



## Degustação de Palavras: para uma experiência sensorial de linguagem e pensamento no trabalho do ator

Thomas William Holesgrove

Universidade de São Paulo – USP, São Paulo/SP, Brasil

**RESUMO – Degustação de Palavras: para uma experiência sensorial de linguagem e pensamento no trabalho do ator** – A partir da concepção metafórica *a palavra é alimento*, propõe-se uma série de quatro exercícios, como uma *degustação de palavras*, para a investigação sensorial da voz, da linguagem e do pensamento no trabalho do ator. Por meio de uma exploração da proximidade entre o falar e o comer, os exercícios buscam estimular a percepção sensível do modo como a palavra reverbera pelo corpo inteiro. A proposta visa a diminuir o controle mecânico de processos orgânicos e a manipulação direta da voz de acordo com noções estéticas preconcebidas. Ao mesmo tempo, se propõe a aprofundar a experiência físico-intelectual-emocional-sociocultural do texto no teatro.

Palavras-chave: **Atuação. Texto. Voz. Corpo. Pedagogia do Teatro.**

**ABSTRACT – Word Tasting: towards a sensorial experience of language and thought in the actor’s work** – Starting from the metaphorical conception, *the word is nutrient*, we propose a series of four exercises as a *word tasting* to investigate the sensory aspects of language and thought in the actor’s work. Through an exploration of the proximity between speaking and eating, the exercises seek to stimulate awareness of the way in which words reverberate through the entire body. The proposal aims to reduce the mechanical control of organic processes and the direct manipulation of the voice in accordance with preconceived esthetic notions. At the same time, it proposes to provoke a deeper physical-intellectual-emotional-sociocultural experience of the text in the theatre.

Keywords: **Acting. Text. Voice. Body. Theatre Pedagogy.**

**RÉSUMÉ – Dégustation de Mots: pour une expérience sensorielle du langage et de la pensée dans le travail de l’acteur** – A partir de la compréhension métaphorique que le *mot est nourriture*, une série de quatre exercices est proposée comme une ‘Dégustation de Mots’ en vue de la recherche sensorielle de la voix, du langage et de la pensée dans le travail de l’acteur. A travers une exploration de la proximité entre l’acte de la parole et l’acte de manger, les exercices cherchent à encourager la perception sensible du comment le mot habite le corps. La proposition vise à réduire le contrôle mécanique des processus organiques et la manipulation directe de la voix en fonction de notions esthétiques préétablies. En parallèle, il est proposé d’approfondir l’expérience physique-mentale-émotionnelle-socioculturelle du texte dramatique sur la scène.

Mots-clés: **Jeu. Texte. Voix. Corps. La Pédagogie du Théâtre.**

### Primeiras Palavras

Quando falamos, se estivermos atentos, podemos sentir fisicamente a voz vibrando em cavidades distintas, e também nos ossos e na carne. Podemos sentir o frio ou o calor do sopro na boca, na garganta e, inclusive, no fundo dos pulmões. Podemos perceber contrastes de tensão ou flacidez nos músculos da barriga, do peito, do pescoço. Sentimos o movimento da mandíbula e da língua em contato com os dentes e os lábios, como se cada palavra possuísse sua própria temperatura, seu próprio tempero e seu próprio sabor. No teatro, é possível “mastigar e comer o texto”, como sugere Valère Novarina (2005, p. 7) em sua *Carta aos atores*. Degustamos a fala.

No entanto, na vida cotidiana, essa percepção da natureza sensorial da linguagem é rara. Na infância, passamos longas horas brincando com a língua, literalmente, colocando a língua para fora ou colocando a mão dentro da boca, explorando esse espaço intrigante e difícil de perceber, babando e balbuciando. Brincamos, repetindo sílabas pelo simples prazer das sensações de movimento, vibração e som ou para ver as reações que a voz provoca nos pais, irmãos e até em animais de estimação. Gritamos, choramos, rimos. Descobrimos que, de maneira diferente, todas essas ações transformam as pessoas ao nosso redor e elas, por sua vez, respondem com novos sons ou com silêncios. Elas também dão gritos ou risadas, incentivando ou não a continuação dos nossos experimentos. Emitem sons específicos que começamos a reconhecer, aprender e recriar para dizer nossas primeiras palavras.

Com o desenvolvimento da fala, aprendemos um novo e importante modo de articular e expressar desejos e necessidades. Descobrimos que a voz pode ser usada para pedir ajuda ou para dar ordens; pode ser usada para irritar ou consolar nossa mãe ou para fazer piadas e provocar a risada de um irmão; pode ser usada para articular ideias e conceitos, cada vez mais elaborados e sofisticados.

À medida que ganhamos domínio sobre a fala, no entanto, muitos de nós passamos a só falar. Brincamos menos com a voz e a língua. Aprendemos que não é educado pôr a mão na boca, nem gritar, nem chorar, nem rir muito alto. Aprendemos que meninas devem falar com voz aguda e suave, enquanto homens devem falar com voz grave e forte. Fixamos esses padrões, frisando nossa técnica

vocal, sem nem percebermos que ela existe. Controlamos a voz para conversas adultas, discussões sérias e transações banais sobre o tempo ou, simplesmente, ficamos em silêncio, no trânsito, em frente à televisão ou ao computador. Integramo-nos à nossa sociedade e, pela experiência da vida, a voz e a fala naturalmente se desenvolvem e se adaptam a essa realidade.

Com a passagem do tempo, a linguagem parece mais vinculada ao pensamento e menos ao corpo, como se fosse possível separar um do outro. Parece que a palavra sai apenas pela boca ou que pode ser falada em silêncio na imaginação, segredada dentro da própria cabeça para elaborar ideias sem que nenhum músculo participe dessa ação. Depois, chegamos a acreditar que o discurso verbal traduz e comunica fielmente o pensamento, que a linguagem serve à elaboração de planos e conceitos e que, por meio da razão, é possível controlar cada vez mais o corpo, a voz e até o mundo ao nosso redor. Talvez consigamos fazer isso até certo ponto, mas a que custo? E para o ator? Qual é o impacto desse controle sobre seu trabalho criativo?

Sem negar a proximidade entre a linguagem e o pensamento, é necessário considerar a palavra em todas as suas dimensões: físicas, sensoriais, intelectuais e culturais. Isso possibilita uma concepção mais orgânica e abrangente da ontologia do pensamento em si, e sugere abordagens artístico-pedagógicas no teatro para desenvolver uma coordenação mais eficiente dos diversos processos corporais para enunciar a palavra em cena.

Ao elaborar esses argumentos, o presente trabalho toma como referência as publicações de Kristin Linklater, em diálogo com a *Carta aos atores*, de Valère Novarina. A partir dessas reflexões, serão apresentados quatro exercícios vocais alicerçados na concepção metafórica *a palavra é alimento*. Dois deles foram inspirados diretamente em exercícios específicos de Linklater (1992), com a adaptação dos sons da língua inglesa para sons da língua portuguesa.

Linklater é uma professora escocesa, especialista de voz e autora de dois livros, *Freeing the natural voice* (1976) e *Freeing Shakespeare's voice* (1992). Ensinava em faculdades de teatro em várias universidades nos Estados Unidos, de 1963 a 2013, como a *New York University*, *Emerson College* e *Columbian University*. Em 2014, voltou à Ilha de Orkney, na Escócia, o lugar onde nasceu, para inaugurar seu estúdio particular, o *Kristin Linklater Voice Center*. Seu primeiro livro

foi publicado há quase 40 anos, no entanto, revela uma atualidade surpreendente na medida em que antecipa novas concepções de corpo e sugere princípios relevantes para o ensino/aprendizagem da voz no teatro contemporâneo. Apesar de ser renomeada em diversos países do mundo, Linklater é ainda pouca conhecida no Brasil. Assim, esta discussão tem como objetivo secundário a exposição de algumas das suas ideias e práticas.

