

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde

Adaíse Malvezzi Mendes

HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ:
narrativas sobre a arte de ensinar a encenar

Santos
2017

Adaíse Malvezzi Mendes

**HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ:
narrativas sobre a arte de ensinar a encenar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ensino em Ciências da Saúde.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jaquelina Maria Imbrizi.

Área de concentração: Ensino em Ciências da Saúde.

Santos

2017

M534h

Mendes, Adáise Malvezzi, 1982-

História de vida em voz: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar. / Adáise Malvezzi Mendes; Orientador: Profa. Dra. Jaquelina Maria Imbrizi. – Santos, 2017. 135 f.: 30 cm.

Dissertação (Mestrado Profissional) – Universidade Federal de São Paulo - campus Baixada Santista, Programa de Pós – Graduação Ensino em Ciências da Saúde, 2017.

1. Voz. 2. Professor. 3. Ator. 4. Saúde do trabalhador.
I. Imbrizi, Jaquelina Maria, Orientador. II. Título.

CDD 610.7

Adaíse Malvezzi Mendes

**HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ:
narrativas sobre a arte de ensinar a encenar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Ensino em Ciências da Saúde.

Área de concentração: Ensino em Ciências da Saúde.

Prof.^a Dr.^a Jaquelina Maria Imbrizi – UNIFESP (Orientadora)

Prof. Dr. Eduardo de Carvalho Martins – UNIFESP (Banca Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Luciane Maria Pezzato – UNIFESP (Banca Examinadora)

Prof.^a Dr.^a Roseli Regis dos Reis – PUC-SP (Banca Examinadora)

Santos, 4 de abril de 2017.

*Ao meu pai, Adalberto, e à minha mãe, Florise,
que sempre batalharam e me apoiaram. Só
com o amor e dedicação de ambos, pude
chegar até aqui! Ao meu querido Pedro Gabriel,
por todo carinho, atenção e auxílio ao longo
dessa jornada.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Florise Malvezzi, e ao meu pai, Adalberto Joaquim Mendes, que contribuíram tecnicamente com este trabalho, além de terem me ofertado todo apoio, amor e carinho ao longo do período de elaboração desta dissertação.

Ao meu amado Pedro Gabriel Lorensini Adurens Diniz, que sempre me impulsionou a seguir em frente, com todo amor, paciência, compreensão e apoio, me auxiliando nos assuntos tecnológicos inerentes à construção da escrita.

Às minhas irmãs, Giselle e Déborah Malvezzi Mendes, por tornarem todo este processo acadêmico mais leve e alegre.

Ao meu avô, Luiz Malvezzi, à minha bisavó (*in memoriam*), Ondina Rezende da Cunha (*in memoriam*), e ao meu tio, Luís Eduardo Malvezzi (*in memoriam*), por terem feito parte da minha vida, enriquecendo-a e tornando-a mais feliz.

À minha querida amiga Eliane Selma do Valle Blanco, por sempre estar ao meu lado, me apoiando, me acolhendo e me incentivando, com sabedoria e doçura, em todos os momentos da construção desta dissertação.

Às minhas amigas, Camila Almeida e Cibele Fernandes de Oliveira, por compartilharem comigo alegrias, angústias e conquistas.

A todos os colegas que fizeram parte do Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde, turma III, com quem pude aprender, refletir, crescer e compartilhar momentos de confraternização.

Aos participantes da pesquisa, que me ensinaram muito, sempre de forma gentil e solícita.

Aos responsáveis pelas instituições participantes desta dissertação, que me acolheram e possibilitaram a realização deste trabalho.

À minha orientadora, professora Dr.^a Jaquelina Imbrizi, por sua contribuição interdisciplinar à área da fonoaudiologia, proporcionando um novo olhar e uma nova perspectiva sobre os estudos fonoaudiológicos.

RESUMO

A voz é um meio de comunicação essencial para a interação social e um instrumento vital para algumas categorias profissionais, dentre elas, a dos atores e dos professores. O profissional que atua nas artes cênicas precisa se aprofundar na história de sua personagem e construí-la, tornando seus próprios corpo e voz receptores de uma nova *persona*, à qual dará vida nos palcos. Para tanto, ele deve preparar seu instrumento vocal. O professor de teatro, por sua vez, deve passar seus conhecimentos artísticos para seus alunos usando suas habilidades vocais, de modo a ensiná-los como atuar. Em vista disso, esta pesquisa visa a analisar a atividade docente e os aspectos vocais dos “professores-atores”, que dão aulas de teatro, em três ambientes de trabalho distintos: organização não-governamental (ONG), escola particular e escola pública. O objetivo desta investigação é compreender o uso vocal e as condições de trabalho, correlacionando-os, bem como analisar as percepções dos participantes sobre a atuação do fonoaudiólogo no teatro e nas aulas de artes cênicas. Este trabalho se justifica pelo número ínfimo, até então, de estudos realizados com esse público, principalmente com aqueles que levam em consideração a singularidade de estar em cena e a experiência de ensinar a encenar, interligando-as com o uso de sua voz. Trata-se, portanto, de um estudo qualitativo cujos instrumentos para a produção de dados abrangem os diários de campo e a produção escrita de narrativas de histórias de vida dos “professores-atores”. Foi possível averiguar que o uso vocal difere na atuação cênica, quando comparada com o exercício da docência em artes cênicas. Os ambientes de trabalho apresentam condições semelhantes, tanto no que tange aos aspectos físicos quanto aos organizacionais. Com relação à atuação do fonoaudiólogo no teatro, apenas um participante considerou que esse profissional trabalha em conjunto com o ator na construção de sua personagem, indo além dos aspectos técnicos e da saúde vocal.

Palavras-chave: Voz. Professor. Ator. Saúde do trabalhador. Narrativas de histórias de vida.

ABSTRACT

Voice is an essential means of communication for social interaction and a vital tool for some professional categories, among them, the classes of actors and teachers. The professional that works in the performing arts needs to deepen in the history of his character and build it, making his own body and his own voice recipients of a new person, to which he will give life on stage. The drama teacher, in turn, must pass on his artistic knowledge to his apprentices using his vocal abilities, in order to teach them how to act. In view of this, this research aims to analyze the teaching activity and the vocal aspects of the “teachers-actors”, who give theater classes, in three different working environments: non-governmental organization (NGO), private school and public school. The objective of this research is to understand the vocal use and working conditions, correlating them, as well to analyze the participants’ perceptions of a speech therapist's performance in the theater and in the performing arts classes. This work is justified by the very small number of studies carried out so far with this public, especially with those who consider the singularity of being on stage and the experience of teaching to act, interconnecting them with the use of their voice. Therefore, it is a qualitative study whose instruments for the production of data comprise the field diaries and the written production of narratives of life histories of the “teachers-actors”. It was possible to consider that the vocal use differs in the scenic performance, when compared to the exercise of teaching in performing arts. Working environments have similar conditions, both with regard to the physical aspects as the organizational. Concerning the speech therapist’s performance in the theater, only one participant considered that this professional works together with the actor in the construction of his character, going beyond technical aspects and vocal health.

Keywords: Voice. Teacher. Actor. Occupational health. Narratives of life stories.

LISTA DE SIGLAS

| | |
|---------|--|
| dB(A) | Decibel |
| DEDALUS | Banco de Dados Bibliográficos da USP |
| EAC | Escola de Artes Cênicas |
| ESAMC | Escola Superior de Administração, Marketing e Comunicação |
| FMU | Faculdades Metropolitanas Unidas |
| ICACESP | Instituto Cultural de Artes Cênicas do Estado de São Paulo |
| LILACS | Literatura Latino-Americana e do Caribe em Ciências da Saúde |
| MEDLINE | Medical Literature Analysis and Retrieval System Online |
| ONG | Organização Não-Governamental |
| PROAC | Programa de Incentivo à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura |
| SCIELO | Scientific Electronic Library Online |
| SENAC | Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial |
| SESC | Serviço Social do Comércio |
| SVC/ZNO | Seção Centro de Valorização da Criança/Zona Noroeste |
| UNIFESP | Universidade Federal de São Paulo |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| APRESENTAÇÃO..... | 11 |
| 1 INTRODUÇÃO..... | 13 |
| 1.1 A Voz que Encena..... | 13 |
| 1.2 Pedagogia Vocal em Cena..... | 15 |
| 1.3 O Fonoaudiólogo no Teatro..... | 16 |
| 1.4 O Sujeito Além da Voz: sua vida, sua história..... | 18 |
| 2 OBJETIVOS..... | 19 |
| 2.1 Objetivo Geral..... | 19 |
| 2.2 Objetivos Específicos..... | 19 |
| 2.3 Metas..... | 19 |
| 3 MATERIAIS E MÉTODO..... | 21 |
| 3.1 Procedimentos..... | 21 |
| 3.1.1 Procedimentos Éticos..... | 21 |
| 3.1.2 Diário de Campo..... | 21 |
| 3.1.3 Narrativas de História de Vida..... | 22 |
| 3.2 Participantes..... | 25 |
| 3.3 Desenvolvimento..... | 25 |
| 3.3.1 Primeira Etapa..... | 25 |
| 3.3.2 Segunda Etapa..... | 26 |
| 3.3.3 Terceira Etapa..... | 26 |
| 3.3.4 Quarta Etapa..... | 26 |
| 3.3.5 Quinta Etapa..... | 27 |
| 3.4 Análise de Dados..... | 27 |
| 4 CAPÍTULO I: VOZ, A ARTE DE ENSINAR TEATRO E A FONOAUDIOLOGIA .. | 29 |
| 4.1 A Voz segundo as Artes Cênicas..... | 29 |
| 4.2 Levantamento de Pesquisas nas Bases de Dados sobre a Voz do Professor de Teatro..... | 34 |
| 4.3 A Voz Cênica e a Fonoaudiologia..... | 38 |
| 4.4 O Professor Artista, o Jovem Oficineiro e o Ator-Professor..... | 50 |
| 5 CAPÍTULO II: ERICK ANTELO, O JOVEM OFICINEIRO UNIVERSITÁRIO | 53 |
| 5.1 Projeto TAMTAM..... | 53 |
| 5.2 Arte no Dique..... | 55 |

| | |
|--|-----|
| 5.3 O Ambiente de Trabalho na ONG Arte no Dique | 56 |
| 5.4 O Oficineiro, Seus Hábitos Vocais e Sua Dinâmica Laboral | 57 |
| 5.5 Narrativa I: “No Compasso do Teatro”, sobre Erick Antelo | 58 |
| 5.6 Análise dos Dados Produzidos na Narrativa de Erick Antelo..... | 63 |
| 6 CAPÍTULO III: THIAGO AGUIAR, O PROFESSOR ARTISTA | 68 |
| 6.1 Teatro Guarany | 68 |
| 6.2 Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo” | 70 |
| 6.3 As Condições de Trabalho na Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo” | 71 |
| 6.4 O Professor Artista, Seus Hábitos Vocais e Suas Dinâmicas Laborais | 72 |
| 6.5 Narrativa II: “Entre Copas”, sobre Thiago Aguiar | 74 |
| 6.6 Análise dos Dados Produzidos na Narrativa de Thiago Aguiar | 82 |
| 7 CAPÍTULO IV: ROBERTO GOMES, O ATOR-PROFESSOR | 89 |
| 7.1 Colégio Universitas – Ensino Médio | 89 |
| 7.2 As Condições de Trabalho Oferecidas pelo Colégio Universitas | 90 |
| 7.3 O Professor de Teatro, Seus Hábitos Vocais e Suas Dinâmicas Laborais .. | 91 |
| 7.4 Narrativa III: “As Várias Facetas do Ator que é Professor”, sobre Roberto Gomes | 94 |
| 7.5 Análise dos Dados Produzidos na Narrativa de Roberto Gomes | 102 |
| 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 108 |
| REFERÊNCIAS..... | 113 |
| ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO | 122 |
| ANEXO B – PARECER DE SUBMISSÃO AO COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA EM SAÚDE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO..... | 124 |
| ANEXO C – AUTORIZAÇÃO PARA OBSERVAÇÃO DAS AULAS DE TEATRO NO UNIVERSITAS | 128 |
| ANEXO D – AUTORIZAÇÃO PARA OBSERVAÇÃO DAS OFICINAS DE TEATRO NA ONG ARTE NO DIQUE | 129 |
| ANEXO E – AUTORIZAÇÃO PARA OBSERVAÇÃO DAS AULAS DE TEATRO NA ESCOLA DE ARTES CÊNICAS “WILSON GERALDO” | 130 |
| APÊNDICE..... | 131 |

APRESENTAÇÃO

O meu fascínio pela comunicação – sobretudo, pela voz – iniciou-se muito antes de eu definir a minha profissão. Na infância, os programas de televisão, filmes e desenhos animados que mostravam diferentes vozes – ou mesmo a falta delas – me deixavam fascinada. Com apenas nove anos de idade, eu me senti intrigada com a dificuldade de comunicação da jovem Ariel, protagonista do filme *A Pequena Sereia*, que dera sua voz à bruxa do mar em troca de pernas. O meu desejo, ao longo da história contada no filme, era de devolver à moça a bela voz que perdera, para que ela, assim, pudesse alcançar seus sonhos, que dependiam, em suma, das suas pregas vocais (LITTLE..., 1989).

