas palavras. No processo vocal, um exemplo desse desdobramento foi destacado na seguinte frase: *Minha mãe estava sentada na primeira fileira, orgulhosa*. Nessa declaração, Felipe incorporou três movimentos distintos – periférico, central e interno – em uma única expressão. Observou-se que o texto *Minha mãe* foi executado com um movimento periférico, enquanto *estava sentada na primeira fileira* envolveu um movimento central, e *orgulhosa* refletiu um movimento interno. Essa composição vocal transmitiu à plateia o momento crucial em que o mundo de Menandro desmorona, ressoando com o peso do erro e a sensação de fracasso diante de sua mãe e da plateia.

Aula 5 – Cruz Dimensional: vetores, direções, caminhos

Na presente aula, abordou-se a cruz dimensional, parte integrante da escala dimensional descrita como a:

[...] figura relacionada ao octaedro piramidal, uma forma geométrica de oito faces triangulares de mesma área. O centro de gravidade como o centro da figura imaginária, ao nos deslocarmos em cada uma das direções da escala, estamos deslizando nosso centro por cada uma das dimensões espaciais, que formam a cruz axial dentro do octaedro (Lima, 2020b, p. 59).

Nessa aula, a atenção estava concentrada principalmente na trajetória que a voz percorreria no espaço. Discutiu-se a voz em deslocamento, projetando-se para as seis direções dimensionais – para cima, para baixo, para a



esquerda, para a direita, para trás, para frente. Embora possa parecer ambíguo pensar em direcionamento vocal, uma vez que a voz se projeta de forma multidirecional, essa abordagem ajuda a dar enfoque na cena ou a destacar elementos específicos que desejamos ressaltar vocalmente. Seguindo a ordem do livro, ficou evidente a importância de abordar a cinesfera antes da cruz dimensional, pois o entendimento dos conceitos relacionados à vetorização dos caminhos vocais ficou consideravelmente mais claro para Felipe.

Nessa videoconferência, mais do que em todas as outras, fez-se uma revisão do que se tinha trabalhado até então, com ênfase em enriquecer o repertório vocal. Além disso, ao analisar a cena sob a perspectiva vocal, observou-se que ela já continha diversas nuances e intenções. Através da aplicação da cruz dimensional, foi possível mapear setas no texto para visualizar os vetores vocais. Nesse contexto, identificaram-se acentos vocais, nos quais as palavras ganhavam intensidade e, em seguida, perdiam força, transmitindo um sentido de abandono. Essas variações destacavam o estado de confusão pelo qual o personagem passava. Vale ressaltar que Menandro não estava tentando o suicídio; esse não era seu intento. Em vez disso, buscava punir as mãos pelo seu ato falho. A abordagem da cruz dimensional foi fundamental para que o ator compreendesse, através da análise do som da fala, o propósito do personagem. Para Quinteiro (1989, p. 100):

A busca do som da fala de cada personagem é algo constante para o ator. Digamos que ele ‘veste’ sonoramente a personagem, elabora seu ‘figurino sonoro’ como algo palpável e material que pertence a cada personagem, e tão somente a ela, bem particular e íntimo. A sonoridade com o qual o ator tece a ‘vestimenta’ da personagem é, para o ouvinte – o espectador –, uma imagem muito rica, bastante tangível e que cabe ao ator explorar da melhor maneira possível.

Este estudo de texto também guarda semelhanças com a análise de uma partitura musical. Assim como em uma partitura, onde os símbolos não apenas representam as notas musicais, mas também indicam o andamento, os acentos, as intenções e fornecem diretrizes para a execução de uma música, o ator assume o papel de compositor de sua própria melodia vocal. Ele é responsável por desmembrar tecnicamente sua voz da mesma maneira que um compositor faz na criação de uma música.

Aula 6 – Dinâmicas: possibilidades, experimentações

Neste ponto, são abordadas as *oito ações básicas de esforço*, também reconhecidas como *Dinâmicas do Movimento de Laban* (1978). Essas dinâmicas são identificadas como deslizar, flutuar, sacudir, pontuar, empurrar, torcer, chicotear e socar. Para uma compreensão mais precisa, essas ações podem ser exploradas através de seus fatores e qualidades correspondentes no quadro a seguir:

Dinâmicas/Fatores/Qualidades	Espaço	Tempo	Peso
Deslizar	Direto	Lento	Leve
Empurrar	Direto	Lento	Pesado ⁴
Flutuar	Flexível	Lento	Leve
Torcer	Flexível	Lento	Pesado
Pontuar	Direto	Rápido	Leve
Socar	Direto	Rápido	Pesado
Sacudir	Flexível	Rápido	Leve
Chicotear	Flexível	Rápido	Pesado

Quadro 1 – Dinâmicas do movimento propostas por Ertel (2020) a partir das teorias de Laban (1978).
Fonte: Ertel (2020, p. 32).