### **A Palavra é Alimento: a relação entre o falar e o comer**

#### *A Palavra, o Corpo e a Alimentação*

Ao propor uma exploração das dimensões sensoriais da palavra no teatro, discute-se um modo contemporâneo de entender o corpo como um todo e não apenas a voz. Todavia, um recorte que focaliza a voz e, mais especificamente, a fala, ressalta certas questões que problematizam os conceitos tradicionais de corpo, salientando a noção de que não existe uma separação entre corpo e voz, corpo e mente, mente e mundo e sujeito e objeto.

Existe uma ligação tão íntima entre linguagem e pensamento que os dois se confundem. Pela linguagem verbal, é possível articular e comunicar o pensamento de uma forma bastante precisa e detalhada e, nesse sentido, a palavra é integral quanto à elaboração de reflexões e conceitos. Ao mesmo tempo, porém, a voz pertence ao corpo físico/biológico e sem esse corpo não há voz, nem linguagem. Sem os órgãos vocais, sem a respiração, sem as cavidades de ressonância, sem articuladores, a palavra não existe. A palavra pode existir também de forma escrita; porém, a escrita representa de forma simbólica a experiência corporal da linguagem falada e, mesmo assim, para existir, ainda depende do corpo, de um movimento da mão que a escreve. Tal condição não representa apenas um fato fisiológico: diz respeito à corporalidade da palavra e da corporalidade do próprio pensamento.

De acordo com o fonetista brasileiro Luiz Carlos Cagliari (2007, p. 17), “[...] a fala aparece como uma modificação do funcionamento de certas partes do corpo, de tal modo que resulte na produção de sons como forma de expressão de uma linguagem”. O autor ressalta ainda que essas *partes do corpo* não servem apenas à comunicação linguística, mas antes executam outras funções corporais.

Isso significa que, mesmo se fosse possível considerar apenas sua dimensão biológica, o sistema fonoauditivo não poderia ser entendido de modo isolado e desvinculado do corpo como um todo, porque é um sistema aberto e seus componentes fazem parte de outros sistemas corporais. Por exemplo, os dentes, a língua e a mandíbula são necessários para a formação de vogais e consoantes e, além disso, fazem parte do sistema digestivo.

Linklater ressalta a importância desses entrelaçamentos entre a voz e outros sistemas corporais, não somente em relação às suas funções biológicas, mas também em relação às suas significações.

Emoção, apetite e impulso criativo estão conectados inextricavelmente ao sistema nervoso central. As consoantes fornecem uma experiência sensorial que se transforma em diferentes humores e podem dar forma às vogais para gerar significados a partir da qualidade emocional que contêm (Linklater, 1992, p. 15, tradução nossa).

A articulação não remete apenas a um processo digestivo mecânico, mas também à fome, à mastigação e ao apetite, inclusive sexual. Novarina, como Linklater, ressalta a relação entre o instinto primário de comer e o ato de falar:

Mastigar e comer o texto. O espectador cego deve ouvir a mordida e a deglutição, se perguntar o que está sendo comido ali, no palco. Quê que eles comem? Eles se comem? Mastigar ou engolir. Mastigação, sucção, deglutição. Pedacos de texto devem ser mordidos, maldosamente atacados pelos comedores (lábios, dentes); outros pedacos devem ser logo tragados, deglutidos, engolidos, aspirados, absorvidos. Coma, trague, coma, mastigue, pulmoneie de um só trago. Vá, mastigue, triture, canibal! (Novarina, 2005, p. 7).

A fala, como a digestão, não implica apenas movimentos isolados da boca, mas a mobilização de todo o organismo. Diz respeito ao fluxo entre corpo e mundo, ao processo contínuo de ingerir e excretar. Segundo Novarina (2005, p. 22), atores “[...] representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, [...] toda sua *fala* lhes sai pelo buraco do corpo”.

O corpo do ator é o seu corpo-de-dentro (não seu corpo chique de marionete com etiqueta ou de boneco de engonço), seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força

as bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo – o ritmo vem da pressão, da repressão – e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material (Novarina, 2005, p. 20-21).

Assim, os processos fisiológicos, emotivos e instintivos estão interligados entre si e com o resto do mundo. Para o ensino/aprendizagem da voz no teatro, mesmo quando se trata diretamente da fisiologia da voz e até da musculatura, a complexidade do corpo como um todo ainda deve ser entendida implicitamente. Nesse contexto, Linklater sugere que a própria palavra, inclusive, possui uma dimensão físico-biológica, ou seja, uma *anatomia*, que se refere ao modo como os sons, componentes do texto, pertencem ao organismo e não apenas a um código linguístico abstrato.

O ator [...] deve sensibilizar-se com a *sensação* das vogais e consoantes, com a *anatomia* das palavras, bem como com o seu sentido. O ator pode e deve reconectar os circuitos neuromusculares que permitem que os sentidos e as emoções sejam provocados pelo sabor, pela textura, pela cor e pelo tom das palavras (Linklater, 1992, p. 14, tradução nossa).

Ao defender a necessidade de redescobrir as dimensões sensoriais da linguagem, inclusive seus sabores e suas texturas, Linklater não nega a importância da ligação íntima entre a palavra e o pensamento; ao contrário, concebe o *pensamento* de forma ampla, lembrando-nos de que a mente também faz parte do corpo, portanto, está entrelaçada com processos instintivos e primários. A autora sugere que é o corpo que pensa e não um cérebro desvinculado. Segundo ela, a experiência da palavra – não como algo emitido apenas pela boca, mas como algo que reverbera pelo corpo inteiro – possibilita uma maneira mais profunda de pensar.

[...] quando o ator começa a ter uma *experiência* da linguagem [...] como um processo do corpo inteiro, ele é levado a uma experiência maior e mais profunda de pensamento e emoção e, a partir disso, a uma experiência maior, mais pessoal e mais fundamental da *verdade* (Linklater, 1992, p. 6-7, tradução nossa).

A autora lamenta ocasiões em que ouve diretores ou professores de voz falando para atores *não pensar, apenas dizer as palavras, apenas deixar-lhes acontecer ou apenas sentir o momento.*

Essas instruções precisam ser traduzidas. De forma simples, elas querem dizer *não pensar de modo cerebral apenas* ou *deixar as palavras criarem uma experiência que você registra sensória, emocional e imaginativamente, e à qual você pode reagir pelo impulso*. Isto é bem diferente de 'não pensar'. Ao contrário, é pensamento do corpo inteiro, ou pensamento experiencial, ou pensamento corpóreo, ou o Verbo feito carne habitando entre nós (Linklater, 1992, p. 14, tradução nossa).

A fala implica a mobilização de processos instintivos ligados à nossa natureza animal, surgindo fisicamente pelos mesmos movimentos que servem à necessidade primordial de nos alimentar. No entanto, isso não significa que deixa de ser um meio sofisticado para comunicar ideias humanas profundas. Nesse sentido, a palavra é um eixo de fluxo entre os processos biológicos, psicológicos, intelectuais e socioculturais. As funções vegetativas, o pensamento abstrato, a língua *da gente*, o desejo, a fome, o raciocínio, a sexualidade, a criatividade, as operações cognitivas da linguagem como código complexo e altamente evoluído: todos se cruzam e se misturam como um único processo no ato da enunciação.