Posteriormente, aos quatorze anos, em uma viagem, conheci um rapaz que me chamou a atenção, pois era surdo. Mais uma vez, a ausência dos sons da fala me instigou a fazer amizade com ele, para compreendê-lo e, talvez, ajudá-lo a interagir com outros adolescentes, senão pela voz, por outros meios de comunicação. Com essa mesma idade, o cinema e os astros de Hollywood me deixavam encantada, principalmente o ator Robin Williams, que sempre foi conhecido pela sua habilidade de “fazer várias vozes”. Por essas e outras, ao me voltar para minha própria história de vida, não me surpreendo com a escolha profissional que fiz.

Ao longo de meu percurso como fonoaudióloga, sempre estive próxima à voz. Em 2007, iniciei o Curso de Especialização em Voz e Atuação Fonoaudiológica em Cirurgia de Cabeça e Pescoço na Irmandade Santa Casa de Misericórdia, de São Paulo. Concomitantemente, eu exercia a profissão de fonoaudióloga, como autônoma, em duas clínicas. O interesse por atuar com saúde do trabalhador, em particular com a voz, já se fazia presente desde a faculdade, porém, foi durante esse período que pude aprofundar meus conhecimentos e trabalhar de fato na área.

Em 2010, ingressei no setor de Cirurgia de Cabeça e Pescoço do Hospital Municipal de Cubatão “Dr. Luiz de Camargo da Fonseca”. No mesmo ano, fui aprovada no concurso público da Prefeitura Municipal de Itanhaém e admitida no cargo de fonoaudióloga da Secretaria de Educação, no qual a aproximação com as demandas vocais foi propiciada pelos professores. Com o passar do tempo, notei que as ações em fonoaudiologia previstas em ambiente escolar eram voltadas à saúde do discente, principalmente no que se refere aos aspectos ligados à aprendizagem, à alfabetização e à linguagem oral. A atenção às questões docentes era, praticamente,

escassa. O profissional responsável pelo processo de ensino-aprendizagem era visto como um mero “instrumento” para atingir as metas necessárias – um facilitador ou uma barreira para o sucesso escolar de seus alunos –, tendo, dessa forma, suas próprias questões negligenciadas. A displicência com a saúde do docente era compartilhada tanto pelos gestores quanto por eles mesmos, talvez, por se colocarem no papel que lhes foi atribuído.

Em 2014, fui aprovada no concurso público da Prefeitura Municipal de Santos e, em janeiro de 2015, assumi o cargo para atuar na Seção de Valorização da Criança da Zona Noroeste (SVC/ZNO), vinculada à Secretaria de Saúde. Mais uma vez, aproximei-me do ambiente docente – inicialmente, através de orientações institucionais realizadas na unidade com os orientadores e coordenadores das escolas e, posteriormente, por meio de uma parceria com uma organização não-governamental (ONG), a *Arte no Dique*. Essa união permitiu que as crianças atendidas pela SVC/ZNO frequentassem as aulas de teatro promovidas por esse instituto. Por conseguinte, durante todas as segundas-feiras, os técnicos se rodizavam para participar conjuntamente com os usuários que haviam demonstrado interesse nas aulas de teatro. Assim, despontava, novamente, minha aproximação com professores, porém, dessa vez, com um grupo mais específico: os professores de teatro.

Apesar de já ter atendido alguns atores no decorrer da minha vida profissional, essa atividade surgiu como uma experiência totalmente nova e enriquecedora, por mais que eu nunca perdesse o foco daquilo que realmente me mobilizava para a atividade da pesquisa. Assim, mais uma vez, a voz estava lá – e a atividade docente também –, levando-me a querer entender o uso dela como um instrumento para ensinar a arte de encenar.

Para entender as nuances e vivências desse trabalho tão nobre, que envolve a passagem de conhecimento artístico através das aulas de teatro, três “professores-atores” que atuam em diferentes instituições participaram desta pesquisa, a fim de refletir sobre a experiência do uso vocal, dentro e fora do exercício de ensinar a arte teatral.

1 INTRODUÇÃO

A voz é um dos meios de expressão de sentimentos e emoções que singulariza os sujeitos. Os aspectos que a compõem a transformam em algo maior do que um simples atributo orgânico e fisiológico. Ora, é com ela que o ser humano se constitui como indivíduo e se define como único. Como instrumento vital para a comunicação, ela está presente nos processos de socialização humana como um dos componentes da linguagem oral e da relação interpessoal, produzindo impactos no modo de vida dos sujeitos, especialmente daqueles que fazem uso da voz falada e/ou cantada em sua profissão (PENTEADO; PEREIRA, 2003).

Entre os profissionais que dependem da voz como ferramenta de trabalho, estão os atores, cantores, recepcionistas, operadores de *telemarketing*, advogados, religiosos, profissionais da saúde e professores (FORTES *et al.*, 2007). Sendo assim, a voz se torna um dos fatores imprescindíveis para o desempenho profissional, especialmente na construção do indivíduo como trabalhador (GRILLO, 2004; PENTEADO; PEREIRA, 2003) e na forma como ele conduz sua existência.

1.1 A Voz que Encena

O teatro configura-se como uma das mais antigas expressões de arte da humanidade. É a partir dele que surgem as linguagens cinematográficas e de teledramaturgia. Conceitualmente, o estudo da voz no teatro está envolto a especificidades dessa área, que vão além de questões técnicas relativas à produção vocal, englobando também a expressividade (AMORIM; MOTTA; GAYOTTO, 2013).

Considerando os diferentes tipos de vozes profissionais artísticas, a dos atores se caracteriza por necessitar de uma grande plasticidade, esta capaz de abranger ajustes peculiares, flexibilidade e potência, devendo, pois, ser incorporada na construção da personagem, inclusive, através de modificações psicofísicas e de timbre. Os atores se diferem dos demais profissionais da voz, como os locutores e os jornalistas de rádio e televisão, pelo uso expressivo desse instrumento, principalmente no que tange à associação entre suas vozes pessoais e os modos exigidos ao seu uso profissional (GAYOTTO; SILVA, 2008; VILKMAN, 2000).

A voz de um único ator pode dar expressão vocal a inúmeras personagens e a diversas histórias de vidas, sejam elas fictícias ou baseadas em fatos reais, fazendo

com que aquela se desloque do papel apenas fisiológico para alcançar dimensões bem maiores. Como apontam Amorim, Motta e Gayotto (2013), “a voz artística deve ser capaz de transmitir [muito] além dos aspectos presentes na linguagem cotidiana” (AMORIM; MOTTA; GAYOTTO, 2013, p. 4); nela, deve estar contido um estudo aprofundado do papel que se pretende interpretar. Como ressalta Stanislavski (2007),

A familiarização com o papel constitui, por si só, um período preparatório. Começa com as primeiríssimas impressões da primeira leitura da peça. Esse momento importantíssimo pode ser comparado com o primeiro encontro entre um homem e uma mulher, o contato inicial entre os dois seres que se destinam a ser namorados, amantes ou companheiros. (STANISLAVSKI, 2007, p. 21)

O ator deve, portanto, mergulhar na história da sua personagem, entendê-la, conhecê-la e construí-la, tornando seus próprios corpo e voz receptores de uma nova *persona*, à qual ele deverá dar vida nos palcos. Sua voz precisa dar espaço a uma nova voz, e esta, por sua vez, deve estar preparada para se projetar no espaço cênico.

Para que a mensagem seja transmitida ao público adequadamente, é necessário que o ator tenha uma articulação precisa, uma projeção vocal suficiente e uma qualidade de voz condizente com a caracterização da personagem que vai interpretar, assim como controle do fluxo de ar (OLIVEIRA *et al.*, 2001).

Em uma pesquisa realizada por Goulart e Vilanova (2011) com 48 atores profissionais do município de Porto Alegre, foi constatado que 20,8% deles consideravam ter dificuldade de projeção vocal, 18,8%, dificuldades articulatórias e 29,2%, dificuldades relacionadas à coordenação pneumofonoarticulatória durante a atuação no teatro. Além disso, 52,1% deles diziam que suas dificuldades ou alterações vocais já haviam sido apontadas por outras pessoas. Essa pesquisa evidenciou ainda que 97,9% dos entrevistados acreditavam que os movimentos corporais realizados em cena influenciavam a qualidade vocal durante a atuação. Todos eles identificaram a saúde vocal do ator como um elemento importante ou fundamental no exercício de suas atividades.

É importante lembrar, como mencionam Braga e Pederiva (2008), que

O corpo é o veículo utilizado para a produção da voz, cuja emissão se dá por meio da passagem do ar pelas pregas vocais, o que envolve a colaboração de músculos, órgãos, ressoadores. Mente, físico e emoção se entrelaçam com o intuito de buscar um som vocal de boa qualidade, ou seja, conforto, técnica correta e melhor interpretação [...], tomando-se uma vivência da corporeidade, assim definida. (BRAGA; PEDERIVA, 2008, p. 210)

A voz está no corpo e faz parte dele, interligando-se e inter-relacionando-se com outros aspectos que configuram o ser humano como tal. O ator, dessa forma, tem que interpor à sua organicidade a sua emotividade para transportar e levar ao público, através de sua voz e de seu corpo, outras vidas, outras vozes e outros corpos.

Como a voz não está presente na atuação como um detalhe qualquer, o ator, ao manejá-la, possui um grande risco de desenvolver distúrbios vocais. Inclusive, ele está mais suscetível a isso nos períodos de preparação dos espetáculos, pois tem de enfrentar uma rotina extenuante de ensaios que se mantém intensa até a estreia da peça, não podendo perder a qualidade de sua voz até o final da temporada de apresentações (BEHLAU, 2001; BEHLAU *et al.*, 2005). Juntamente a esse cenário de intenso uso vocal, os ambientes em que os atores ensaiam e se apresentam podem ser insalubres, favorecendo, dessa maneira, o surgimento de alterações vocais (BEHLAU *et al.*, 2005; SILVA, 2008).

Como afirma Melo (2011), as práticas pedagógicas da voz dos atores permitem que o teatro se articule a outros campos do saber, como o da saúde e da filosofia. Porém, apesar da formação específica, o treino ofertado na maioria das escolas é focado nas habilidades de interpretação da personagem e na plasticidade vocal necessária durante a atuação, e não nas áreas da saúde e das técnicas vocais, cujos ensinamentos são insuficientes (BEHLAU *et al.*, 2005).