De acordo com os pressupostos de Laban (1978, p. 117):

As oito ações básicas de esforço representam uma ordenação dentre as combinações possíveis dos elementos Peso, Tempo e Espaço, a qual é estabelecida de acordo com duas atitudes mentais principais que envolvem, por um lado, uma função objetiva e, por outro lado, a sensação do movimento. Embora nenhuma delas se dê na total ausência da outra, devido à unidade de esforço, cada uma delas pode tornar-se tão dominante que, por motivos de ordem prática, cabe considerá-las em separado. [...] A ação básica decorrente de uma atitude de luta é firme, súbita e direta. [...] A ação básica que está totalmente desvinculada desta e surge de uma atitude indulgente é toque suave ou leve, sustentado, flexível.

Já para a abordagem das oito ações básicas de esforço direcionadas para a voz, é importante entender essas dinâmicas como sensações, pois, como discutido anteriormente, uma qualidade vocal firme, grave ou rouca não deve significar esforço vocal excessivo. Então, a fim de evitar o comprometimento das pregas vocais, busca-se uma técnica vocal eficaz para alcançar o máximo desempenho com o mínimo de esforço. As dinâmicas já mencionadas sempre têm uma contraparte quando se altera um elemento, seja ele tempo, peso ou espaço. Por exemplo, flutuar (leve, flexível, lento) é oposto

de deslizar (leve, direto e lento) no que se refere ao espaço, sendo que flutuar é flexível e deslizar é direto. Compreender essas oposições ajuda o ator a modificar suas ações de uma dinâmica para outra durante a ação vocal. De acordo com a pesquisa de Gayotto (2015, p. 50) sobre ação vocal, lê-se:

As palavras em 'ação vocal' ganham corpo e devem ser exploradas nas possibilidades de dinâmica do movimento. Laban pesquisou as dinâmicas do movimento no corpo, na certeza de que qualquer pessoa pode ampliar seu repertório de movimentos.[...] É possível perceber que a emissão em seus movimentos, traz sensações semelhantes. As composições das palavras, das frases, das falas vão gerando dinâmicas que expressam sentidos e ampliam, também na voz, suas potencialidades.

Esses verbos, que descrevem as dinâmicas, podem ser combinados com outros verbos de ação para gerar novos significados, como *correr chicoteando* ou *pular torcendo*, e essas combinações foram exploradas vocalmente. Durante as práticas, Felipe investigou como Menandro tocava piano na infância, sob o olhar rigoroso de sua mãe, e como era quando tocava piano sozinho, sem qualquer pressão externa. Ficou evidente que, na presença de sua mãe, Felipe expressava tensão, representando-a como um *torcer* das mãos, da voz e das expressões faciais, refletindo a responsabilidade, o medo e a ansiedade diante dessa experiência angustiante. Por outro lado, ao tocar piano sozinho, ele se sentia mais livre, como se estivesse *flutuando* em sua solidão.

À medida que a exploração da voz no espaço continuava, as dinâmicas nas frases e palavras eram modificadas para compreender se o subtexto transmitia informações contrárias ao texto. Diversas abordagens foram empregadas, como executar uma frase inteira mantendo a dinâmica do início ao fim, ou aumentar gradualmente a velocidade, criando uma mudança linear e sutil na dinâmica. Em alguns momentos, foi construído um desenho vocal de escada, aumentando exponencialmente a intensidade vocal, tornando-a mais visível, como se subisse degraus. Em seguida, de maneira abrupta, a qualidade vocal da primeira frase ou palavra mudava drasticamente, percebida quase como um grito ou ataque, sendo a mudança mais perceptível de todas. Essas variações nas dinâmicas alteraram completamente a percepção do ator sobre a cena, aproximando-o ainda mais das complexas emoções de Menandro, desde a repressão no início do monólogo até o relaxamento ao seu desfecho.

Nesse ponto, uma quantidade significativa de material foi fornecida ao ator para trabalhar a voz, e ele passou a agir/falar como Menandro, entendendo a respiração do personagem e refletindo claramente suas emoções por meio do olhar, do corpo e da voz. Felipe não se referia mais a Menandro na terceira pessoa, mas expressava suas experiências com frases como *Eu senti dor* e *Eu senti vergonha*, apropriando-se da história do personagem. Essa sensação encontra eco nas palavras de Quinteiro (1989, p. 15), ao se referir ao ofício do ator, destacando que “o ator é um dos profissionais que mais trabalha com o verbo, essa grande potência energética sonora. Do verbo, o ator ‘faz’ pessoas e, pela sua voz, emite palavras que traduzem mensagens de pensamentos alheios”.