Apesar disso, porém, observa-se um problema paradoxal no trabalho do ator: o modo de pensar, ou seja, o modo como o intelecto se relaciona com as funções fisiológicas pode atrapalhar o fluxo orgânico entre diferentes elementos do corpo e o ambiente. Dessa forma, torna-se necessário elaborar uma abordagem de voz que não seja alicerçada em dicotomias clássicas cartesianas.

### *A Fragmentação do Corpo*

Aceitando-se a concepção de que não há diferenciação entre corpo e mente, conclui-se que o corpo não pode ser considerado um instrumento a ser manipulado como se fosse um objeto distinto da essência da pessoa, pois não existe outra entidade mental ou espiritual desvinculada da carne e dos sentidos que controle o movimento e a voz de forma independente e superior. A pessoa *é* um corpo, não *possui* um corpo, de acordo com a concepção fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (2011).

Contudo, agir dessa forma, como se o corpo fosse um objeto ou um instrumento, manuseável pelo controle direto do sistema motor, pode provocar o que Linklater chama, metaforicamente,

uma *separação* entre corpo e mente. Nesse contexto, referências a um corpo fragmentado não significam uma divisão real entre diferentes processos do organismo, mas exprimem a ideia de que a coordenação eficiente entre emoção, pensamento, fala e respiração pode ser prejudicada, afetando também o fluxo entre corpo e mundo.

Linklater parte da pressuposição de que “[...] todas as pessoas são mente e corpo inseparáveis”, e, assim, o trabalho que ela apresenta mostra uma “ênfase constante na unidade corpo-mente” (Linklater, 1976, p. 2, tradução nossa). Dessa forma, surge um paradoxo, quando, em outros momentos, ela se refere ao corpo como uma entidade dividida, falando sobre bloqueios, cortes e desconexões entre diferentes sistemas do organismo e até argumentando que “[...] os problemas [com a voz] brotam da separação da voz da pessoa” (Linklater, 1976, p. 192, tradução nossa).

Lamenta especificamente a separação entre o intelecto e o instinto e entre a palavra e o corpo. No seu primeiro livro, argumenta:

O problema para nós é que as palavras parecem conectadas a ideias e desconectadas do instinto. As emoções, conectadas ao instinto e experimentadas fisicamente, precisam lutar para ter expressão verbal, porque parece que as palavras pertencem não ao corpo, e, sim, à cabeça. O erro foi o banimento das palavras do corpo. A comunicação humana tornou-se fragmentada e fraca e até falsa. [...] Convencemo-nos de que a imprensa, a lógica, as ideias intelectuais e a palavra falada representam uma coisa, enquanto nosso corpo e nossas emoções representam outra (Linklater, 1976, p. 172, tradução nossa).

E novamente, no segundo livro, constata:

Nos últimos duzentos anos, a influência crescente da imprensa corta, cada vez mais, a ligação entre linguagem e o sensorio. Pode-se afirmar que a linguagem, assim negada do seu nutrimento emocional e sensual, tornou-se anêmica. Este rompimento cria, para o ator, um abismo entre a criatividade e a comunicação verbal (Linklater, 1992, p. 11, tradução nossa).

Ao longo das suas publicações, Linklater discute como diferentes aspectos da fisiologia da voz funcionam de modo reflexo e involuntário, inclusive como resposta aos impulsos do pensamento, da memória e da imaginação. No entanto, ela sugere que esses processos podem ser subvertidos por impulsos secundários que se impõem para controlar as reações orgânicas do corpo. Não sugere



que as conexões entre diferentes sistemas sejam cortadas e separadas literalmente nesses casos, mas que o fluxo de energia e informação entre eles pode ser prejudicado. Assim, a qualidade da interação entre o corpo e o mundo pode também ser prejudicada, na medida em que limita a possibilidade de formular respostas autênticas em tempo real a situações inéditas. Raízes desses impulsos secundários “[...] podem ser encontradas no condicionamento psicofísico imposto por família, educação e ambiente” (Linklater, 1976, p. 192, tradução nossa), que implica o sujeito controlar-se de acordo com normas sociais e ideias preconcebidas sobre modos corretos de se comportar. Linklater destaca a possibilidade de o ator querer controlar o organismo pela manipulação direta dos músculos e da sonoridade, à medida que se esforça para desenvolver uma *bela voz* e um *instrumento habilidoso*, tentando se adequar a um modo correto de *usar o corpo* no teatro.

A autora enfatiza implícita e explicitamente a preocupação de que há uma tendência entre atores para agir de forma *dividida*, interferindo em processos orgânicos pela tentativa deliberada de controlar o corpo e as reações psicofísicas, como se essas pudessem existir desvinculadas sob o domínio do sujeito pensante. Em contraste, ela parte da pressuposição da inseparabilidade do organismo, e, assim, busca “[...] uma técnica que usa a imaginação para unificar em um lugar no corpo a mente, o sentimento, a respiração e o som” (Linklater, 1976, p. 51, tradução nossa). Em outras palavras, ela visa a uma nova relação entre o intelecto e os processos fisiológicos e psicológicos: uma relação que seja diferente daquela de controle e de dominância do raciocínio sobre o organismo.

Nesse caso, há diferenças significativas entre o *controle direto e mecânico* e o *controle passivo e experiencial*. O primeiro ocorre pela tentativa de interferir nos mecanismos motores pela manipulação direta dos músculos, da articulação e do som da voz; enquanto o segundo se dá pela exploração sensorial de uma imagem ou de uma sensação visceral, emocional e intelectual, de espaços internos e vibrações que transitam pelo corpo.

Ao longo das suas publicações, Linklater enfatiza que “a mente consciente não pode operar” os músculos do sistema fonoauditivo “[...] com a sutileza suficiente para preservar a integridade expressiva da voz natural” (Linklater, 1976, p. 72, tradução nossa). Destaca que a aplicação de “qualquer controle voluntário [...] envolverá músculos

grandes, descoordenados”, que não são aptos para as funções orgânicas que supostamente regem e, nesse caso, podem inibir a conexão reflexa entre essas funções e os impulsos de pensamento e sentimento (Linklater, 1976, p. 25, tradução nossa), como, por exemplo, em relação à respiração.

Pode-se demonstrar uma tendência para observar, corretamente que, quando se inspira, a barriga expande e, quando se expira, a barriga se contrai, e usar esta observação para controlar a respiração com os músculos da barriga. Talvez comece a contrair o estômago voluntariamente, de modo que expulse o ar, e a expandir a barriga, voluntariamente também, de modo que puxe o ar para dentro. Isto é um abuso da percepção (Linklater, 1976, p. 25, tradução nossa).

Nesse exemplo, o controle direto dos músculos se impõe sobre o funcionamento orgânico do movimento respiratório, diminuindo a capacidade natural de reagir a impulsos emocionais e intelectuais, bem como a estímulos do meio ambiente. De acordo com Linklater, “[...] controle consciente de respiração destrói sua sensibilidade a estados interiores variáveis e reduz severamente a conexão reflexa entre respiração e impulso emocional” (Linklater, 1976, p. 25, tradução nossa). A autora insiste: “não se pode imitar uma ação reflexa” (Linklater, 1976, p. 25, tradução nossa).