1.2 Pedagogia Vocal em Cena

Quando se trata do uso da voz no teatro, abre-se um leque de possibilidades bem maior do que aquele relacionado a questões orgânicas sobre esse veículo de comunicação; um leque que nos leva a pesquisadores especialistas nas artes cênicas, que apresentam interessantes abordagens corpóreo-vocais, como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Wlodzimierz Stanieswski, Antonin Artaud, Jean-Jaques Roubine, Meyerhold, Eugenio Kusnet etc. (GAYOTTO; SILVA, 2005; CAMPBELL, 2005). Assim, a voz cênica, como repassam Gayotto e Silva (2005), é constituída por dimensões que permitem o diálogo permanente com o corpo, a psique, o domínio das emoções, os jogos teatrais e a diversidade dramatúrgica dos textos.

Campbell (2005), em sua pesquisa, elaborou um estudo comparativo teórico-prático das abordagens de três teatrólogos que são referências em sua área desde a

segunda metade do século XX, sendo eles os já citados Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e Wlodzimierz Stanieswski. Após analisá-las e compará-las, Campbell as utilizou para desenvolver uma abordagem metodológica vocal sincrética, na qual uniu as técnicas e os métodos avaliados com sua própria experiência teatral. Para tanto, ele trouxe à tona momentos importantes de sua vida e retomou sua trajetória nas artes cênicas. Em seus dizeres: “a lembrança do meu primeiro dia de treinamento no teatro, o começo da minha viagem de autodescobrimento para achar minha própria voz criativa, é muito clara” (CAMPBELL, 2005, p. 12). Nesse retorno à sua própria história, o autor assinalou a voz em sua experiência inicial, quando ainda não era um ator formado. Em suas palavras:

Embora o trabalho vocal não estivesse muito elaborado ainda, as sementes do meu futuro trabalho com cantos do mundo afora já estavam presentes, e a minha “voz” expressiva, criativa, e teatral, a minha maneira de expressar-me, já estava sendo desenvolvida [...]. (CAMPBELL, 2005, p. 17)

Esse pequeno trecho evidencia que a voz do ator é sempre analisada em um contexto mais amplo. No âmbito teatral, a voz toma forma além do corpo e transcende para o mundo poético, rico em emoções e significados artísticos.

1.3 O Fonoaudiólogo no Teatro

O fonoaudiólogo que trabalha com a voz profissional deve atuar sempre em consonância com as especificidades inerentes a cada segmento populacional, buscando favorecer a promoção da saúde vocal (MIRANDA *et al.*, 2012), bem como a preparação dessa voz para o uso interpretativo. Como declara Kropf (2004),

A atuação fonoaudiológica tem grande importância na preparação vocal dos atores. Ela requer uma observação severa e constante sobre a emissão vocal deles, e profundos conhecimentos sobre o aparelho fonador, para que o preparador vocal consiga ajudá-los a utilizar a voz com diferentes intensidades e frequências [...], na dependência da exigência do diretor e da composição da personagem, sem prejuízo à sua saúde vocal. (KROPF, 2004, p. 31)

Tendo em vista a importância da atuação fonoaudiológica com atores, Valle (2008) buscou, em seu estudo, comparar quantitativamente o conhecimento de vinte atores de teatro amador e vinte atores de teatro profissional sobre o trabalho do fonoaudiólogo e os aspectos relacionados aos cuidados com a saúde vocal. Desvelou,

dessa forma, que tanto os atores amadores quanto os profissionais (70,6% e 91,3%, respectivamente) levavam em consideração o uso da voz em sua atuação essencial. Dentre eles, 82,4% dos amadores e 52,2% dos profissionais demonstravam acreditar que o trabalho da fonoaudiologia no teatro era imprescindível, pois auxiliava os atores no ato cênico. Nenhum dos atores amadores, entretanto, relatou ter tido apoio fonoaudiológico em suas performances, enquanto os profissionais informaram que, dentre todas as peças que realizaram até então, poucas foram aquelas que contaram com esse trabalho.

A pesquisadora observou que, apesar de os atores terem conhecimento sobre os benefícios da atuação do fonoaudiólogo no aprimoramento do uso de suas vozes, eles ainda resistiam em aceitar o trabalho desse profissional da saúde na busca da voz poética ou de uma melhor entonação para o desempenho interpretativo. Isso fomenta a interpretação de que os atores entendem a função do fonoaudiólogo como uma mera técnica e de que eles têm certo receio de que isso dificulte seu trabalho artístico, restringindo-o aos aspectos preventivos e promotores da melhoria ou da manutenção da qualidade vocal. Valle (2008), assim, apontou a necessidade de uma maior aproximação entre fonoaudiólogos e atores de teatro.

Vilanova (2011) declara que ainda são escassos os estudos relacionados à saúde e ao uso vocal com atores de teatro. Levando em consideração as condições dos espaços cênicos, os hábitos vocais e de saúde e a grande demanda vocal a que os atores são expostos, a autora enfatiza a necessidade iminente de realizar mais estudos voltados para esse grupo de trabalhadores.

Quando se pensa nos professores de teatro, é possível afirmar que são exíguas as pesquisas desenvolvidas sobre eles. Eles unem, em sua atividade, duas formas de arte: a de ensinar e a de interpretar. É por meio da interação educacional entre professores e estudantes que todos nós iniciamos nossa jornada, que definimos parte daquilo que somos, pensamos, lutamos e acreditamos. Por meio da voz de quem ensina, definimos as nossas próprias vozes, e isso em amplo sentido. Nossas experiências, por meio da inter-relação professor-aluno, podem influenciar muito as escolhas que teremos de fazer ao longo da vida. O professor-ator contribui de forma relevante para a vida daqueles que ele educa: não só leva a esses indivíduos conhecimentos sobre a arte, como também permite que eles levem seus conhecimentos a outras instâncias, mesmo que não sigam carreira artística. O trabalho de escutar e de dar voz ao professor-ator se torna, portanto, urgente e

necessário. Essa é uma das justificativas deste estudo, que visa a conhecer os ambientes em que ocorre a troca de saberes artísticos – a vida e a história vocal dos “professores-atores”, sujeitos da pesquisa –, bem como a aproximação entre a fonoaudiologia e as artes cênicas.

1.4 O Sujeito Além da Voz: sua vida, sua história

É imprescindível que o fonoaudiólogo conheça a imagem, a perspectiva e a valoração que os sujeitos atribuem a suas próprias vozes, para conhecer e melhor adequar suas ações às percepções, expectativas, saberes, conhecimentos, necessidades e realidades daqueles a quem ele se dirige. Isso deve acontecer considerando as maneiras pelas quais os sujeitos percebem, representam e lidam com o processo saúde-doença-cuidado, as quais são determinadas por seus conhecimentos, experiências, cultura e historicidade. As intervenções, a propósito, devem favorecer a expressão desses aspectos, em um processo de troca entre os envolvidos (PENTEADO *et al.*, 2005).

Para que se possa promover ações contextualizadas em saúde, é necessário conhecer a história e a realidade em que a categoria profissional está inserida. Dessa forma, os relatos de experiência vêm contribuir, de forma enriquecedora, para viabilizar a elaboração de projetos mais próximos ao universo e às demandas do profissional em questão. Como afirmam Gianinni e Passos (2006), “ter uma experiência significa ser afetado por alguma coisa; traduz uma vivência perceptível para quem a atravessa” (GIANINNI; PASSOS, 2006, p. 247). Desloca-se, assim, o eixo doença-tratamento para saúde-promoção, incorporando, pois, os aspectos do cotidiano e de qualidade de vida que se relacionam à voz e à saúde vocal (PENTEADO; PEREIRA, 2007).

Na presente pesquisa, propomo-nos a refletir sobre as seguintes questões problematizadoras: *Como o “professor-ator” percebe sua voz em determinadas condições de trabalho e lazer? Como ocorre a construção da voz poética e artística em sua atuação? Como são os cuidados à saúde de sua voz? Como eles interpretam as possíveis contribuições do profissional de fonoaudiologia no seu processo criativo e artístico, dentro das artes cênicas e nas atividades de ensino-aprendizagem?*

2 OBJETIVOS

2.1 Objetivo Geral

A presente pesquisa tem como objetivo principal produzir narrativas de história de vida com vistas a compreender como o professor de teatro utiliza sua voz e como os diferentes cenários de atuação e as condições de trabalho interferem em sua saúde vocal.

2.2 Objetivos Específicos

Como objetivos específicos, propõe-se:

- a) analisar a percepção vocal de professores de teatro vinculados a três ambientes distintos de atuação profissional;
- b) identificar, conjuntamente com os “professores-atores”, as queixas mais frequentes com relação ao uso da voz;
- c) identificar questões relativas ao ambiente e às condições de trabalho, que interferem no estilo de vida e na voz desses profissionais;
- d) comparar as condições de trabalho e seus impactos sobre os aspectos vocais, considerando os diferentes ambientes de ensino (ONG, instituições privada e pública) e as exigências vocais e organizacionais em cada um deles; e
- e) analisar a percepção dos “professores-atores” sobre a atuação fonoaudiológica no teatro e nas aulas de artes cênicas.

2.3 Metas

Como produto desta pesquisa, prevê-se a elaboração, em conjunto com os professores de teatro, de um roteiro para a produção de um ato cênico, o qual repercutirá os processos fonatórios, a saúde vocal, a voz cênica e a parceria entre fonoaudiologia e artes cênicas.

A representação desse roteiro será realizada por alguns alunos. Posteriormente, será proposto aos demais participantes da pesquisa, o que inclui

alunos e professores de teatro, que elaborem uma manifestação artística sobre a voz. Por fim, deve-se realizar uma roda de conversa sobre a temática em foco.

3 MATERIAIS E MÉTODO

A pesquisa com base qualitativa está sustentada em diferentes instrumentos, tais quais: observação participante, construção de diários de campo e produção de narrativas de história de vida. Trata-se de pesquisa de caráter participativo que visou conhecer e compreender os processos da construção da voz como instrumento de trabalho na atividade de ensinar a arte teatral, como também, compreender o uso da voz como aspecto da vida e na interação interpessoal dentro e fora do âmbito laboral.

3.1 Procedimentos

3.1.1 Procedimentos Éticos

Esta pesquisa foi encaminhada ao Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), sendo aprovada no dia 12 de novembro de 2015, com o código CAAE 50558115.2.0000.5505. Todos os participantes assinaram o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), inserido, neste trabalho, como *Anexo A*. O estudo foi realizado no ambiente onde são ministradas as aulas de teatro das diferentes instituições citadas anteriormente.

3.1.2 Diário de Campo

O diário de campo se constitui num instrumento etnográfico que se utiliza da “observação participante”, sendo que com ele o pesquisador observa diretamente a cultura da população estudada (WEBER, 2009). Ele se torna um facilitador da sistematização dos dados observados e vivenciados nos processos de investigação sobre a realidade social e orienta as ações do pesquisador (LIMA, MIOTO, DAL PRÁ, 2007). Dessa forma os autores citados afirmam: “o diário de campo, mais do que apenas guardar informações, pode conter reflexões cotidianas que, quando relidas teoricamente, são portadoras de avanços tanto no âmbito da intervenção, quanto da teoria” (LIMA, MIOTO, DAL PRÁ, 2007, p. 93).

Os diários de campo nesta dissertação foram utilizados nas observações do ambiente de trabalho, do uso da voz dos professores de teatro durante suas aulas,

assim como levou à reflexão sobre a inserção do fonoaudiólogo no ambiente teatral e da própria prática da pesquisadora enquanto profissional.

3.1.3 Narrativas de História de Vida

“Narrar é uma manifestação que acompanha o homem desde sua origem” (GANCHO, 2002, p. 6). Pode ser realizada tanto oralmente quanto por escrito, usando imagens ou não. Na história da humanidade, podemos observá-la nas gravações em pedra, do tempo das cavernas, nas lendas, nos mitos e até na própria bíblia (GANCHO, 2002).