Aula 7 – Equilíbrio: estabilidade, moderação

O equilíbrio, de acordo com Laban (1978), pode ser entendido como o estado em que o personagem se encontra em uma situação de estabilidade, onde seus movimentos e ações refletem uma harmonia e uma sensação de controle sobre si mesmo e o ambiente:

Na realidade, quando o corpo encontra-se num equilíbrio estável, o centro de gravidade está localizado numa linha vertical em relação ao ponto de suporte. Quando se está de pé sobre os pés ou sobre as mãos, o centro de gravidade está acima do apoio; quando agachado, ambos os pontos estão no mesmo plano e quando está suspenso, por exemplo, em uma barra, o centro de gravidade fica abaixo do ponto de suporte (Laban, 1978, p. 101).

Quando se trata de voz, o equilíbrio refere-se ao estado no qual o personagem usa sua fala em situação habitual, sem emoções extremas ou alterações significativas em seu padrão vocal. Isso implica que o personagem está agindo de acordo com sua natureza cotidiana, usando uma linguagem corriqueira em suas expressões. Compreender o que representa o equilíbrio para o personagem é fundamental antes de explorar seu estado de desequilíbrio. É importante destacar que o equilíbrio não significa necessariamente que todos os personagens falarão de maneira calma ou neutra, pois o que é considerado cotidiano para um personagem depende de suas características individuais. Por exemplo, se um personagem é naturalmente estressado em seu dia a dia, seu estado de equilíbrio pode ser refletido em um comportamento vocal agitado.

O desequilíbrio, nesse contexto, pode ser representado por momentos de fala calma em contraste com seu padrão usual de agitação vocal.

No caso de Menandro, descobriu-se que seu estado de equilíbrio vocal estava associado à culpa que ele carregava e à vergonha que o acompanhava constantemente. Esses sentimentos eram parte de seu habitual e transpareciam em suas relações. Por outro lado, quando Menandro experimentava raiva, alegria ou êxtase, isso representava momentos de desequilíbrio em sua vida. Essas emoções contrastavam com sua natureza usualmente atribulada, proporcionando uma compreensão mais profunda de sua complexa psicologia.

Aula 8 – Desequilíbrio: instabilidade, descontrole

Na aula oito, o estudo sobre o desequilíbrio, ou como nomeia Laban (1978) “equilíbrio instável”, foi aprofundado, partindo do entendimento prévio do equilíbrio discutido anteriormente. Nesse ponto, iniciou-se a exploração da tessitura (composição) do personagem, referindo-se aos extremos de sua expressão vocal, corporal e emocional. Essa análise envolve não apenas os momentos de maior intensidade e agressividade, mas também os momentos mais calmos e serenos, abrangendo outras oposições presentes nas falas e ações do personagem. Visto que corporalmente:

No domínio do movimento, o equilíbrio instável desempenha importante papel. Este tipo de equilíbrio acontece quando o centro de gravidade tende a alterar sua relação vertical normal com o ponto de suporte. Podem-se observar frequentemente coordenações especiais de ações corporais, no ser humano, com a finalidade de contrabalançar a perda de equilíbrio ou recuperá-lo. [...] Caso o corpo não execute algum movimento adequado para contrabalançar as situações, lutará uma queda em ambas as instâncias (Laban, 1978, p. 102).

Para explorar o desequilíbrio, são propostas situações que retiram o personagem de seu estado de equilíbrio, levando-o a um lugar de instabilidade. Pode-se fazer uma analogia corporal, em que, no estado de equilíbrio, o personagem tem os dois pés firmes no chão, coluna ereta e cabeça erguida. No desequilíbrio, um pé é retirado do chão e o personagem tenta se manter em pé, buscando outras formas de equilíbrio para evitar a queda. Essa dinâmica de movimento e postura contribui para expressar o desequilíbrio emocional do personagem.

Inicialmente, o equilíbrio foi considerado como um local de segurança, enquanto o desequilíbrio representava insegurança para o pianista. Contudo, ao estudar o desequilíbrio, percebeu-se que Menandro era o oposto disso. Sua insegurança era uma condição constante, e ele sabia lidar com o fracasso e o erro. No dia do Teatro São Pedro, quando tudo indicava que ele estava prestes a alcançar fama e sucesso, cometeu um erro. Em certo momento, Felipe chegou a questionar se esse erro não foi proposital, pois, como visto, o pianista só conhecia sentimentos rudes vindos de sua mãe, fazendo parte de sua rotina. Ele não estava preparado para lidar com elogios, afeto e holofotes direcionados a ele. A iminência do sucesso o desequilibraria profundamente. Essa descoberta levou à revisão da aula anterior, pois, considerando que equilíbrio e desequilíbrio são polaridades complementares, como descritos por Valle (2020), é essencial trabalhar com ambos em conjunto. Não é possível compreender plenamente o equilíbrio sem considerar o desequilíbrio, e vice-versa. Eles estão intrinsecamente ligados e desempenham um papel fundamental na construção da tessitura do personagem.