Além de problematizar o controle direto dos músculos, Linklater também desaconselha o controle direto da qualidade estética do som, questionando o valor de uma *bela voz* que, mesmo sendo suave e prazerosa de se ouvir, é vazia de conteúdo emocional ou intelectual. “Não há sentido desenvolver um instrumento vocal que responde obedientemente, mas que não tem nada a dizer” (Linklater, 1976, p. 40, tradução nossa). Ela sugere como abordagem pedagógica “transferir a tarefa de julgar o som do sentido auditivo para o sentido tátil” (Linklater, 1976, p. 35, tradução nossa). Em outras palavras, defende a necessidade de desistir de *escutar* ou criticar sua própria voz de acordo com noções estéticas preconcebidas, argumentando que “[...] enquanto o trabalho da voz incluir a escuta dos sons para conferir suas qualidades, haverá uma divisão condicionada entre a cabeça e o coração e, assim, a emoção será censurada pelo intelecto em vez de por ele mesmo ser formada” (Linklater, 1976, p. 35, tradução nossa).

Percebe-se que seu trabalho não tem o propósito de desenvolver a virtuosidade como um fim em si mesmo, mas não deixa de visar a uma

ampliação significativa da capacidade vocal do ator. Ao contrário, propõe exercícios justamente para *liberar* a voz e a fala de impulsos secundários habituais e do controle ineficiente do organismo, preferindo elaborar a prática vocal pela necessidade de comunicar-se e pela experiência sensorial de imagens e aspectos viscerais da linguagem.

Em relação à respiração, por exemplo, ela afirma que “[...] pode-se *afetar* a musculatura respiratória, *provocá-la* a esforços maiores, mas não confundir a consciência do controle emocional, pela aplicação de impulsos emocionais, com controle muscular consciente” (Linklater, 1976, p. 28, tradução nossa). Argumenta que “[...] o controle principal da respiração se dá pelo pensamento e o sentimento” (Linklater, 1976, p. 34, tradução nossa). Entende-se esta abordagem como *controle passivo*, um caminho consciente para explorar e ampliar as possibilidades da voz e da fala, em conjunto com processos intelectuais, emocionais e socioculturais, mas sem interferir diretamente nos mecanismos motores ou restringir o som pelo julgamento da sua qualidade estética, segundo Holesgrove (2014).

Ressalte-se no empenho de Linklater de não somente buscar a reintegração da voz e da fala ao corpo, mas também reintegrar o pensamento ao corpo. Ela não nega a importância do intelecto e do raciocínio no processo criativo do ator, porém, sugere uma reorganização do modo como esses processos se interagem com processos físicos, emotivos e instintivos. Propõe uma abordagem que provoca a atividade de certas funções físicas e vocais pela intenção e o desejo de comunicar-se e não pelo controle direto dos músculos, usando justamente processos de percepção, imaginação e cognição para evitar o julgamento e a dominância do raciocínio sobre o organismo. Assim, busca uma unidade e um fluxo mais eficaz entre os diversos sistemas do corpo e do mundo.

#### *Antropofagia: não se dá ordens a um corpo*

Para reintegrar os diversos processos corporais, inclusive a linguagem, Linklater argumenta que “[...] precisamos assumir o risco de mergulhar na experiência sensorial que as palavras podem nos proporcionar, quando voltam a seu próprio lugar no corpo” (Linklater, 1976, p. 172, tradução nossa). Acrescenta que “[...] ao deliciar-se com as reações sensoriais, sensuais, emocionais e físicas das vogais e consoantes – as partes componentes das palavras – começamos a

ressuscitar a vida da linguagem” (Linklater, 1976, p. 13, tradução nossa).

Quando palavras são experienciadas primordialmente na cabeça e na boca, elas transmitem sentido cerebral. Para transferir da página ao palco a intenção integral de Shakespeare<sup>1</sup>, carregada com todo seu conteúdo emocional, intelectual e filosófico, as palavras precisam se conectar com o espectro humano inteiro do pensamento, sentimento, corpo e voz. Elas precisam se conectar com antigas vias neurofisiológicas de apetite para trazer de volta o sabor e a textura da fala e estimular os mecanismos de reação animal que alimentam o processo criativo e que haviam sido enterrados debaixo das camadas de comportamento *civilizado* e *racional*. Somente o acesso mais completo à humanidade do ator possibilita que ele fale os textos de Shakespeare de forma integral (Linklater, 1992, p. 11, tradução nossa).

A proposta de reconectar a palavra às *antigas vias neurofisiológicas de apetite* remete novamente às semelhanças entre o comer e o falar, sugerindo a concepção metafórica: *a palavra é alimento*. O texto deve ser degustado e devorado pelo ator. Por meio da experiência de saborear a linguagem, de sentir nos dentes, na língua e na barriga as palavras suculentas e fartas de sons, imagens e ideias, o ator engorda na sustentação do saber; um saber experiencial, amplo e rico que transforma o corpo em todos os sentidos, provocando conjuntamente mudanças físicas, emocionais e intelectuais.

Ressalte-se, portanto, uma nova concepção da importância do texto no teatro contemporâneo, diante do qual o ator precisa estar atento a cada palavra, não por conta da autoridade logocêntrica do autor, mas por conta dos nutrientes que este *velho cadáver* oferece, quando o ator se alimenta em cena. A relação do ator com o autor se torna antropofágica, à medida que as palavras são consumidas pelo ator que se apossa da energia vital desse outro corpo.

O texto torna-se um alimento para o ator, um corpo. Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde esse quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! É esta a verdadeira leitura, a do corpo, do ator. Ninguém sabe mais do que ele sobre o texto e ele não tem que receber ordens de ninguém, porque não se dá ordens a

um corpo. Ele é o único a saber realmente que isso é para os dentes, isso para os pés e isso com a barriga (Novarina, 2005, p. 18).

Assim, em resumo, coloca-se uma questão prática, filosófica e ideológica para a arte teatral e a pedagogia do ator na contemporaneidade: *não se dá ordens a um corpo* – nem para o corpo do outro, nem para o próprio corpo. Novarina elabora essa ideia, argumentando:

O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer da repressão pura e simples (Novarina, 2005, p. 20).

A abordagem alicerçada na metáfora *a palavra é alimento* reforça a autonomia do ator como artista-criador e não como um simples intérprete das ideias do autor e do diretor, contrariando a tradição logocêntrica do teatro e a organização hierárquica das funções dos artistas. De acordo com a visão tradicional, há uma divisão entre a função pensante do autor e do diretor como se esta fosse algo distinto da função executiva do ator. Percebe-se, nessa velha perspectiva do teatro, uma comparação com a visão tradicional cartesiana do próprio corpo. Em ambos os casos, há uma diferenciação hierárquica entre, por um lado, uma cabeça, uma entidade superior que pensa e, pelo outro lado, um corpo, uma entidade submissa, dócil e mecânica, que simplesmente executa aquilo que foi pensado anteriormente.

Porém, da mesma forma que Linklater concebe o pensamento de forma abrangente, não como pensamento cerebral apenas, e, sim, como *pensamento corpóreo*, sustentado por diversas funções biológicas, psicológicas, intelectuais e sociais, a obra teatral na contemporaneidade também deve ser vista não como o pensamento exclusivo de uma única cabeça vigilante, mas, antes, como o pensamento orgânico de um corpo coletivo, formado pela união de diferentes experiências humanas. Em ambos os casos, tanto na obra teatral quanto no corpo humano, a qualidade do pensamento depende do fluxo vital entre suas partes constituintes.