As narrativas aparecem como objeto científico, primeiramente, nas Ciências Humanas, principalmente na antropologia e na linguística (ORLANDI, 1995). Ao longo dos anos, elas foram produzidas e prestigiadas, porém, também foram muito criticadas e refutadas. Em 1979, Lawrence Stone publicou um ensaio intitulado *O renascimento da narrativa: reflexões sobre a velha nova história*, no qual reflete que, a partir da constatação da crise dos modelos de ciência aos quais a história tentara se converter, surge uma tendência, desde 1930, de retomada da forma narrativa de escrita.

As causas que teriam levado a essa retomada são multifatoriais. Encontram-se, entre elas, a desilusão com os modelos deterministas e monocausais, o declínio do compromisso ideológico dos intelectuais, a descrença nos métodos quantitativos e na abordagem estrutural, a crescente influência da antropologia e da psicologia na pesquisa histórica, em detrimento da economia e da sociologia, e a preocupação com a ampliação do público-leitor e o interesse crescente na história das mentalidades (BENATTE, 2014).

Desde então, o debate sobre o assunto ferve, o que demonstra “[...] um certo reconhecimento [...] de que todo saber, do mais mítico ao mais racional, do mais lógico ao mais delirante, é, em última análise, uma narrativa não só ‘poética’, mas poiética, isto é, uma prática cultural produtora (inventora) de sentido” (BENATE, 2014, p. 82).

Na perspectiva socioantropológica, considera-se a narrativa como um ato discursivo. Assim, ela apresenta uma unidade semântica (significação), refere-se a um mundo que pretende descrever, representa ou exprime segmentos da vida de atores/personagens, remete-se a um locutor de forma auto-referencial e vincula-se dentro de situações dialógicas a um interlocutor (RABELO; ALVES, 1999).

A corrente da Sociologia da Linguagem, por sua vez, produz trabalhos sobre etnografia da fala, os quais mostram a estreita relação entre a linguagem e a visão de mundo dos que a utilizam. Nessa corrente, está inclusa a Pragmática, que fundamenta a análise da narrativa e considera que a linguagem não é usada apenas para informar, mas que também realiza vários tipos de ação, ao mesmo tempo que inclui a noção de diálogo e de argumentação (SILVA; TRENTINI, 2002).

No que se refere à produção de narrativas, Teixeira (2003) afirma que a história de vida, como recurso metodológico, propicia a interpretação dos fenômenos que fogem à noção de um determinismo histórico em relação às histórias dos atores sociais. Antes disso,

Valoriza os sujeitos e oferece um campo de investigação no qual o contexto sociocultural está incluso: as narrativas de vida singulares se situam em um horizonte histórico-social. É com o objetivo de relacionar a história de vida com a história da sociedade que a “fala” dos sujeitos é considerada como espaço de articulação de memória e história. (TEIXEIRA, 2003, p. 38)

A relação entre as narrativas, tanto as orais quanto as escritas, e a transmissão de experiência de uma geração a outra foi discutida por Walter Benjamin (1985), que enfatizou que contar histórias sempre foi a arte de compartilhar significados e sentidos do cotidiano dos sujeitos. No cenário contemporâneo, e por causa da aceleração do tempo histórico, além da pouca convivência em grupos e coletivos inter-geracionais, cada vez mais está se perdendo os mecanismos de conservação e transmissão de experiência. Para o filósofo, as narrativas não estão interessadas em transmitir o “puro em si” do elemento narrado, como uma informação ou um relatório; elas, na verdade, mergulham o elemento na vida do narrador para em seguida retirá-lo dele, imprimindo nelas a marca do narrador. Esse movimento pode ser comparado com a marca da mão do oleiro na argila do vaso.

Com relação à forma escrita da narrativa de si, Foucault (1992) ressalta duas formas: *hypomnemata* e correspondência, presentes na Grécia Antiga. *Hypomnemata* corresponde a registros notariais, cadernos pessoais onde eram feitas anotações sobre a fala de alguém, os quais eram utilizados como livro de vida, guia de conduta. Tratava-se, portanto, de uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, que podia ser utilizada para a meditação e a reflexão pessoal. As correspondências consistiam no material escrito destinado a outrem, cujos assuntos, na maioria das vezes, versavam sobre os modos de compartilhar notícias referentes

a questões de saúde e atividades cotidianas. De modo geral, a “escrita de si”, tratada por Foucault (1992) e retomada por Rago (2013), indica que a autobiografia é uma prática da liberdade constitutiva das “estéticas da existência”, tornando-se prática de relação renovada de si para consigo mesmo e, também, para com o outro.

Na Antropologia da Saúde, as narrativas são usadas como uma forma coerente e adequada para se obter informações sobre as práticas e saberes em saúde de um determinado grupo (SILVA; TRENTINI, 2002). Isso é possível porque a própria antropologia enxerga a saúde não apenas como consequência de fatores sociais e econômicos (COSTA; GUALDA, 2010), mas também como “um produto culturalmente determinado” (CAPRARA, 2003, p. 927).

Dessa forma, a compreensão do processo saúde-doença como “[...] fenômeno sociocultural evidencia que as experiências de saúde e doença são atravessadas pelos significados socialmente construídos; logo não podem ser desvinculadas das estruturas sociais mais abrangentes que permeiam as sociedades” (COSTA; GUALDA, 2010, p. 926).

Através das narrativas, é possível a reorganização de uma experiência, de modo a lhe conferir algum sentido. Ocorre, dessa forma, o acesso ao evento da maneira como ele foi percebido por aquele que o descreve. Essa história é revisitada a partir de novas vivências e indagações sobre a experiência passada. Silva e Trentini (2002) ressaltam que as histórias que as pessoas contam sobre suas vidas “[...] representam a expressão de uma experiência que foi sendo construída nas interações sociais, nas análises compartilhadas sobre os acontecimentos vividos e nas versões reelaboradas desses acontecimentos” (SILVA; TRENTINI, 2002, p. 426).

Segundo Rabelo (1999),

As narrativas que os indivíduos produzem não são um reflexo imperfeito de coisas que viram e fizeram, tampouco um mundo fechado sobre si mesmo de ideias ou representações: são antes um meio significativo pelo qual organizam sua experiência no convívio com os outros. (RABELO, 1999, p. 78)

Rago (2013) afirma que, através das narrativas, pode-se constatar como os sujeitos se constituem discursivamente, como eles recortam o passado e que experiências valorizam ou silenciam, tornando possível reconstruir o próprio passado, refletir sobre o que foi experimentado e dar sentido ao presente. Em outras palavras, é possível ao sujeito se (re)inventar.

Ao narrar uma história para um outro sujeito, que escuta, cria-se um campo de ação coletiva que possibilita aos profissionais de saúde conhecerem a experiência singular de cada sujeito que compartilha sua história (SILVA; TRENTINI, 2002).

Assim, por meio das narrativas, existe a possibilidade de conectar, ao mesmo tempo, linguagem, discurso e experiência, pois aquelas favorecem a organização das palavras em um fio narrativo (PARKER *apud* IMBRIZI, 2014).

Acredita-se, dessa maneira, que a narrativa pode levar o sujeito narrador a produzir questionamentos sobre suas próprias práticas cotidianas no trabalho e na sociedade, como é o caso dos professores-atores. No que tange a esta pesquisa, houve, também, a oportunidade de estabelecer trocas entre a pesquisadora e os narradores que levaram reflexões sobre sua própria trajetória de vida, seu trabalho, sua voz e sobre a atuação do fonoaudiólogo junto a eles.

3.2 Participantes

Participaram desta pesquisa três professores de teatro do sexo masculino lotados em instituições distintas do município de Santos/SP, dentre elas, uma ONG (Arte no Dique), uma escola privada (Colégio Universitas) e uma escola pública (Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”/Teatro Guarany). As narrativas desses três sujeitos serão apresentadas nos capítulos II, III e IV desta dissertação.

A seleção dos participantes ocorreu mediante o aceite e a assinatura do TCLE. Como critérios de inclusão, é possível citar:

- 1) indivíduos que ministram aulas de teatro; e
- 2) faixa etária de 18 a 60 anos.

Professores que ministram aulas de disciplinas regulares e atores que não são professores de teatro foram vetados desta prática investigativa.

3.3 Desenvolvimento

3.3.1 Primeira Etapa

Mediante parcerias com a ONG Arte no Dique, com o Colégio Universitas e com a Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”/Teatro Guarany, foram realizados encontros com os professores de artes cênicas. As atividades da pesquisa se desenvolveram no espaço onde se realiza o processo de aprendizagem teatral.

3.3.2 Segunda Etapa

Foi realizada uma revisão bibliográfica com os seguintes descritores: professores de artes cênicas; voz no teatro; pedagogia vocal no teatro; e intervenção fonoaudiológica com os profissionais das artes cênicas.

3.3.3 Terceira Etapa

Foram feitas observações sobre o ambiente de trabalho das instituições que participaram deste estudo, levando-se em conta as condições de trabalho e os recursos materiais, físicos e acústicos das salas em que ocorrem as aulas de teatro. Também foram observadas as instituições como um todo, durante e depois de os professores ministrarem suas aulas.

Essas observações foram registradas em diários de campo – um caderno a cada encontro –, em que todos os acontecimentos, percepções e impressões da pesquisadora foram pontuados, com o objetivo de sistematizar as experiências para análise.

3.3.4 Quarta Etapa

Os narradores contaram suas histórias de vida em seu próprio ambiente de trabalho. Para isso, foram realizados de um a dois encontros com eles. Os acontecimentos desses encontros foram transcritos em diários de campo.

Como as histórias de vida se tratam de narrativas livres, não foi seguido um roteiro fixo, mas, sim, foram abordadas temáticas específicas, de modo a contextualizar a singularidade do sujeito na cultura e na sociedade. Dentre as temáticas, é importante destacar: o uso da voz na atuação do professor de teatro; a voz técnica e a voz poética e interpretativa; a relação entre sujeito, cidade e a escolha da arte cênica e do ofício de ensinar a encenar; a relação entre voz e o processo

criativo; e as formas como o território e a cidade circunscrevem as escolhas profissionais e afetivas.

3.3.5 Quinta Etapa

Como produto desta pesquisa, foi elaborado, em conjunto com os professores de teatro, um roteiro para a produção de um ato cênico, o qual repercute os processos fonatórios, a saúde vocal, a voz cênica e a parceria entre fonoaudiologia e artes cênicas.

A representação desse roteiro foi realizada por alguns alunos. Posteriormente, propôs-se aos demais participantes da pesquisa, o que inclui alunos e professores de teatro, que elaborassem uma manifestação artística sobre a voz. Por fim, realizou-se uma roda de conversa sobre a temática em destaque.

3.4 Análise de Dados

Os dados produzidos nesta pesquisa consistem nas narrativas de vida e no material registrado nos diários de campo. Foram realizadas leituras flutuantes do material, das quais extraiu-se aquilo que se repete, que se destaca, assim como aquilo que se mostrou intrigante e inusitado. Esse conteúdo subsidiou a elaboração de alguns tópicos. Estes foram cotejados com o levantamento bibliográfico prévio, refinados durante todo o processo e demarcados, *a priori*, da seguinte maneira:

- 1) O uso da voz na arte de ensinar a encenar e na atuação, enquanto ator;
- 2) Como a organização do trabalho e sua dinâmica influenciam na saúde vocal dos atores-professores?
- 3) Como os profissionais cuidam da sua saúde vocal?
- 4) Estilo de vida e diferentes papéis que os professores-atores desempenham dentro e fora do ambiente laboral, de modo a relacioná-los com sua saúde vocal;
- 5) A importância da voz em seu processo de criação;
- 6) Como a atuação fonoaudiológica é vista no teatro e nas aulas de artes cênicas?