Aula 9 – Recuperação: retorno, volta

Trabalhar com a recuperação envolve a reflexão sobre como o personagem transita do estado de equilíbrio para o desequilíbrio e vice-versa. Essa transição evoca nuances às dinâmicas de movimento na voz, juntamente com os elementos do salto e da queda, que serão explorados posteriormente. Para Valle (2020, p. 128):

Enquanto o tema esforço ou exaurição refere-se a um certo gasto de energia, o termo recuperação sugere descanso. Contudo, nem sempre descanso é a ausência da atividade, e sim uma tendência de recuperar-se de um fazer num movimento complementar ou diferente, até mesmo oposto. [...] Improvisar com o corpo todo e recuperar com uma parte do corpo. [...] O esforço pode ser convertido em repouso a partir da variação de tempo.

Para ilustrar esse conceito, pode-se considerar a seguinte questão: como um personagem que se encontrava nervoso recupera sua calma? Durante essas transições de ações, existem diversas abordagens que podem ser empregadas. Por exemplo, o personagem pode passar de um estado de agitação vocal para um estado de serenidade vocal de forma gradual, linear, quase imperceptível, assemelhando-se a uma rampa suave. A transição pode ocorrer

rer de maneira mais perceptível, seguindo um padrão de escada, onde cada degrau representa uma mudança gradual, que pode ser, por exemplo, em seu tom de voz, ou velocidade da fala. Outra possibilidade é a recuperação súbita, em que o personagem passa de um estado para o outro de forma rápida e marcante. Em alguns casos, a alternância entre momentos de exaltação e serenidade pode ser utilizada, criando um efeito caricato frequentemente empregado na comédia. Ou seja, uma voz rápida e aguda passar bruscamente para uma voz grave e lenta.

No contexto do monólogo, o ator empregou de forma expressiva os momentos de recuperação, especialmente quando se transportava metaforicamente de volta ao útero materno. Sua expressão vocal em recuperação, feita de forma linear passando de uma voz com intensidade forte *e voltar para o útero da minha mãe, mãe*. O objetivo principal de Felipe era provocar reflexões sobre a solidão do artista incompreendido, e as ações de recuperação em sua voz cumpriam esse propósito.

Aula 10 – Queda: declínio, movimento descendente

A exploração da queda provocou a performance por outro viés, já que esse conceito pode ser abordado de diversas maneiras, e sua compreensão amplia a capacidade do ator na atuação. A queda vocal pode ser conceituada como uma transição do agudo para o grave, ou envolver a diminuição de volume, esforço, peso, tempo e espaço. Essas mudanças no registro vocal proporcionam alterações no personagem e na narrativa.

Tanto a recuperação quanto a queda e o salto podem ser executados com as características de movimentos: linear, degrau, súbito, ou alternado, a depender do motivo pelo qual o ator está fazendo determinado movimento. Como visto anteriormente, a recuperação é passar do desequilíbrio ao equilíbrio. A queda é realizar um movimento descendente, e salto – a ser tratado a seguir – um movimento ascendente. Por eles não possuírem a mesma função cênica, o resultado sonoro será outro e a intenção também.

A queda vocal pode ser trabalhada de forma independente em relação ao movimento corporal, o que significa que o corpo e a voz podem seguir direções distintas. Por exemplo, um corpo que desaba para o chão enquanto a voz aumenta de intensidade, ou vice-versa. Além disso, a queda pode ser coreografada em conjunto com o movimento corporal, envolvendo situa-

ções em que o corpo é conduzido ao chão, resiste a cair, desmaia ou simplesmente se move livremente em direção ao solo. Em todas essas situações, a voz acompanha as nuances das movimentações corporais, agregando camadas de complexidade à interpretação.