Essa reflexão implica considerações importantes para a elaboração de abordagens pedagógicas da voz, especialmente à medida que o professor, como o autor ou o diretor, também pode assumir uma posição de superioridade em relação ao ator/aluno, como a cabeça que pensa para o corpo dócil do outro.

Todavia, a questão não somente se restringe à relação entre o professor e o ator/aluno, mas também à relação do ator/aluno consigo mesmo, pois é possível que as mesmas estruturas de dominância e controle se repitam dentro do próprio organismo. Nesse caso, como foi discutido acima, podem surgir dificuldades quando o ator/aluno tenta controlar a voz, interferindo diretamente no organismo pelo sistema motor.

A série de quatro exercícios apresentada, a seguir, visa a afirmar a autonomia do ator e estimular o desenvolvimento do organismo como um todo, proporcionando experiências pelas quais os diversos processos corporais funcionem em conjunto, sem nenhuma imposição de um sobre o outro. Mais especificamente, pela exploração da metáfora *a palavra é alimento*, procura-se diminuir a imposição controladora do raciocínio diretamente sobre o funcionamento mecânico do sistema fonoauditivo, estimulando a percepção de aspectos viscerais da palavra e a relação do texto com todo o organismo, e não somente com o pensamento racional e consciente.

### **A Degustação de Palavras: quatro exercícios**

A intenção, ao propor estes quatro exercícios, é sugerir caminhos para as questões discutidas na primeira parte deste texto e acrescentar reflexões a partir da experiência prática. O primeiro e o segundo exercício são inspirados livremente nos princípios gerais que Linklater apresenta nos seus dois livros. O terceiro e o quarto são alicerçados em exercícios específicos da autora, propondo uma adaptação de sons da língua inglesa para sons da língua portuguesa.

De forma geral, os exercícios surgiram como parte dos resultados da pesquisa de doutorado de Thomas Holesgrove (2014). A pesquisa foi realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), com sete alunas<sup>2</sup> do terceiro ano da habilitação de Interpretação do Bacharelado em Artes Cênicas, no primeiro semestre de 2013, na disciplina *Poéticas do Gesto e da Palavra I*, sob a

supervisão de Prof. Dr. José Batista Dal Farra Martins, como parte do Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), da USP.

Estes exercícios não são apresentados aqui do mesmo modo como foram experimentados na pesquisa de doutorado. Uma reorganização e algumas modificações foram realizadas posteriormente com o objetivo específico de explorar com maior profundidade a metáfora *palavra é alimento*, que se discute neste artigo, mas que não foi o foco principal da pesquisa do doutorado.

*1º Exercício: falar com a boca cheia (ou mastigar o texto)*

Neste exercício, as alunas exploraram modos de articular um texto de forma inteligível, enquanto comiam e bebiam. A experiência foi preparada com uma toalha de mesa (posta no chão) e uma bacia com água e sabonete. Cada aluna trouxe um alimento para contribuir para um banquete, repleto de diversos sabores e de diversas texturas de comida e bebida.

Antes de comer, todas lavavam as mãos com água e sabonete, enquanto o grupo inteiro cantava uma música propícia à atividade de lavagem. Uma aluna sempre lavava e secava as mãos de outra, criando um contato mais íntimo entre as pessoas do grupo, antes de comer. Depois de lavar as mãos, as alunas foram conduzidas a fazer uma massagem da própria mandíbula, colocando os dedos dentro da boca para sentir e soltar a musculatura, buscando um contato tangível com os órgãos da fala e, ao mesmo tempo, quebrando o tabu de *não pôr as mãos na boca*.

Finalmente, elas se sentaram, formando um círculo, para comer. Enquanto comiam, começaram uma conversa de mesa, falando textos de Novarina que haviam sido decorados especificamente para o trabalho nas aulas. Nessa conversa, só era permitido falar enquanto se estivesse comendo, ou seja, quando a boca estivesse cheia de comida. As alunas experimentaram os textos com diferentes tipos de comida, registrando as sensações. No final, selecionaram um trecho para falar, sem comida na boca, mas lembrando-se da sensação de falar, enquanto se estava comendo alguma coisa específica, recriando na imaginação o sabor e a textura do alimento em associação com o discurso verbal.

O exercício foi elaborado tendo como referência o *processo de liberação*, focalizando o *canal de som*, de acordo com Capítulo 7º do

primeiro livro de Linklater, *Freeing the Natural Voice* (1976). A autora se refere às cavidades faríngea, oral e labial, como *o canal de som*, propondo exercícios para liberar essas cavidades de tensões desnecessárias que possam prejudicar a ressonância e a formação de vogais e consoantes. Sua abordagem é sensorial, envolvendo, por exemplo, a percepção de vibrações no peito, na boca e nos dentes, visualizando essas vibrações como cores ou outras formas imaginárias.

O objetivo do nosso exercício era a ativação da musculatura e a liberação de tensões desnecessárias pela exploração das funções duplas dos órgãos da fala, utilizando a mandíbula, a língua, o véu palatino e a garganta. A abordagem era indireta e sensorial, no sentido de não conduzir a uma manipulação direta dos músculos, mas, sim, a uma provocação destes pela exploração tátil e sinestésica de espaços internos e seus significados. Dessa forma, visava não somente à liberação da musculatura da fala, mas também da mente, problematizando noções da *bela voz* ou da *fala educada* com o propósito de diminuir a autocrítica da voz e do modo de falar, modificando hábitos pessoais e possibilitando a descoberta de novos e inusitados padrões. A intenção era provocar reflexões sobre os aspectos sensoriais da linguagem e também uma mudança de perspectiva em relação à própria voz, abrindo os caminhos para a exploração visceral da palavra nos outros exercícios.

### *2º Exercício: a pimenta*

Neste exercício, as alunas foram orientadas a imaginar que mastigavam uma pimenta que começava a arder nos lábios e passava por diferentes áreas do rosto, do crânio e do torso, para perceber e intensificar a energia vibratória da voz, principalmente com a consoante nasal MMM [m].

O exercício foi iniciado com a ação simples de colocar a pimenta imaginária na boca e começar a mastigar. Enquanto mastigavam, as alunas foram provocadas a imaginá-la ardendo nos lábios, buscando a perceber e intensificar as vibrações que faziam pela sonorização prazerosa da consoante. A sonorização expressava o prazer de comer a fruta pequena. O jogo imaginário com a sensação de arder ajudava a focalizar as vibrações nos lábios e a ação de mastigar estimulava a abertura das cavidades faríngea e oral de forma indireta, pela exploração da imagem e não pela manipulação mecânica da musculatura.



Ao sentir nitidamente o ardor da pimenta nos lábios, as alunas foram estimuladas a imaginar que esse ardor se tornava mais forte, subindo dentro da cavidade nasal e espalhando-se pelos seios da face. As alunas continuavam mastigando, percebendo as vibrações vocais mais intensas na máscara, sempre buscando as sensações pelo jogo imaginário. Continuando assim, a sensação de prazer chegava a um clímax e as alunas foram conduzidas a brincar de ficar delirantes com o sabor, deixando que o tom da consoante se tornasse mais agudo e que a sensação do ardor subisse, fazendo toda a cabeça, até o topo do crânio, vibrar pela degustação intoxicante da pimenta. Usando essas vibrações, as alunas começavam a soltar palavras, começando com a frase, *que delícia!* e, subsequentemente, falando de coisas da vida real que evocassem esse delírio.