Todavia, ao longo desta produção científica, os tópicos anteriores foram sintetizados em três para análise dos dados produzidos nesta dissertação, a saber:

- 1) O uso da voz na arte de ensinar a encenar e na atuação, enquanto ator;
- 2) Como a organização do trabalho e o uso do tempo livre influenciam no cuidado da saúde vocal dos professores-atores?
- 3) Como a atuação fonoaudiológica é considerada no teatro e nas aulas de artes cênicas?

Tais tópicos foram associados com trechos dos diários de campo e discutidos e correlacionados com a literatura encontrada na revisão bibliográfica.

Nesse viés, esta dissertação de mestrado está estruturada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, foram abordadas as referências bibliográficas concernentes ao histórico de cuidados e técnicas vocais oriundas das artes cênicas, as quais resultam de um levantamento de pesquisas nas bases de dados sobre a voz do professor de teatro e a contribuição fonoaudiológica para a voz cênica. O segundo capítulo apresenta um apanhado histórico sobre a ONG Arte no Dique e o Projeto TAMTAM, compreendendo o ambiente de trabalho, os hábitos vocais e a dinâmica laboral de Erick Antelo, bem como sua narrativa e a análise desta. O terceiro capítulo discorre sobre a história do Teatro Guarany e da Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”, levando-se em conta, também, o ambiente de trabalho, os hábitos vocais e a dinâmica laboral de Thiago Aguiar, assim como sua narrativa e a análise desta. No quarto capítulo, apresenta-se um breve apanhado sobre o colégio Universitas, considerando os mesmos aspectos, porém, tendo como narrador Roberto Gomes. Nas considerações finais, são retomados os objetivos propostos, os quais serão discutidos conforme os dados produzidos na pesquisa.

4 CAPÍTULO I: VOZ, A ARTE DE ENSINAR TEATRO E A FONOAUDIOLOGIA

4.1 A Voz segundo as Artes Cênicas

“O teatro se estabelece por meio de alguns aspectos básicos como: a palavra (discurso), o pensamento (ideia), a realidade, a criação, a interpretação, a apreciação, dentre outras características fundamentais, que o definem como arte e expressão humana” (MARGONI, 2014, p. 24). Para se expressar teatralmente, a palavra (discurso) deve ser bem executada e, conseqüentemente, bem trabalhada, treinada e cuidada com esmero.

Desse modo, a trajetória histórica do trabalho vocal nas artes cênicas inicia-se no mesmo local onde se consolidou essa arte: na Grécia Antiga, com o teatro grego. Roubine (2002) discorre que, no *ditirambo*, danças, canto e coro faziam parte da técnica vocal e gestual de seus cinquenta integrantes, dentre eles, homens e crianças que não utilizavam figurinos nem máscaras. O mesmo coro reaparece no drama satírico, em que fala, canta e recita utilizando todos os recursos vocais cômicos, além de figurinos e máscaras. Segundo o mesmo autor, na parábase, que consiste na fala inicial dirigida ao público, era exigido dos coristas o domínio de técnicas vocais específicas, tais como *pnigos*, que eram um longo trecho falado, sem pausas respiratórias, que levava a uma histeria cômica, reencontrada mais tarde no discurso de Molière (1622 – 1673) e nas obras de Ionesco (1912 – 1964).

O teatro em Atenas era indissociável do culto a Dionísio. Os atores e coristas eram considerados sagrados (ROUBINE, 2002). A máscara, símbolo do teatro nessa época, servia como um amplificador vocal do intérprete, em especial, na declamação. A expressão “voz na máscara” é, inclusive, utilizada até os dias de hoje e, quando usada, designa ressonância superior, que possibilita uma amplificação vocal, que é essencial para a atuação cênica (SILVA, 2008).

Durante a Idade Média, o teatro se configurava pela temática religiosa, com origem nos dramas litúrgicos em latim. A interpretação era realizada pelos clérigos e seus alunos nas escolas catedralícias ou monásticas e apresentada em grandes festas nos santuários. No século XI, foram incorporadas as linguagens vulgares e profanas no teatro medieval, representadas por atores que não pertenciam ao clero. Com o Renascimento, considerado a Idade de Ouro para o teatro na Europa, este perdeu o seu componente quase exclusivamente sacro da era medieval, tonando-se

mais “popular” e “profissionalizado”. Comédia e tragédia foram separadas e os autores obtiveram liberdade criativa e importância (SILVA, 2008).

Segundo Roubine (2002), no século XVII, os papéis ternos foram os que se destacaram. As repetições de certas situações se tornaram estereótipos com eficácia emocional comprovada. O ator dessa época dominava as técnicas vocais necessárias a essas situações e, em função de suas possibilidades, ele se especializava em um ou em outro tipo de papel. As cenas de *reconhecimento*, que consistiam na reconhecimento de uma personagem por outra, levando ao desenlace do conflito da história, eram realizadas na base do patético, da surpresa: suspiros, exclamações e gritos. Os episódios de ternura privilegiavam os efeitos de timbre, a musicalidade da fala, a afetividade dada pela ressonância da voz. Porém, ao repetir as mesmas técnicas, o intérprete podia correr o risco de tornar sua atuação mecanizada.

A partir do século XVIII, a veneração à “sensibilidade” levou à tomada de consciência de que a técnica vocal era, ao mesmo tempo, essencial e insuficiente (ROUBINE, 2002). Assim, como refere Silva (2008), pôde-se, desde esse período, verificar a importância e a necessidade de criar um trabalho específico para a voz no contexto artístico.

Principalmente no século XIX, alguns paradigmas mecanicistas tiveram influência na dicotomia entre a voz e o corpo e em suas relações biopsicossociais. Isso acabava por reduzir o corpo humano a uma máquina sobre a qual era preciso conhecer o funcionamento de cada um de seus componentes, de cada uma de suas partes, não considerando o todo. Dessa forma, a voz foi estudada de forma fracionada, ou seja, o corpo e a voz foram dissociados de sua totalidade físico-emocional-mental-energética. Essa visão cartesiana também foi encontrada no estudo da voz teatral, no qual a voz do ator era dissociada do corpo, tanto na preparação quanto na criação, sendo também diminuída à ação de dizer bem as palavras do texto, sem grandes pesquisas sobre a gestualidade da personagem (MARTINS, 2005).

Segundo Silva (2008), enquanto Mercier (1740 – 1814) privilegiava a parte física e mímica da interpretação, Talma (1763 – 1826) tentava retomar a tradição do estilo declamatório. Nesse segmento, o período em que esses dois pensadores viveram suscitou alguns questionamentos sobre a melhor forma de se treinar a arte cênica para atingir uma boa interpretação. *Seria a voz ou o corpo que deveria receber mais destaque no trabalho do ator?*

Roubine (2002) considera que o debate entre os autores mais realistas e os declamadores existe e sempre existirá. Os primeiros se apoiam em técnicas vocais elaboradas e os últimos se sustentam, primordialmente, na sensibilidade, na precisão e na autenticidade de suas interpretações. Como refere o mesmo autor, na vocalidade contemporânea, ocorre um paradoxo, em que o trabalho vocal do ator está subordinado a uma mitologia do “natural”, ainda que o que realmente impressiona seja o “não natural”. Nesse contexto, é possível citar as observações de Carneiro (2012) sobre Stanislavski, que ele diz ser,

[...] sem dúvida, um dos mais influentes pensadores teatrais do século XX. Seu “método” de preparação de atores e criação de personagens representou uma verdadeira revolução no fazer teatral ocidental – revolução que já era apontada como necessária por Diderot (2005) e posteriormente por Craig (2004), ao dizer que o teatro poderia alcançar novos patamares com a sistematização do trabalho do ator. (CARNEIRO, 2012, p. 122)

Ao pensar em um teatro eficiente em sua comunicação com o espectador, Stanislavski seguia, em seu fazer, um caráter científico, apesar de negá-lo. Ele citava, em seus escritos, obras de médicos, psicólogos e biólogos como forma de validar cientificamente suas descobertas e deduções empíricas (CARNEIRO, 2012). Desse modo, com relação ao natural, esse teatrólogo observou e concluiu que a atuação realista era, na verdade, muito artificial e complexa e que somente podia ser adquirida através de uma série de estudos e práticas. Além disso, verificou que os intérpretes de sua época agiam de forma natural e intuitiva, porém, nada podia traduzir suas atuações em palavras que fossem capazes de perpetuar o conhecimento. Nesse viés, ele criou um método composto de uma série de técnicas para o treinamento do ator, que tinha como objetivos eliminar o formalismo e a mecanização da representação, quebrar a rotina e exterminar os estereótipos. Posteriormente, Stanislavski criou o chamado método da ação física, através do qual argumentava que toda emoção flui independentemente da vontade do ator, salvo exceção quando este é capaz de exercer total controle sobre seu próprio corpo, estabelecendo uma condição ideal para sua voz (SILVA, 2008).

Campbell (2005) produziu um panorama do trabalho de três diretores teatrais que desenvolveram seus métodos depois de Stanislavski. São eles: Grotowski (1933 – 1999), Barba (1936 –) e Staniewski (1950 –).

Grotowski é considerado como um dos teóricos teatrais mais influentes do século XX. Sua carreira pode ser dividida em quatro fases: o Teatro de Produções, o Parateatro, o Teatro das Fontes e a Arte como Veículo. Na primeira fase, o teatrólogo está mais voltado ao trabalho do ator. Por meio de trabalhos físico e vocal exigentes, o ator se coloca diante do público com toda sua partitura corpóreo-vocal, revelando experiências significativas de sua própria vida. Trata-se, assim, de um processo de transformação interna tanto para o ator quanto para o espectador. Na segunda fase, o diretor enfatiza menos o critério artístico e as questões técnicas, trocando a estrutura convencional por atividades improvisadas, através do contato espontâneo entre uma equipe de líderes experientes e alguns participantes externos. No terceiro momento, inicia-se uma pesquisa sobre diversas formas de manifestações ritualísticas, tentando entender seus gestos, movimentos e cantos, a fim de produzir uma repercussão objetiva no participante. Na última fase, Grotowski baseia-se em uma pesquisa de canções vibratórias, cantos tradicionais da cultura africana e afro-caribenha, que causariam um efeito profundo nas pessoas que as desempenham, desde que tenham passado por trabalho e treinamento meticulosos e exigentes (CAMPBELL, 2005).

Barba trabalhou por um período com Grotowski, até que criou sua própria companhia teatral e, em seguida, um teatro-laboratório pautado no treinamento sistemático e diário do ator, com exercícios acrobáticos, de ginástica, de improvisação e de exploração vocal. Em 1986, escreveu o *Manifesto do Terceiro Teatro*, no qual identificou uma nova espécie de teatro, que era “[...] diferente do teatro convencional (o primeiro teatro), protegido e patrocinado por causa dos ‘valores’ que parece representar, e do teatro vanguardista (o segundo teatro), que se interessa por novidades artísticas e culturais” (CAMPBELL, 2005, p. 32). Em 1979, Barba fundou a Escola Internacional de Antropologia Teatral (ISTA), que tinha como objetivo pesquisar os elementos pré-expressivos da arte de encenar, os quais, segundo ele, eram comuns a todos os tipos de manifestações teatrais que influenciavam e davam forma à presença cênica do ator. Seu interesse estava concentrado em saber como as mudanças corporais meticulosas do ator poderiam ter um impacto cinestésico no espectador. Barba é, em seu fazer teatral, um homem bastante prático (CAMPBELL, 2005).