Na cena em questão, a ideia de queda foi trabalhada corporalmente e vocalmente. De forma corporal, por exemplo, quando cai a calça de Menandro, logo no começo da cena, ele se direciona ao chão subitamente para recolher sua roupa. Como vocal, quando simbolicamente pela fala Menandro retorna ao útero materno, no final do fragmento. Nessa aula, foi sugerido, para Felipe, desenhar no texto dele uma linha horizontal que representaria o equilíbrio e suas relações com o desequilíbrio, a recuperação, a queda e o salto. Tudo que estava representado abaixo da linha era o desequilíbrio, causado ou não, pela queda. Tudo que estava acima da linha era o desequilíbrio ocasionado, ou não, pelo salto, que será relatado na aula a seguir, conforme já mencionado. A recuperação também pode se relacionar com os movimentos de queda e salto, para voltar ao equilíbrio. Abaixo segue a imagem que ilustra as marcações realizadas no texto. O exemplo corresponde à minutagem de 3m20s do vídeo final:

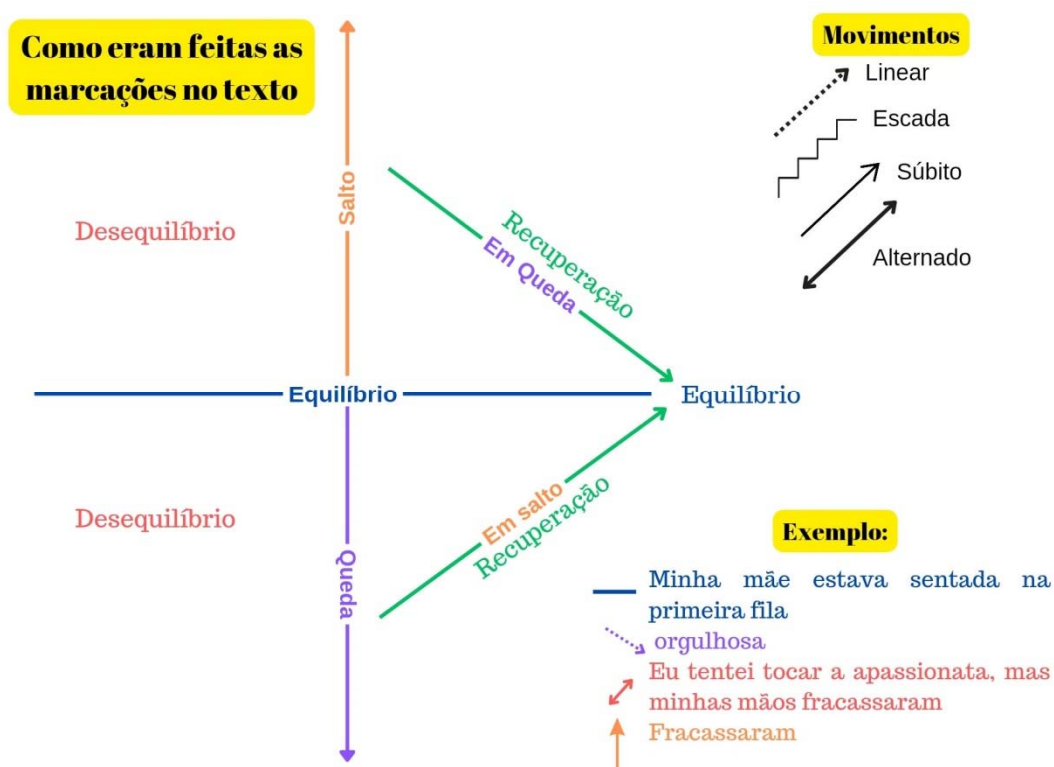


Figura 2 – Quadro que demonstra as marcações no texto. Fonte: Elaboração de Ertel (2024).

Essa percepção revelou-se bem elucidativa para Felipe, uma vez que ele admitiu nunca ter considerado a interpretação que ocorre abaixo da linha do equilíbrio do personagem. A partir dessa compreensão, Felipe pôde observar que a maioria das ações físicas e vocais se encontravam nesse espaço inferior. A queda vocal é, portanto, um componente da expressão teatral que oferece ao ator um vasto leque de possibilidades para aprofundar a caracterização do personagem e transmitir as emoções ao público.

Aula 11 – Salto: ascensão, movimento ascendente

O conceito oposto à queda vocal é o salto vocal, e sua compreensão amplia ainda mais a expressão vocal do personagem, proporcionando um espectro completo de possibilidades interpretativas. O salto vocal pode ser definido como a transição do registro grave para o agudo ou aumento de: volume, esforço, peso, tempo e espaço, sendo o contraponto da queda, que enfoca na diminuição desses elementos. A abordagem do salto vocal pode ocorrer de maneira suave e gradual, como uma ascensão que se desenvolve de forma imperceptível, envolvendo a progressiva elevação dos parâmetros vocais. Por outro lado, pode ser abrupta e súbita, como uma mudança repentina que transforma a voz do personagem de forma marcante, imitando as dinâmicas do *socar* ou do *chicotear*. Um exemplo prático desse conceito seria quando um personagem, de maneira inesperada, aperta o dedo na porta de um carro. Nesse momento, a voz do personagem pode passar de um tom tranquilo para uma expressão dolorosa, refletindo a intensidade da dor ou surpresa vivenciada. Essa transição vocal instantânea ilustra a capacidade do salto vocal em criar impacto dramático.