Eventualmente, as alunas foram levadas a imaginar que o delírio passava e que o ardor da pimenta descia até o peito para vibrar com um som calmo e gostoso. Elas deixaram a consoante MMM [m] abrir para a vogal AAA [a] e suspiraram com prazer, experimentando a frase, *ahh! que gostoso!* e, na sequência, sentindo o calor da pimenta no peito, falaram sobre coisas da vida real que davam alívio.

Mas esse momento de prazer passava e, no jogo imaginário, foi sugerido que a pimenta não estava fazendo bem para a digestão. As alunas foram induzidas a sentir que o som descia até a barriga e o intestino, evocando a sensação de náusea e a necessidade de vomitar ou até de defecar. Por meio desse jogo imaginário, elas imaginavam todos os orifícios abrindo e, assim, com a garganta bem aberta, vomitavam o som. As vibrações da consoante MMM [m] originavam-se do fundo do intestino e subiam, abrindo o torso como um tubo grosso para espirrar a voz no chão com a vogal ÓÓÓ [o] e depois com palavras e frases falando tudo que precisava ser expulso do corpo e da vida pessoal. O vômito era uma purgação que limpava o corpo de todos os males e das toxinas físicas, emocionais e intelectuais.

Esse não era um exercício proposto por Linklater, porém, inspirava-se na sua prática de deslocar a ênfase do sentido auditivo para o sentido tátil, para registrar diferentes experiências vocais pela percepção de vibrações em diferentes áreas do corpo em vez de escutar e julgar a qualidade estética do som. Dessa forma, funcionou de modo semelhante à *escala de som*, que é apresentada adiante. O jogo imaginário da pimenta inspirava-se, também, na prática de Linklater

de usar imagens para proporcionar novas experiências corporais e provocar a ampliação da energia vocal, sem o controle direto e mecânico do organismo.

A intensidade emocional e a natureza grotesca do exercício, que aumentavam gradativamente ao longo do trabalho, se colocavam como outra maneira de provocar as alunas a se liberar de noções estéticas preconcebidas de uma *bela voz* para explorar com maior profundidade toda a potencialidade vocal. Pretendia-se que a experiência de abertura de orifícios, de abertura do organismo, pudesse funcionar para ampliar física, emocional e intelectualmente espaços internos de respiração e vibração, permitindo o fluxo entre corpo e mundo e a passagem daquilo que precisava ser colocado de dentro para fora.

O exercício teve valor especial à medida que passava pelas diferentes sensações de prazer, desgosto e purgação. Ao verificar a presença das vibrações e a projeção frontal, nos lábios e na máscara, no início do exercício, as alunas se prepararam com segurança para a exigência da exploração da voz nas outras áreas do corpo. No final, observou-se que a exploração da sensação de vomitar ou defecar estimulou a musculatura abdominal de forma orgânica, não mecânica, possibilitando a exploração da significação emocional e intelectual do entrelaçamento da voz com outras funções biológicas.

### *3º Exercício: a anatomia dos sons I*

Como o exercício anterior, esse terceiro também foi proposto como um procedimento para experimentar a localização de sons dentro da estrutura do organismo, procurando sentir vogais e consoantes em áreas específicas do corpo, possibilitando a observação de imagens, movimentos e associações pessoais que surgiam dessa experiência sensorial.

Essa experiência se baseia em um exercício específico que Linklater propõe para explorar a materialidade da linguagem do texto, focalizando vogais e consoantes (1992). De acordo com a autora, o trabalho possibilita a exploração da *anatomia* de palavras, investigando a relação entre as partes constituintes da linguagem e áreas específicas do corpo físico. O exercício também envolveu a observação e a anotação de imagens e associações ligadas à experiên-

cia com o propósito de ressaltar para as participantes o modo como, além do significado formal do texto, o próprio som da linguagem é capaz de provocar diferentes pensamentos e estados de emoção. Dessa forma, buscava-se ampliar o conhecimento do léxico pela percepção das qualidades sensoriais da palavra, enriquecendo o pensamento e a imaginação. Para Linklater (1992), esse tipo de trabalho visa à revitalização da palavra pela exploração do equilíbrio entre emoção e intelecto na fala.

Entrementes, pelo fato de o exercício focalizar as qualidades específicas dos sons da linguagem, tornou-se necessário fazer uma adaptação do original, levando em consideração diferenças sonoras entre a língua inglesa e a língua portuguesa. Uma análise cuidadosa foi feita do exercício de Linklater para identificar os sons da língua inglesa que não se encontram em português. Nesses casos, os sons originais propostos pela autora foram substituídos por sons aproximados da língua portuguesa. Assim sendo, foi possível acrescentar também sons importantes da língua portuguesa que não existem na língua inglesa como, por exemplo, algumas vogais nasais. O resultado dessa análise é apresentado adiante, nos *roteiros de som*.

Em nossa versão adaptada desse exercício, esses roteiros foram distribuídos para serem preenchidos pelo trabalho vocal-corporal das alunas. Inicialmente, elas experimentaram os sons vocais (roteiro #1), localizando a sensação física e emocional das vibrações em certas partes do corpo e, a partir dessa sensação, exploraram padrões de movimento. A exploração foi direcionada para investigar associações específicas com comidas, sabores, imagens e sensações relacionadas à alimentação, e, depois de experimentar cada som, as alunas fizeram uma pausa breve para registrar essas associações.

Observou-se a importância desse registro concreto de imagens e sensações para evitar a manipulação direta da voz. No caso de sua falta, o exercício facilmente se tornava mecânico, possivelmente por causa da ausência de um foco específico, que deixava a mente livre para divagar sobre outros assuntos. Linklater ressalta a importância da “[...] precisão da imagem e da percepção sensorial de ressonância”, enfatizando que a voz deve ser produzida como resultado natural desse trabalho mental (Linklater, 1976, p. 113, tradução nossa). Depois de experimentar os sons vocais, as alunas continuaram o experimento com as consoantes (roteiro #2).

**Roteiro #1: Adaptação do trabalho de vogais de Linklater (1992)**

	<b>Vogal sugerida por Linklater no exercício original em inglês.</b>	<b>Vogal usada no exercício adaptado para a língua portuguesa*3.</b>	<b>Localização do som no corpo (a ser completada pelos participantes).</b>	<b>Associação pessoal com comidas, sabores, imagens e sensações (a ser completada pelos participantes).</b>
Experimentar estas vogais com movimentos estendidos*4	OOOO de “moon” [u:]*5	U-U-U de “mousse”*6 [u:]		
	O de “hope” [o:]	Ô-Ô-Ô de “ovo” [o:]		
	AW de “wall” [ɔ:]	Ó-Ó-Ó de “óleo” [ɔ:]		
	AAAA de “father” [a:]	A-A-A de “amargo” [a:]		
	-	É-É-É de “mel” [ɛø]		
	EY de “fate” [ei]	Ê-Ê-Ê de “peixe” [ei]		
	EEEE de “see” [i:]	I-I-I de “milho” [i:]		
	-	MÃ-ÃO de “mãe” [ãõ]		
	-	Ã-Ã-ÃE de “pães” [ãê]		
	-	Ô-Ô-ÔE de “limões” [õê]		
	-	I-I-IM de “vinho” [i:]		
Experimentar estas vogais com movimentos breves.	-	Ú de “cru” [u]		
	-	Ô de “gota” [o]		
	O de “hot” [ɒ]	Ó de “pó” [ɔ]		
	HUh de “but” [ʊ]	Á de “guaraná” [a]		
	-	Ã de “maçã” [ã]		
	A de “hat” [æ]	É de “café” [ɛ]		
	E de “pet” [e]	Ê de “azedo” [e]		
	I de “hit” [ɪ]	Í de “abacaxi” [i]		

\*Ver notas 3, 4, 5 e 6.