Dentre estes estudiosos contemporâneos do meio teatral, Eugenio Barba traz reflexões sobre as relações entre corpo e voz na arte do ator. Barba foi um dos diretores cuja premissa do treinamento do ator era trabalhar sobre a

totalidade do corpo, que envolve a eliminação de condicionamentos culturais para chegar a uma organicidade na representação. (MARTINS, 2005, p. 34)

Staniewski, entre 1971 e 1976, colaborou com Grotowski no Teatro-Laboratório do qual era membro. Nesse último ano, entretanto, formou sua própria companhia, denominada Associação Teatral Gardzienice. Hodge (2004) aponta que o teatro de Staniewski era descrito como “etno-oratório”, com influência das tradições expressivas indígenas e da musicalidade do meio ambiente. Portanto, tratava-se de um teatro cantado singularmente. Em vez de canções e danças típicas de povoados isolados, ele apresentava peças para os habitantes desses locais, onde seus atores usavam o que aprendiam nos trabalhos subsequentes (CAMPBELL, 2005). Dessa maneira, Staniewski explorou diversos aspectos de sua própria cultura, tanto histórica quanto étnica, geográfica e artística (HODGE, 2004). Campbell (2005, p. 35 e 36) afirma que

O material colhido se tornou uma base para os espetáculos e o sistema de treinamento vocal do grupo, que é influenciado pelas técnicas milenares vocais destes povos isolados que fogem dos padrões de beleza estética musical promovida pela cultura ocidental hegemônica. (CAMPBELL, 2005, p. 35-36)

O treinamento vocal propiciado pelas pesquisas desses diretores apresenta elementos convergentes. Nota-se que eles desenvolveram métodos que integraram voz, corpo e consciência, além de refutarem os métodos mais tradicionais de preparação e controle respiratório. Além disso, os diretores descrevem a respiração *orgânica* e *espontânea*, o uso dos ressoadores vocais, para explorar e favorecer a extensão vocal, e as qualidades vocais diferentes e utilizam canções tradicionais e técnicas de cantos milenares para atingir seus objetivos. O trabalho vocal é altamente físico para todos os três, assim como também foi observado por Martins, em entrevista para a pesquisa realizada por Aguilar (2008):

O paradigma sobre a técnica vocal tem se transformado nos últimos anos: de uma ginástica vocal, com exercícios mecanicistas, sem conexão com o corpo, para uma técnica vocal orgânica, na qual a voz é trabalhada a partir do movimento do corpo, das sensações, das percepções, do imaginário, da criatividade. (AGUILAR, 2008, p. 40)

Como foi observado, sempre existiram pessoas que usam a voz como principal ferramenta de trabalho. Oradores famosos, por exemplo, são mencionados desde a Grécia Antiga. O ensino de técnicas vocais é praticado há séculos. Não obstante, em

todas as épocas importantes da história da civilização, o teatro e o canto se fizeram presentes, e, com eles, o cultivo da voz (SOUZA; FERREIRA, 2000). Assim, mesmo antes da existência da fonoaudiologia, já se pensava e se estudava esse assunto, bem como todo seu aparato, seu funcionamento e seus diversos usos. Dessa maneira, a área das artes cênicas se dedicou a entender a voz como um instrumento e a criar técnicas a fim de entreter o público e realizar uma boa interpretação.

Para tanto, é importante ressaltar que sempre houve também mestres em arte, que passavam todo seu conhecimento aos seus aprendizes, com o intuito de difundir e perpetuá-lo. Sem eles, não saberíamos o que é o teatro. Nesse sentido, os pensadores e professores de artes cênicas são e sempre serão essenciais para a evolução e preservação dessa arte. Nessa perspectiva, é preciso saber se existem publicações que procuram estudar esses estudiosos e sua principal ferramenta de trabalho.

4.2 Levantamento de Pesquisas nas Bases de Dados sobre a Voz do Professor de Teatro

Foram realizadas buscas nas bases de dados LILACS, SCIELO, DEDALUS, MEDLINE, Google Acadêmico e Banco de Dados do Departamento de Fonoaudiologia da UNIFESP. Foram consideradas também pesquisas realizadas por Gayotto e Silva (2008) e Amorim, Motta e Gayotto (2013), em parceria com a Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, visando ao levantamento de produções acadêmicas que versam sobre a voz do professor de teatro.

Inicialmente foram usados os termos *professor de teatro e voz*, no LILACS, e, em inglês, *drama teacher and voice*, no MEDLINE, muito embora nenhum documento tenha sido encontrado. Os termos foram, então, alterados, no LILACS, para *ator e voz*, resultando em oito produções científicas que variam seus assuntos, principalmente, entre qualidade vocal, práticas profissionais, acústica da fala, distúrbios vocais, prática profissional e fonoaudiologia no cinema e no teatro. Para a busca no MEDLINE, nesse segundo momento, foram usados os termos *actor and voice*. Nesse levantamento, foram encontrados 37 artigos, dos quais, após a leitura de seus resumos, constatou-se que vinte não eram trabalhos relacionados com atores, práticas teatrais e voz, mas, sim, estudos relacionados a assuntos diversos que fogem do tema procurado. Os 17 estudos que se enquadravam naquilo que se procurava possuíam variação entre os

seguintes temas: qualidade vocal, acústica da fala, voz, distúrbios da voz e treinamento vocal. Uma das pesquisas tinha como sujeitos alunos de teatro e as demais tratavam de atores profissionais e/ou amadores. Em nenhum resumo, foram mencionados os professores de teatro.

No Banco de Dados do Departamento de Fonoaudiologia da UNIFESP, foi realizado um levantamento sobre as produções científicas listadas entre 2010 a 2015. Dos 134 trabalhos com orientação em andamento, 15 tinham como foco a voz e apenas um mencionava o teatro, porém, em sua modalidade musical e com ênfase na atuação do ator/cantor relativa à voz cantada. Dos 433 trabalhos já concluídos, 78 tinham em seu título o assunto voz. Desses, apenas dois se referiam à voz do ator. Nenhum deles incluía, em seus títulos, a voz do professor de teatro. Os 567 trabalhos variavam entre teses de doutorado, dissertações de mestrado, trabalhos de conclusão de curso de graduação e monografias de especializações e cursos de aperfeiçoamentos.

Nas bases de dados da biblioteca eletrônica SCIELO, foram pesquisados, a princípio, os termos *professor de teatro e voz*, porém, mais uma vez, nenhum artigo foi encontrado. Os descritores foram, assim, alterados para *ator e voz*, resultando em cinco artigos. Após a leitura dos resumos, verificou-se que um dos artigos se referia à pedagogia vocal no teatro (HOLESGROVE, 2016); outro se relacionava aos aspectos ambientais e sócio-ocupacionais do uso da voz entre os atores profissionais (GOULART; VILANOVA, 2011); e outro traçava o perfil vocal dos atores de teatro profissionais e dos atores em fase de formação acadêmica (SPAGNOL; CASOL, 2015). Novamente, constatou-se que os alunos de artes cênicas eram pesquisados, porém, não havia ocorrência de citações sobre o uso da voz daqueles que ensinam a arte. Duas dessas pesquisas mencionavam atores e voz, contudo, em outros contextos, como o religioso. Uma delas se destaca porque as pesquisadoras tratavam dos modos de subjetivação pelos quais os atores se tornam sujeitos de sua prática vocal, mais especificamente musical, com inspiração na perspectiva arqueológica foucaultiana. Para tanto, elas fizeram o uso de narrativas e entrevistas desses profissionais que executam, vocal e instrumentalmente, trilhas sonoras de seus espetáculos ao vivo, analisando a presença preponderante da voz da figura materna na memória de atores-músicos (RASSLAN; FISCHER, 2016).

Na biblioteca DEDALUS, foi realizada uma busca com os termos *professor de teatro e voz*, a qual retornou com um resultado: o texto *A escola vai ao teatro: voz do*

ator e do professor (WOLF, 2013). Todavia, não foi possível ter acesso ao trabalho, tampouco ao seu resumo. Em seguida, a busca foi realizada com as nomenclaturas *ator e voz*, encontrando trinta trabalhos. Após a leitura de todos os resumos, observou-se que 13 pesquisas foram produzidas pela Escola de Comunicação e Arte; dessas, sete estavam relacionadas à pedagogia vocal no teatro, fazendo referência, inclusive, a diversos teóricos da área teatral. Uma delas discorria sobre o uso vocal e a linguagem verbal na composição da cena; outra, sobre a voz e a musicalidade na formação do ator. Três delas abarcavam a voz e o processo criativo na construção de personagens e uma, as contribuições da voz e da fala ao ator de telenovela, no âmbito da educação vocal. Duas pesquisas foram produzidas por fonoaudiólogos e versavam sobre diversos temas, como técnicas vocais usadas na preparação do ator e aquecimento e desaquecimento vocal do ator. 13 trabalhos não estavam relacionados aos assuntos pesquisados (voz e artes cênicas). Duas produções científicas ligadas à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas tratavam da linguagem musical e da performance de um determinado ator e suas obras artísticas; outra, abrangia os usos vocais nas encenações teatrais, utilizando como base metodológica a semiótica.

No Google Acadêmico, foram repetidos os mesmos procedimentos realizados nos demais *sites* científicos, sendo encontrados três trabalhos que versam sobre os professores de teatro. O primeiro consiste em um estudo internacional realizado no Canadá e nos Estados Unidos por McCammon, Miller e Norris (1998). Esse estudo apresenta uma realidade bem específica do professor de teatro, utilizando narrativas sobre a experiência de dar aulas a fim de contribuir para a formação e a preparação dos futuros professores de artes cênicas e dar voz a suas dúvidas, angústias e reflexões. Entretanto, tal estudo não cita as questões vocais em si, mas, sim, a experiência de ensinar. O segundo trabalho é uma dissertação de mestrado que se refere a uma pressuposta dicotomia entre os saberes artísticos e os saberes pedagógicos na estrutura clássica do ensino superior, no que se refere à formação do professor de teatro. A análise de dados foi realizada com base na perspectiva foucaultiana. Nesse viés, a autora do trabalho introduziu a ideia do professor-artista (COSTA, 2009). O último trabalho teve como objetivo conhecer as técnicas vocais utilizadas pelos professores de teatro no aquecimento vocal e compará-las com o que é descrito na literatura (AYDOS; HANAYAMA, 2004).

Apesar de o foco ser o professor de teatro, nenhum desses estudos tratava da voz daqueles que ensinam. O terceiro procurava conhecer as técnicas vocais dos

professores, embora não refletisse sobre o uso que eles fazem de seu aparelho fonador nessa atuação específica. Os demais trabalhos encontrados se relacionam com a voz do ator de teatro, como observado nas outras bases de dados pesquisadas.

As pesquisas realizadas por Gayotto e Silva (2008) e Amorim, Motta e Gayotto (2013) buscaram realizar um levantamento das produções científicas desenvolvidas sobre a voz do ator: a primeira compreendia os anos de 2005 a 2007, e a segunda, de 2008 a 2012. Foram considerados como produções científicas dissertações de mestrado, teses de doutorado, monografias de cursos de especialização, trabalhos de conclusão de curso de graduação, livros, capítulos de livros, publicações em revistas, jornais e anais, entre outros documentos.

Gayotto e Silva (2008) encontraram cinquenta trabalhos que discorrem sobre o ator e sua voz. Esses foram divididos, de acordo com os temas abordados nas pesquisas, em dois grandes eixos, pensando nos principais pilares do trabalho fonoaudiológico com atores: “preparação vocal” e “criação interpretativa”. Junto a esses eixos, constavam três tópicos: “saúde e subjetividade”, “intervenções fonoaudiológicas no teatro” e “histórico da voz no teatro”. Desses temas, foi observado que 59% faziam referência aos trabalhos sobre a preparação vocal dos atores, 23%, sobre a criação interpretativa, 11%, sobre o intercruzamento entre fonoaudiologia e teatro e 5%, sobre a intervenção fonoaudiológica no teatro. Apenas 2% estavam focados no paciente-ator, com relação à sua saúde e à sua subjetividade. Desses cinquenta trabalhos citados na pesquisa, nenhum deles possuíam um título que versava sobre a voz do professor de teatro. Cinco deles se referiam, mais especificamente, à formação do ator ou às questões técnicas ou vocais dos alunos-atores, não abarcando os professores-atores.