Na cena em análise, Felipe demonstrou domínio na utilização do salto, especialmente quando evocava a figura materna, já que a sua voz ficava mais aguda e suave, assemelhando-se à voz de uma criança. Seu desempenho nesses momentos transmitiu de maneira tocante a vulnerabilidade e a busca por conforto que o personagem experimentava ao chamar pela sua mãe. Felipe conseguiu capturar a essência dessa emoção, tornando-a palpável para a plateia e aprofundando ainda mais a compreensão do público em relação ao estado emocional do personagem. Esse uso sensível do salto vocal contribuiu para a qualidade de sua interpretação na cena.

Desse modo, assim como na queda, o salto vocal pode ser sincronizado com movimentos corporais ou explorado independentemente deles. O ator pode escolher combinar o aumento vocal com ações físicas que complementem a intensidade da interpretação, ou pode optar por utilizar o salto vocal como um meio de transmitir emoções de forma mais destacada em momentos-chave da cena.

Aula 12 – Personagem: escolha, decisão

Nessa 12ª aula chegou-se à etapa final antes da gravação do vídeo, que é o momento da escolha e da tomada de decisão sobre o que vai para a cena. Nesse ponto, o monólogo já estava claramente estruturado, e restavam apenas ajustes finais para a gravação. Nas aulas anteriores, Felipe já havia praticado a cena em pé várias vezes, sentindo seu corpo se movendo pelo espaço de maneira mais fluida.

Nessa aula presencial, foi possível perceber o quanto o processo a distância, baseado no Método *Laban na Voz*, havia sido prático, eficiente e intuitivo. Isso levantou várias questões relacionadas à interpretação teatral, mas de uma forma dinâmica. Era chegada a hora em que o ator precisava selecionar cuidadosamente partes do material desenvolvido ao longo do processo, escolhendo o que dava sustentação ao seu personagem.

Além disso, é necessário eliminar o que não se alinha com a história, as relações estabelecidas, a visão de direção, a visão do autor da obra e a concepção geral da performance. Nessa fase, o conceito de personagem se torna uma questão de decisão sobre o que o ator deseja transmitir na cena. Em outras palavras:

Ao retratar um personagem, um ator tem não apenas que ser capaz de espelhar a organização geral de esforços do dito personagem, como também ter a habilidade para transmitir o desenrolar das suas atitudes internas, no transcurso dos acontecimentos da peça. Alguns personagens manter-se-ão possivelmente inalterados, pressagiando um destino trágico ou cômico para si. Outros desenvolverão um sentido tanto positivo, quanto negativo, sendo sua adaptação às novas situações o aspecto essencial da peça. A este respeito, a alteração da organização habitual de esforços nas várias posturas e ações corporais constituir-se-á no meio essencial de que o ator poderá lançar mão para elaborar sua caracterização (Laban, 1978, p. 171).

Esse processo permitiu considerar que o personagem foi criado, tendo a voz como ponto de partida. Durante o desenvolvimento, compreendeu-se que, ao basear as escolhas em decisões que se considera mais certas sobre o personagem, pode-se limitar o repertório vocal e restringir as possibilidades de interpretação. Portanto, o processo visava expandir as opções, fornecendo uma gama de recursos dos quais pode-se escolher em trabalhos futuros o que melhor se adapta a cada situação.

Ao iniciar, na fase das escolhas, o processo de construção de um personagem, as etapas subsequentes de experimentação, prática e execução tendem a ser superficiais, uma vez que o que se acredita ser o personagem é complementado com pouca exploração. Entretanto, ao adotar uma abordagem inversa, começando com a experimentação e a prática, aprofunda-se a compreensão do personagem e a diversidade de intenções vocais e corporais que ele pode abrigar, assim enriquecendo-o com camadas complexas.

Nesse contexto, oferece-se ao público não apenas um personagem pronto, mas um quebra-cabeças intrigante que o espectador desvende ao longo da apresentação. No caso de Menandro Olinda, pode-se afirmar que é, indubitavelmente, um dos quebra-cabeças mais complexos e fascinantes com os quais já se trabalhou. Segue o registro presencial:



Figura 3 – Ensaio presencial. Fonte: Acervo pessoal (2020).