**Roteiro #2: Adaptação do trabalho de consoantes de Linklater (1992)<sup>7</sup>**

Consoante/movimento* <sup>8</sup>		Associação pessoal com comidas, sabores, imagens e sensações (a ser completada pelos participantes)
Sonoras – movimentos pesados	Nasais: som e movimento longo	MMM de “mastigar” [m]
		NNN de “nutrir” [n]
	Oclusivas: som e movimento curto	B de “beber” [b]
		D de “devorar” [d]
		G de “engasgar” [g]
	Fricativas: som e movimento longo	VVV de “vomitar” [v]
ZZZ de “azedar” [z]		
Surdas – movimentos leves	Oclusivas: som e movimento curto	P de “picotar” [p]
		T de “tomar” [t]
		C de “cuspir” [k]
	Fricativas: som e movimento longo	FFF de “fritar” [f]
		SSS de “assar [s]

\*Ver nota 8.

*4º Exercício: a anatomia dos sons II*

Este exercício foi proposto como uma continuação da exploração da conexão entre os sons da linguagem, da energia vibratória, da anatomia, e de imagens e associações pessoais relacionadas à alimentação, mas dando maior atenção ao contato entre os parceiros. Novamente, foi uma adaptação de um exercício específico apresentado por Linklater (1992). Como no exercício anterior, foi feita uma adaptação da *escala* da autora para substituir os sons da língua inglesa do exercício original por sons próprios da língua portuguesa. Essa adaptação é apresentada no Roteiro #3.

Neste exercício, os participantes experimentaram todos os sons da *escala vogal*, usando as sílabas, as palavras e os movimentos para criar ações físico-vocais que direcionavam a companheiros como se pudessem atingi-los fisicamente, usando apenas a energia do som e a intenção da ação. Novas palavras poderiam ser experimentadas também (mantendo o estudo da mesma sílaba), prestando atenção ao modo como o significado da palavra alterava a qualidade da ação e do contato com o parceiro. A escala foi repetida, aumentando a velocidade até que pudesse ser feita toda com uma única expiração.

**Roteiro #3: Escala vogal, adaptada da escala de Linklater (1992)**

Sílaba proposta por Linklater	Tradução da sílaba para sons aproximados em português	Localização* <sup>9</sup>	Movimento* <sup>10</sup>
ZZOO-OO de “zoo” [u:]	UU-UU de “chuchu” [u:]	Pélvis e pernas	Pernas bambas
WO-Oe de “woe” [oo]	ÔÔ-Ôu de “enjoo” [oo]	Barriga	Sacudindo a barriga
SHAW-AW – [ɔ:]	Ó-Ó-Óme de “fome” [ɔ:]	Esterno	Fio estendendo do esterno
Goh de “got” [ɒ]	GÓ de “engole” [ɔ]	Centro do peito	Explosão dos punhos
MA-AA – [a:]	MA-AA de “mamar” [a]	Coração	Abrindo o coração
FUh de “funny” [ʌ]	FÁ de “faca” [a]	Lábios	Jogando um beijo
HU-UH-UH – [ɜ]	CA-CA-CA de “cana” [ɛ]	Boca/máscara* <sup>11</sup>	Cabeça bamba
BA de “bat” [æ]	FÉ de “fé” [ɛ]	Bucheça	Explosão com dedos
DEh de “den” [e]	DÊ de “dente” [e]* <sup>12</sup>	Máscara	Piparotear a face
PE-EY de “pay” [ei]	PE-E-EII de “peixe” [ei]	Olhos	Puxando fios dos olhos
GI de “give” [i]* <sup>13</sup>	GUI de “guisar” [i]	Posterior do crânio	Dedões para trás
KI de “kit” [i]	QUI de “caqui” [i]	Testa	Bicando com o dedo
RREE-EE – [i:]	RRI-I-I-I de “risoto” [i:]	Topo da cabeça* <sup>14</sup>	Foguete

\*Ver notas 9, 10, 11, 12, 13 e 14.

### Considerações Finais

Em síntese, foram sugeridos quatro exercícios para uma abordagem sensorial da voz e da fala para o teatro contemporâneo, aliçados na metáfora *a palavra é alimento*.

Uma concepção ingênua da proximidade entre a fala e a digestão pode ser observada em expressões e metáforas cotidianas que descrevem certos modos de comunicar-se, pelos quais o interlocutor pode *mastigar uma ideia, cuspir uma resposta, vomitar seu ódio, engolir suas palavras* e, inclusive, *falar merda*, por exemplo. Essas metáforas dizem tanto sobre o conteúdo do discurso quanto sobre o modo como o organismo inteiro se organiza para fazer a enunciação e, dessa forma, essas expressões fazem fortes alusões à mobilização de processos concomitantes de linguagem, voz, pensamento, emoção, instinto e interação social.

Em obras distintas e bastante diferenciadas, Linklater e Novarina observam a aproximação entre o comer e o falar em relação

à abordagem da palavra e do texto no teatro, ressaltando que essa proximidade não diz respeito apenas à semelhança dos movimentos mecânicos dos órgãos compartilhados entre dois sistemas anatômicos, mas à semelhança das significações maiores ligadas aos instintos primários, a necessidades vitais e ao fluxo entre o corpo e o mundo.

Essas observações chamam a atenção para a importância de ir além da compreensão intelectual da palavra em busca de uma compreensão sensorial da mesma. De acordo com Linklater (1992), na cultura ocidental a ênfase tradicional que se coloca sobre a relação entre a palavra e o raciocínio faz com que percamos, cada vez mais, a sensibilidade às qualidades sensoriais da linguagem, diminuindo a potencialidade da coordenação entre a fala e os processos físicos, psíquicos e instintivos.

Tal constatação não significa uma negação dos aspectos lógicos da palavra, mas antes sugere a necessidade de ampliar a noção do pensamento em si e radicalizar-se na ideia de que o próprio raciocínio não está desvinculado desses outros processos. Ao afirmar a inseparabilidade de corpo e mente, percebe-se que o modo como os processos intelectuais se relacionam com processos psicológicos, fisiológicos e instintivos pode ser organizado diversificadamente. Pela leitura das publicações de Linklater junto com *Carta aos Atores*, de Novarina (2005), destaca-se a necessidade de buscar uma relação horizontal entre os diversos processos do organismo ao invés de reforçar uma relação vertical e hierárquica baseada em pressupostos cartesianos sobre a supremacia do logos. De acordo com esses autores, agir como se o raciocínio fosse superior às outras funções e capaz de dominar e controlar o organismo pode diminuir a eficiência inerente do sistema global.

Essa visão do corpo individual se estende à concepção do corpo coletivo também, sugerindo a necessidade de desenvolver relações horizontais entre as diferentes funções no trabalho criativo e pedagógico no teatro, para que o autor, o diretor ou o professor não se imponham sobre o ator/aluno como se fossem capazes de pensar para o outro e comandar ou controlar seu corpo.