Amorim, Motta e Gayotto (2013) encontraram 57 estudos relacionados à voz de atores de teatro realizados por fonoaudiólogos. As autoras observaram que os enfoques das pesquisas se mantiveram os mesmos, comparados com os resultados daquela que foi realizada em 2008. Tais enfoques são: em primeiro lugar, os estudos da preparação do ator, as técnicas vocais, a saúde e os hábitos vocais, a fonoterapia, a investigação dos recursos vocais e seus usos, bem como os métodos de análise vocal; em segundo lugar, os aspectos interpretativos, criativos, de textualidade e de estudo das emoções; e, em último lugar, a inserção do fonoaudiólogo no teatro. Além disso, as autoras ressaltaram que seria interessante ter uma multiplicidade temática em todos os aspectos, principalmente porque há a necessidade de compreender,

cada vez mais, como investigar e trabalhar os caminhos da criação, que são tão importantes, mas, ainda, pouquíssimamente conhecidos pela fonoaudiologia. Mais uma vez, do montante de trabalhos encontrados nesse estudo, apenas nove se referiam à formação do ator ou às questões técnicas ou vocais dos alunos-atores. Nenhum deles mencionava em seu título os professores-atores.

Nota-se, com esse levantamento, o reduzido número de pesquisas que discorrem sobre o professor de teatro e sua voz, bem como sobre suas subjetividade e singularidade. Tal fato torna esta dissertação, ao mesmo tempo, inusitada e necessária, pois, para cada ator, existe um professor que o ensinou a arte da interpretação e que, com ele, compartilhou seus conhecimentos, para que pudesse desempenhar sua função. É lícito inferir que se trata de uma profissão extremamente importante e merecedora de destaque. Porém, tendo em conta a escassez de material sobre o assunto, as referências bibliográficas encontradas serão utilizadas, no que diz respeito à voz do ator, para entender as peculiaridades do uso vocal nessa arte, visto que o professor de teatro também é um artista, tanto com relação aos conhecimentos artísticos que ele deve ter para ensinar quanto à própria arte de ser um professor-ator. Para tal, é necessário também elucidar como surgiu a fonoaudiologia, qual é seu campo de atuação e qual relação ela estabelece entre o seu mundo e o mundo cênico.

4.3 A Voz Cênica e a Fonoaudiologia

A história da fonoaudiologia, segundo dados obtidos no site do Conselho Federal de Fonoaudiologia, inicia-se na década de 1930, com a idealização da profissão de fonoaudiólogo proveniente da preocupação da medicina e da educação com a profilaxia e a correção de erros de linguagem apresentados pelos escolares. Posteriormente, na década de 1960, começou, de fato, o ensino da fonoaudiologia no Brasil, com a criação dos cursos da Universidade de São Paulo (1961), vinculado à Clínica de Otorrinolaringologia do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina, e da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1962), ligado ao Instituto de Psicologia. Ambos se voltavam, na época, à graduação de tecnólogos em fonoaudiologia, sendo que o primeiro currículo mínimo, fixando as disciplinas e a carga horária desses cursos, foi regulamentado pela Resolução n. 54/76, do Conselho Federal de Educação. Na década de 1970, surgiram os movimentos pelo reconhecimento dos cursos e da profissão. As formações, em nível de bacharelado,

foram determinadas em 9 de dezembro de 1981. Concomitantemente, foi sancionada a Lei n. 6.965, que regulamentou, enfim, a profissão, e criou-se os Conselhos Federal e Regionais de Fonoaudiologia.

No artigo 6.º da Resolução do Conselho Nacional de Educação, de 19 de fevereiro de 2002, que institui as diretrizes curriculares nacionais do curso de graduação em fonoaudiologia, consta que os conteúdos dessa formação devem contemplar as ciências biológicas e da saúde, as ciências sociais e humanas e as ciências fonoaudiológicas. Estão inclusas, nessa última, as especificidades da fonoaudiologia relativas à audição, à linguagem oral e à escrita – voz, fala, fluência e sistema miofuncional orofacial e cervical –, sendo essas as principais especialidades da área.

Portanto, como define o Conselho Regional de Fonoaudiologia (2005),

O fonoaudiólogo é um profissional de saúde, com graduação plena em fonoaudiologia, que atua de forma autônoma e independente nos setores público e privado. É responsável pela promoção da saúde, prevenção, avaliação e diagnóstico, orientação, terapia (habilitação e reabilitação) e aperfeiçoamento dos aspectos fonoaudiológicos da função auditiva periférica e central, da função vestibular, da linguagem oral e escrita, da voz, da fluência, da articulação da fala e dos sistemas miofuncional, orofacial, cervical e de deglutição. Exerce também atividades de ensino, pesquisa e administrativas (CONSELHO REGIONAL DE FONOAUDIOLOGIA, 2005, n.p).

O profissional de fonoaudiologia, como citado no site do Conselho Regional, pode atuar em unidades básicas de saúde, ambulatórios de especialidades, hospitais e maternidades, consultórios, clínicas, *home care*, domicílios, asilos e casas de saúde, creches e berçários, escolas regulares e especiais, instituição de ensino superior, empresas, veículos de comunicação (rádio, TV e teatro) e associações.

Com foco específico na área de voz, é importante mencionar que o Departamento de Voz da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia é composto por três comitês: Voz Clínica, Voz Profissional e Fononcologia (BEHLAU *et al.*, 2006). Nesse viés, é possível pensar na atuação fonoaudiológica em voz levando-se em conta as três vertentes.

Quando se fala em fononcologia, estamos nos referindo, principalmente, à atuação fonoaudiológica junto àqueles que possuem câncer de cabeça e pescoço. Essa especialidade possui características e especificidades que abrangem a reabilitação de todas as funções laringeas e dos aspectos articulatórios e ressonantais

do trato vocal (BEHLAU *et al.*, 2010). As alterações vocais encontradas nesses casos podem estar ligadas a comprometimentos de diversas naturezas, essencialmente, decorrentes das sequelas dos tratamentos cirúrgicos, irradiantes ou do próprio tumor nessa região (CALHEIRO; ALBUQUERQUE, 2012; CAMARGO, 1998; UNIDADE DE CUIDADOS, 2009).

O fonoaudiólogo, frente a esses pacientes, deve elaborar estratégias de comunicação, seja de (re)adaptação da linguagem oral, seja de comunicação efetiva não-verbal, com o objetivo de manter suas sociabilidade e interação com os familiares e as demais pessoas que participam de seu cotidiano (TAQUEMORI, 2008; UNIDADE DE CUIDADOS, 2009; CALHEIRO; ALBUQUERQUE, 2012).

Na atuação clínica em voz, existe a possibilidade de trabalhar tanto com terapia e reabilitação quanto com assessoria voltada ao aprimoramento da comunicação (NASCIMENTO; FERREIRA, 2000). Dessa forma, o fonoaudiólogo é responsável pelo atendimento clínico a indivíduos que apresentam queixas e/ou alterações vocais, denominadas disfonias, ou pelo trabalho de aperfeiçoamento vocal.

Normalmente, o indivíduo que vai à clínica fonoaudiológica passa por uma avaliação inicial, na qual é feito um levantamento de toda a sua história vocal e de saúde, de seus hábitos, cuidados e comportamentos vocais, com o intuito de conhecer a dinâmica vocal desse paciente e entender como ele percebe sua voz, levando-se em conta sempre que “o indivíduo apresenta mudanças na sua voz de acordo com os contextos sociais em que convive, dependendo de fatores como grau de identificação, posição social, personalidade do outro e dos aspectos psicoemocionais que envolvem o momento da interação” (FERREIRA; VILELA, 2006, p. 236).

Após a entrevista/anamnese, são realizadas a avaliação dos aspectos de postura corporal, respiração e sistema sensório-motor oral (avaliação do aspecto, tônus e mobilidade dos músculos da região orofacial), a avaliação perceptivo-auditiva da voz (qualidade vocal, *pitch*, *loudness*, ressonância, articulação, entre outros), a análise acústica e avaliações complementares, caso seja necessário. A partir da análise do profissional, que engloba tanto a avaliação do fonoaudiólogo quanto o possível diagnóstico do otorrinolaringologista, é definida a conduta a ser seguida para cada caso, que tem como objetivo definir as melhores técnicas e métodos a serem usados para cada sujeito.

Com relação à atuação em voz profissional, o fonoaudiólogo está habilitado tanto a tratar das possíveis disfonias (ocupacionais ou não) apresentadas pelos

trabalhadores que têm a voz como principal instrumento laboral quanto a trabalhar na prevenção e no aperfeiçoamento vocal dessas pessoas. Portanto, é necessária uma mudança no foco clínico para o exercício profissional, abrangendo também, em determinadas categorias, os aspectos artísticos da comunicação humana (BEHLAU, 2005).

Essa área de atuação se divide em duas modalidades principais: a fala e o canto (BEHLAU, 2005). Todavia, quem são esses trabalhadores? Fortes *et al.* (2007), em sua pesquisa, realizaram a análise retrospectiva de 163 prontuários de pacientes que se consideravam profissionais da voz e que passaram pelo exame de videoestrobolaringoscopia de um serviço terciário de saúde, entre 1990 e 2003. Entre os pacientes que passaram por esse setor, os pesquisadores encontraram os seguintes profissionais da voz falada: vendedores, professores, operadores de *telemarketing*, recepcionistas, atores, pastores e profissionais de saúde, assim como profissionais da voz cantada – os cantores. Vale mencionar também, como integrantes do grupo de voz falada, os radialistas, repórteres, locutores de televisão e rádio, intérpretes/tradutores, ventríloquos, leiloeiros, educadores físicos, políticos, telefonistas, dubladores e advogados. Como representantes do grupo da voz cantada profissional, pode-se citar, mais especificamente, os cantores populares, os eruditos, os de coral, os religiosos e os de *belting*, configurando diversos estilos e inúmeras particularidades (SOUZA; FERREIRA, 2000; BEHLAU, 2005).

É importante frisar que algumas das profissões supracitadas surgiram após o advento dos novos meios de comunicação, levando-nos à conclusão de que nunca se precisou tanto da voz como agora, a partir de invenções como o telefone, o rádio e a televisão que colocam o aparato fonador como a principal forma de comunicação e transmissão de informações (SOUZA; FERREIRA, 2000).

Sem sombra de dúvidas, os atores estão entre os profissionais da voz falada. Porém, são mais que meros técnicos capazes de desempenhar uma função. Como aponta Oliveira (2004),

[...] o profissional que transmite ao outro a obra escrita. É, grosso modo, um coautor, pois consegue dar vida a personagens retirados de textos escritos. Assim, o texto impresso, composto por um grande número de letras, vocábulos e frases, transforma-se em um contínuo sonoro, enriquecido por uma interpretação rica de nuances, conteúdo emocional, veracidade, entre outras características [...]. O ator é, portanto, o artista que “joga e inventa” com as palavras. (OLIVEIRA, 2004, p. 2)

Para que ocorra tão bela magia artística, é preciso utilizar inflexões e acentos expressivos, diferentes ritmos, variadas velocidades de fala, uma articulação obrigatoriamente clara e sem exageros e, no caso daqueles que estão nos palcos, é preciso ter ainda uma pronúncia teatral. É sempre válido ressaltar que o fazer “cênico” difere, naturalmente, da comunicação cotidiana, estabelecendo claramente os limites entre a fala artística e a fala do dia-a-dia (OLIVEIRA, 2004). Vale também lembrar que a arte é uma das formas de expressão que requer do indivíduo que a pratica uma conexão entre corpo e voz, em que o corpo participa ativamente para que a voz seja veículo de sua alma, isto é, dos elementos intangíveis que conformam a força da sua vida (AGUILAR, 2008).

O falar cênico é trabalhado e ensaiado em um determinado contexto, com uma certa rotina que difere de outras tantas profissões que usam a voz como instrumento primordial. Para compreender esse tipo de atuação, é importante conhecer onde e como ela se dá, quais são suas peculiaridades, os ambientes que fazem parte desse fazer artístico, quais os hábitos e características vocais seus protagonistas apresentam e quais os riscos a que suas vozes estão expostas.