Encontro final - gravação do vídeo

Presenciar a construção da voz de Menandro Olinda pelo ator Felipe Rio Ruas, sem a intermediação da câmera, foi uma experiência verdadeiramente singular. Na tela, o corpo do ator parecia pequeno, mas repleto de intenções; no entanto, vê-lo se expandir no espaço durante a aula presencial acrescentou uma nova leitura à experiência. O corpo-voz ganhou vida, tornando-se pulsante e dinâmico, como Laban (1966) tão bem descreve como “arquitetura viva”:

Movimento é, por assim dizer, arquitetura viva - viva no sentido de troca de localizações assim como de troca de coesão. Esta arquitetura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por percursos que traçam formas no espaço [...]. Uma construção só pode se manter se suas partes tiverem uma proporção, a qual é fornecida por um certo equilíbrio [...]. Arquiteturas de sonhos podem negligenciar as leis do equilíbrio. Do mesmo modo acontece com os movimentos de sonhos, mesmo assim um fundamental senso de equilíbrio sempre permanecerá conosco, mesmo nas mais fantásticas aberrações da realidade (Laban, 1966, p. 5).

A gravação foi realizada no Estúdio Caló⁵, onde já se tinha familiaridade devido aos cursos já ali realizados. Durante a gravação, optou-se por utilizar uma câmera com liberdade de movimento, captando planos médios e gerais, alternando o foco entre diferentes partes do corpo de Felipe. Essa abordagem foi planejada com o objetivo de criar um monólogo artístico que pudesse ser incluído em seu currículo. Abaixo, segue o QR code para visualização do resultado do processo:



Figura 4 – QR code da performance. Fonte: Acervo do *YouTube* (2021)⁶.

Considerações Finais

O uso do Método *Laban na Voz* para a exploração da voz do ator demonstrou ser didático, apresentando uma metodologia organizada que torna o trabalho do ator mais compreensível ao conceber a voz como propulsora da expressão artística, por meio da criação de personagens. Esse Método oferece possibilidades tanto para o ator estudar de forma independente quanto para ser dirigido a partir dele, proporcionando autonomia, escolhas e orientações para a criação, independentemente do tipo de texto a ser explorado, seja um texto dramático, uma poesia, uma música ou outro material.

O foco principal é a organização do ator para criar um ambiente e contexto para o personagem, seja por meio de um poema, narrativa ou história contada. O ator pode criar diferentes texturas vocais a partir do texto e contexto, dando corpo aos personagens ou desenvolvendo diferentes aspectos para essas vozes. Por fim, o estudo da voz como disparador para a construção de personagens, a partir do Método *Laban na Voz*, oferece um caminho para os atores explorarem e desenvolverem habilidades de atuação e expressão vocal. O processo de construção dessa cena revelou-se expressivo para Felipe, levando-o a prosseguir com a estruturação do monólogo, transformando-o em um espetáculo completo. Esta performance continua em fase de ampliação do texto e ensaios. O resultado obtido até agora reflete o compromisso do ator Felipe Rio Ruas em dar vida ao personagem de Menandro, e em desenvolver a história não contada em *Menandro - morrer deveria ser doce*.

Um dos registros desse processo foi feito na montagem visual criada pelo ator a partir das referências para a composição, onde expressa a essência do personagem e do tema central. Pode ser visto abaixo:



Figura 5 – Mosaico feito pelo ator. Fonte: Felipe Rio Ruas (2020).

Esse estágio de criação inicial representa apenas uma parte dessa jornada artística, na qual o ator Felipe Rio Ruas desempenha um papel decisivo como criador e intérprete ao lado da primeira autora. Por fim, o processo criativo de Felipe na interpretação de *Menandro - morrer deveria ser doce* demonstrou a aplicação eficaz dos princípios do Método *Laban na Voz* para aprimorar a expressão vocal e interpretativa do personagem. Sendo que a proposta do ator de abordar uma nomenclatura por aula foi decisiva para aprofundar o processo de pesquisa vocal do ator até se conectar com aspectos específicos da voz do personagem. Tudo isso resultou em uma performance que possui diversas nuances em sua expressividade. E acredita-se que o material explorado pelo ator auxiliará na ampliação de seu repertório vocal, bem como para a construção de novos personagens.

Notas

- ¹ Ator e cantor.
- ² Texto adaptado por Cléber Lorenzoni, ator e diretor do Grupo Teatral Máscara, de Cruz Alta/RS.
- ³ Refere-se à velocidade da música ou frase.



- ⁴ Laban emprega o termo “firme”, no entanto optou-se por utilizar a denominação “pesado”, por considerá-la mais clara quando aplicada à voz.
- ⁵ Estúdio de Flamenco, dirigido por Cárol Zanforlin, São Paulo/SP.
- ⁶ Acesso da cena no link: https://youtu.be/WG0OXkFxEuw?si=XgFSh7q6jde_ig2q. Acesso em: 11 nov. 2024.

Referências

ADRIAN, Barbara. **Actor Training the Laban way**: An integrated approach to voice, speech, and movement. New York: Allworth Press, 2008.

AZEVEDO, Sônia. Machado. Delsarte e Laban: raízes e princípios de uma revolução estética. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 351-369, 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/30294>. Acesso em: 7 nov. 2024.