Além das questões éticas, essa proposta implica considerações práticas e objetivas para a pedagogia da voz e a atuação com o texto no teatro contemporâneo. Coloca-se que, como sistema, tanto o corpo individual quanto o corpo coletivo funcionam com maior eficiência e

maior potencialidade quando se coordenam de tal maneira que todos os seus elementos constituintes possam interagir de modo horizontal na elaboração da cena. Como afirma Novarina (2005, p. 18), a verdadeira leitura é do corpo, é do ator: “[...] ninguém sabe mais do que ele sobre o texto e ele não tem que receber ordens de ninguém”.

Fazer a leitura do texto *pelo corpo* e não *apenas pela mente*, ou seja, por meio de uma exploração profunda de todos os aspectos sensoriais e intelectuais da palavra ao invés de priorizar apenas a compreensão lógica, pode abrir o caminho para descobrir sentidos mais subjetivos, originais e relevantes. Mais do que isso, a leitura do texto pelo corpo valoriza a experiência da linguagem e da encenação como processo de reflexão, sem reduzir a obra artística a um significado fechado.

Os exercícios apresentados neste artigo são compreendidos como possíveis abordagens pedagógicas de acordo com essas considerações. A tentativa de provocar experiências viscerais da linguagem, como se esta fosse comida, visa a diminuir a tendência de controlar diretamente a musculatura. Funda-se na hipótese de que essa tendência possa ser superada pela exploração de imagens relacionadas à culinária, à alimentação e à digestão e também por meio da percepção tátil de vibrações que enchem a boca, as narinas, as cavidades do crânio e a garganta, transpassando o estômago e o intestino até o fundo do assoalho pélvico. Também visa superar noções estéticas preestabelecidas da *bela voz* e superar tabus relacionados ao sistema fonoauditivo e digestivo. Propõe-se a estimular o desenvolvimento da percepção dos processos inter-relacionados na fala, o modo como a energia vibratória transita por todo o corpo, espaços e movimentos internos, que se transformam sempre em relação a inflexões de pensamento, intenções e estados flutuantes de emoção e sentido. Busca, por fim, aprofundar a experiência sensorial da linguagem e do pensamento e estabelecer uma nova relação entre o ator e o texto no teatro contemporâneo.



## Notas

<sup>1</sup> Esta citação refere-se ao trabalho que Linklater apresenta no livro *Freeing Shakespeare's Voice* (1992).

<sup>2</sup> De fato, houve um aluno nesse grupo. No entanto, optou-se pelo gênero feminino nesse relato, para representar de forma mais justa a realidade da forte participação feminina no processo.

<sup>3</sup> Referência para os sons em português (Cagliari, 2007).

<sup>4</sup> As vogais da língua inglesa têm qualidades de duração intrínseca. Por exemplo, apesar de uma abertura ligeiramente diferente, a vogal [ʊ] de “ship” e a vogal [i:] de “sheep” se diferenciam principalmente pela duração intrínseca. Linklater, então, divide a exploração nesse exercício por vogais longas e vogais curtas. Em português, vogais não se diferenciam por valores de duração intrínseca; no entanto, podemos observar que existem alguns fatores que podem influenciar a duração da vogal na fala, como, por exemplo, a nasalização, a posição relativa a outros vogais e consoantes e a posição tônica ou átona numa palavra ou oração (Cagliari, 2007). Dessa forma, revisamos esse exercício para explorar essas qualidades de duração com vogais da língua portuguesa, incluindo a junção das vogais com consoantes e outras vogais.

<sup>5</sup> Linklater não usa anotação fonética e enfatiza que o objetivo do exercício não é a produção perfeita dos sons vocais, mas a estimulação da sensibilidade à maneira como o som habita o corpo. Ela destaca: “[...] a pronúncia exata... de qualquer um desses sons não é muito importante – o objetivo é uma consciência da diferenciação entre eles” (Linklater, 1992, p. 18, tradução nossa). Assim, as indicações do exercício original podem ser entendidas de diferentes maneiras, dependendo do sotaque e o dialeto regional do leitor. Emprega-se a anotação fonética aqui para estabelecer a relação entre os sons do sotaque padrão dos Estados Unidos (onde o livro de Linklater foi publicado) e o sotaque padrão de São Paulo, onde o presente trabalho foi desenvolvido. Contudo, salienta-se que a anotação é usada nesse caso para facilitar a adaptação dos exercícios para a língua portuguesa e não com o objetivo de fixar um som específico de forma definitiva. As palavras devem ser experimentadas de forma livre para explorar a sensação dos sons, pronunciados de acordo com o dialeto regional e as idiosincrasias pessoais do participante.

<sup>6</sup> Ressalte-se que, no exercício original, Linklater não usa estímulos relacionados à alimentação. Na adaptação, a escolha de palavras foi feita de acordo com o tema do presente trabalho.

<sup>7</sup> Para os fins desse exercício, não há diferença significativa entre os sons consonantais da língua inglesa e os sons consonantais da língua portuguesa, portanto, uma adaptação não foi elaborada.

<sup>8</sup> Linklater (1992) faz uma divisão entre as consoantes sonoras e surdas e também entre as consoantes longas curtas, ou seja, entre as oclusivas, por um lado, e as nasais e fricativas, por outro lado. Mantivemos as mesmas divisões da Linklater, acrescentando sugestões de padrões de movimento correlatos com a duração e vocalização do som. Mas a indicação mais importante de Linklater sobre este exercício é a percepção da diferença qualitativa entre as vogais e as consoantes.

<sup>9</sup> Observa-se nesse exercício que Linklater sugere áreas específicas do corpo para explorar os sons diferentes.

<sup>10</sup> Essas sugestões de movimento se inspiram em sugestões de Linklater, mas não as reproduzem exatamente.

<sup>11</sup> Linklater sugere que o participante explore a sensação desse som somente na boca e não na máscara. No entanto, em português, esse som tende à nasalização, quando seguido por um [m], e, assim, pode ser usado para explorar a máscara também.

<sup>12</sup> Em português, esta vogal tende mais para o som nasal, quando for seguida por consoante nasal [n], como neste caso. Isso é uma vantagem nesse exercício, porque provoca um aumento da intensidade das vibrações na máscara e na cavidade nasal, que é a área de ressonância sendo explorada nesta parte do exercício.

<sup>13</sup> Este som não faz parte da escala de Linklater. Foi acrescentado especialmente para focalizar as vibrações da parte posterior do crânio.

<sup>14</sup> Com os últimos três sons, sugerimos explorar a diferença no lugar exato onde se percebe a maior intensidade vibratória para descobrir variações sutis de timbre.

### Referências

CAGLIARI, Luiz Carlos. **Elementos de Fonética do Português Brasileiro**. São Paulo: Editora Paulistana, 2007.

HOLESGROVE, Thomas. **Organicidade e Liberação da Voz Natural**: princípios de uma técnica corporal de transmissão. 2014. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores e para Luis de Funès**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

LINKLATER, Kristin. **Freeing Shakespeare's Voice**: the actors guide to talking the text. New York: Theatre Communications Group Inc., 1992.

LINKLATER, Kristin. **Freeing the Natural Voice**. New York: Drama Book Specialists (Publishers), 1976.

Thomas William Holesgrove é pós-doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo/Escola de Comunicações e Artes (USP/ECA). Doutor em Artes Cênicas pela USP/ECA (2014). Mestre em Artes Cênicas pela USP/ECA (2009).

E-mail: holesgrove@terra.com.br

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

*Recebido em 29 de abril de 2015  
Aceito em 06 de setembro de 2015*