CANO, Rubén. López; OPAZO, Úrsula São Cristóbal. **Investigación artística en música**: problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

ERTEL, Angélica. **Laban na Voz**. São Paulo: Editora Giostri, 2020.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Editora Plexus, 2015.

HACKNEY, Peggy. Forma. Porto Alegre: **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 32, p. 21-37, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/109742>. Acesso em: 9 out. 2024.

ICLE, Gilberto; ALCÂNTARA, Celina. Teatro, palavra, performance: pensar a voz para além da expressão. **Revista Repertório teatro & dança**, Salvador, v. 14, n. 17, p. 129-135, 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/225795>. Acesso em: 14 dez. 2023.

LABAN, Rudolf. **The Language of Movement**: a guidebook to choreutics. Annotated and edited by Lisa Ullmann. London: MacDonald and Evans, 1966.

LABAN, Rudolf. **The Mastery of Movement**. 3rd edition. Boston: Plays, Inc., 1971.

LABAN, Rudolf. **Modern Educational Dance**. 3rd edition. London: Macdonald and Evans Ltd., 1975.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Editora Summus, 1978.



LABAN, Rudolf. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Editora Ícone, 1990.

LACERDA, Osvaldo. **Teoria elementar da música**. São Paulo: Editora Ricordi, 1961.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. As vozes pelo caminho do mover: som, cines-tesia e o si mesmo como processo na somática do Sistema Laban/Bartenieff. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 32, p. 83-93, 2020a. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/104242>. Acesso em: 05 nov. 2023.

LIMA, Daniel Magalhães de Andrade. **Corporeidades vocais**: abordagens somá-ticas e analíticas para movimento corporal e vocal pelo Sistema Laban/Bartenieff. 2020. Monografia (Especialização no Sistema Laban/Bartenieff) – Faculdade An-gel Vianna, Rio de Janeiro, 2020b. Disponível em: https://www.academia.edu/53262278/Corporeidades_Vocais_abordagens_som%C3%A1ticas_e_anal%C3%ADticas_para_movimento_corporal_e_vocal_pelo_Sistema_Laban_Bartenieff. Acesso em: 12 fev. 2024.

MARTINS, Marina. **Corpo Prismático**: Estudo do Movimento. Rio de Janeiro: LA-PECC/DAC/UFRJ, 2011. Disponível em: <https://docplayer.com.br/84619835-Sistema-laban-bartenieff-estudos-do-movimento.html>. Acesso em: 23 set. 2023.

QUINTEIRO, Eudósia Cunha. **Estética da Voz**: Uma voz para o ator. São Pau-lo: Summus, 1989.

SCIALOM, Melina. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporali-zada em artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 11, n. 4, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/111236>. Acesso em: 7 nov. 2024.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz**: Fatos sobre a voz na fala e no canto. São Paulo: Editora Edusp, 2015.

VALLE, Flavia Pilla. Relações integradas: Os quatro grandes temas do Sistema Laban Movement Analysis/Bartenieff Fundamentals (LMA/BF). In: FAGUN-DES, Patrícia; DANTAS, Mônica; MORAES, Andréa (Org.). **Pesquisa em Artes Cênicas em Tempos Distópicos**: rupturas, distanciamentos e proximidades. Por-to Alegre: UFRGS, 2020. p. 113-131. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/224209>. Acesso em: 09 nov. 2024.

VERÍSSIMO, Erico. **Incidente em Antares**. São Paulo: Editora Globo, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Editora da PUC, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2001.



Angélica Ertel é atriz, cantora, diretora e professora de Teatro, formou-se em Artes Cênicas pela Universidade de Santa Maria (UFSM), em 2010. Pós-Graduada em Gestão Cultural - Senac/RS, Pós-graduada em Voz Profissional pela Unyleya, Mestra em Artes da Cena pela Escola de Artes Célia Helena. Publicou pela Editora Giostri o livro *Laban na Voz*. Atualmente é doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É bolsista CAPES no Doutorado da UFRGS e graduanda em Fonoaudiologia pela Faculdade Metropolitanas Unidas (FMU).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1701-026X>

E-mail: angelica_ertel@hotmail.com

Flavia Pilla do Valle é Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Dança pela NYU e Especialista em Análise do Movimento Corporal pelo LIMS. Bolsista Capes/Print para realização de Pós-Doutorado na Coventry University/Centre for Dance Research (Reino Unido). Atua desde 2000 no Ensino Superior e é Professora Associada da Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8657-8759>

E-mail: flavia.valle@ufrgs.br

Disponibilidade de dados de pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 14 de fevereiro de 2024

Aceito em 05 de março de 2025

Editoras responsáveis: Ana Wegner; Rafaella Uhiara