Quando se fala em alterações vocais relacionadas ao trabalho, é importante destacar sobre esses distúrbios, como está descrito no manual confeccionado pelo Ministério da Saúde (BRASIL, 2011), que o aumento de sua prevalência está relacionado à combinação do uso vocal prolongado com fatores individuais, ambientais e de organização do trabalho. Para caracterizar os fatores de risco que podem levar a alterações vocais, deve-se levar em consideração diversos aspectos, tais como a intensidade, o tempo de exposição, a organização temporal da atividade, a duração do ciclo de trabalho e a distribuição dos intervalos (CARMO, 2006).

Os fatores de risco agravantes e desencadeantes, conforme Sapienza, Crandell e Curtis (1999), Carmo (2006) e Neto *et al.* (2008) podem ser agrupados em:

- 1) Fatores organizacionais do processo de trabalho: jornada prolongada; excesso de alunos nas salas de aula, no caso dos professores; sobrecarga; acúmulo de atividades ou de funções; demanda vocal excessiva; ausência de pausas e de locais de descanso durante a jornada; falta de autonomia; ritmo de trabalho acelerado para o cumprimento de metas; trabalho sob forte pressão; insatisfação com o trabalho e/ou com a remuneração; postura e equipamentos inadequados; e dificuldade de acesso a hidratação e sanitários; e

- 2) Fatores ambientais, divididos em: a) risco físicos, como nível de pressão sonora acima de 65 dB, falta de planejamento em relação ao mobiliário e aos recursos materiais, desconforto e choque térmico, má qualidade do ar, ventilação inadequada do ambiente e utilização de aparelhos de ar condicionado; e b) riscos químicos, como exposições a produtos químicos irritativos das vias aéreas superiores e a ambientes de trabalho velhos, sujos com poeiras, pó de giz e/ou fumaça.

Quando se trata, especificamente, do ambiente ao qual o ator está geralmente exposto, tanto nos ensaios como também nas apresentações, verifica-se que esses podem ser úmidos, secos, empoeirados ou com uma acústica desfavorável. Todos esses obstáculos devem ser superados pelo ator, prezando a manutenção de uma boa qualidade vocal (BEHLAU *et al.*, 2005; GAYOTTO, 2000; LIMA, 2005; SILVA, 2008).

Os atores devem apresentar, nesse contexto, performance vocal eficiente, afinal, necessitam aumentar o volume, mudar o *pitch* e estender a faixa de frequência para além do nível da conversa típica (PINCZOWER; OATES, 2005). Entretanto, esse profissional pode sofrer sobrecarga muscular a cada espetáculo, devido ao uso excessivo da voz e à tensão emocional durante a atuação, produzindo vocalizações através de esforços físicos extremos ou explosões emocionais súbitas, como gritos, soluços e grunhidos, podendo acarretar prejuízos vocais, como rouquidão ou perda da voz, assim como afetar outros aspectos, como a coordenação pneumofonoarticulatória (STANISLAVSKI, 1999; ROY; RYKER; BLESS, 2000).

Pensando na necessidade dos atores de manter a qualidade vocal ao longo de suas carreiras, além de possuir o domínio do potencial vocal, e levando em consideração que o fonoaudiólogo é um dos profissionais que deve contribuir para o aperfeiçoamento vocal/perfomático, bem como para a prevenção de alterações vocais, Spagnol e Cassol (2015) realizaram um estudo com o intuito de comparar o perfil vocal de atores de teatro profissionais e atores em fase de formação acadêmica. Participaram da pesquisa 25 profissionais e 25 alunos. As vozes dos participantes foram gravadas e avaliadas por meio da avaliação perceptivo-auditiva e também através da análise acústica. Ademais, todos eles responderam a um questionário sobre sua autoimagem vocal.

As autoras observaram que, durante a avaliação perceptivo-auditiva, houve uma alteração maior da voz no caso de atores profissionais, sendo isso estatisticamente significativo, levando-se em conta as variáveis *rugosidade* e *tensão*. Assim, elas constataram que, quanto mais tempo de experiência o ator tiver, mais abuso vocal será identificado ao usar a sua voz profissionalmente, tendendo, dessa maneira, a apresentar alguma alteração, em comparação com aqueles em fase de formação. Com relação ao questionário, tanto os atores profissionais quanto os alunos relataram sentir suas vozes desafinadas. Isso, como sugerem as pesquisadoras, pode estar relacionado com a tensão muscular, a inadequação à extensão vocal, a falta de coordenação respiratória, o uso inadequado de registro vocal ou a imprecisão articulatória.

Vilanova (2011) verificou, em seu estudo, hábitos vocais e de saúde, aspectos relacionados à voz profissional, à presença ou não de queixas e sintomas vocais, aos cuidados com a voz, à rotina profissional e ao ambiente de trabalho de 60 atores de teatro. Para isso, ele os dividiu em dois grupos: grupo experimental (GE), constituído por atores profissionais de teatro, e grupo controle (GC), composto por alunos de teatro sem experiência teatral. A maior parte do GE, 93,3%, estava envolvida com algum espetáculo teatral. Com relação às características do local em que ocorriam os ensaios do GE e as aulas de teatro do GC, os mais citados foram: local fechado, empoeirado, diferente do espetáculo e com acústica ruim. Entre os atores profissionais e alunos de teatro que participaram da pesquisa, 43,3% e 16,6%, respectivamente, disseram apresentar algum tipo de dificuldade vocal, sendo que os sintomas mais mencionados foram rouquidão e afonia. Algumas dificuldades parecem surgir com mais frequência durante o uso da voz em cena e durante as aulas de teatro, sendo as mais citadas as de articulação (25,5% do GE e 20,0% do GC), projeção (14,8% do GE e 35,5% do GC), respiração (19,1% do GE e 22,2% do GC) e rouquidão (19,1% do GE e 13,3% do GC). Os participantes do GE comentaram que a voz piora após os ensaios (40,0%) e também após as apresentações (50,0%). Igualmente nos sujeitos do GC, a maior parte (30,0%) apontou uma piora na qualidade vocal após as aulas de teatro.

Quanto aos hábitos vocais e de saúde, todos os sujeitos, de ambos os grupos, pontuaram realizar algum hábito inadequado à saúde vocal, como falar alto, tomar café e chá frequentemente ou fazer uso de álcool e/ou outras drogas, tais como bebidas alcoólicas (53,3% do GE e do GC), maconha (30,0% do GE e 20,0% do GC),

cigarro (26,6% do GE e 30,0% do GC) e medicamentos (16,6% do GE e 20,0% do GC). Em contrapartida, com relação à prática de exercícios para aquecer a voz, a maior parte do GE (96,6%) e do GC (70,0%) informou utilizar algum tipo de exercício de aquecimento vocal.

É importante mencionar que, entre as alterações vocais relacionadas com a função laboral, estão as disfonias funcionais e organofuncionais. As primeiras correspondem a uma desordem do comportamento vocal e podem envolver o uso incorreto da voz, as alterações psicogênicas e as inaptações vocais (BEHLAU, 2001). Já as últimas são definidas como formações benignas decorrentes de comportamento vocal alterado e inadequado, sendo as mais frequentes os nódulos, os pólipos vocais e o edema de Reinke (NEVES; NETO; PONTES, 2004; CIELO *et al.*, 2011).

Como a voz faz parte do elenco principal na atuação profissional, e como a falta dela ou uma alteração que impeça sua performance pode ser fatal para o bom desempenho artístico, é imprescindível a existência de profissionais que possam trabalhar junto aos atores para a preservação e para o aperfeiçoamento vocal. Tais profissionais podem auxiliar no desenvolvimento dessas pessoas como artistas. Assim, o fonoaudiólogo é um profissional que deve fazer parte dessa realidade.

Behlau (2005), no prefácio do segundo volume da obra “Voz em cena”, salienta que

O ensaio é uma surpresa, o texto um desafio, a voz transformadora e a ressonância com a plateia, o sentido de tudo. O fonoaudiólogo que opta por dedicar-se a esta área vai conhecer o lado mais duro da expressão vocal: do verniz social ao escárnio visceral, cada som terá um valor e será um risco. Há que ter preparo e coragem, não somente o ator, mas também o fonoaudiólogo que trabalha com ele. (BEHLAU, 2005, n.p.)

Silva (2008) ressalta que a voz do ator e sua vasta maneira de se expor ao público, em qualquer período histórico e em qualquer fase que tenha passado, quer na fase realista, quer na fase naturalista, na Antiguidade, na Idade Média ou na contemporaneidade, sempre foi desenvolvida fisiologicamente. Isso significa que ela começa na laringe, através da vibração das pregas vocais, que ocorre pela força proveniente do ar dos pulmões. A mesma autora considera que, para estudar mais profundamente a voz e a fala, bem como suas representações, suas adaptações e

sua adequação às mais diversas personagens, é necessária a contribuição do profissional da fonoaudiologia.

Gayotto (2000) aponta que os fonoaudiólogos, preparadores de profissionais da voz, são procurados por diversas necessidades, sendo a mais comum o cuidado com a saúde vocal, tanto a nível de prevenção quanto para o tratamento de disfonias nas proximidades da estreia do espetáculo ou da apresentação. Assim, o fonoaudiólogo, ao atuar com esse público, deve levar em consideração tanto as queixas, caso existam, quanto a condição do ambiente onde ocorrem os ensaios e as apresentações, como mostra o relato de experiência da autora:

Quando fiz a preparação vocal do elenco do espetáculo *Édipo de Tabas* [...], todos se queixavam da quantidade de muco que impregnava suas gargantas e da conseqüente ressonância e projeção limitadas. Ensaíram e estream num porão adaptado para teatro, do Centro Cultural Vergueiro, um lugar empoeirado e sem acústica. Sugerí, entre outras coisas, que incorporassem ao cenário bacias cheias de água para umedecer o ambiente e recomendei hidratação em abundância. Junto com isso era feita uma faxina diária [...] só com pano úmido. Contudo não foi fácil, exigindo uma disciplina diária de aquecimento vocal pré-cênico e uma pesquisa para ampliar a “loudness” naquele espaço, com aumento do tônus articulatório dos atores, abertura de suas caixas de ressonância e projeção nas paredes, no chão e no teto. (GAYOTTO, 2000, p. 137)

Existem, entretanto outros momentos de preparação vocal em que o fonoaudiólogo é requisitado, como ser ouvido e entendido.

Nestes casos, uma boa inspeção na qualidade acústica do ambiente é indispensável, bem como um enfoque na relação de ocupação sonora que o profissional faz no espaço. É importante que ele saiba quais são os pontos estratégicos para projetar sua voz, onde o som é absorvido ou onde o retorno de sua voz é melhor, e que com o público presente, ele terá de projetá-la mais. (GAYOTTO, 2000, p. 137-138)

É importante ressaltar que o ator não apenas deve ter habilidade de dominar sua voz e expressão vocal, como também de controlar suas expressões faciais e corporais, para que possa atingir uma melhor projeção e articulação do texto, o que torna necessário o conhecimento e a utilização de técnicas para aprimorar esses aspectos. O profissional que trabalha com atores de teatro precisa estar preparado não só para atuar na reeducação da fala, auxiliando em fatores como projeção, articulação e respiração, mas, também, para conhecer a linguagem teatral e o espaço cênico em que o ator está inserido, adaptando essas condições a fim de manter a saúde e qualidade vocal desse sujeito (NAVAS, 2007).

Outra atuação de suma importância do fonoaudiólogo no contexto teatral é o trabalho com a voz no texto, sendo, nesse caso, importante o exercício dos recursos vocais (pausas, ênfases, curvas melódicas, intensidade, articulação, velocidade e cadência) em treinamentos que permitam trabalhar liberando a voz e a interpretação (GAYOTTO, 2000).

Como assinala Gayotto (2002),

No trabalho de preparação vocal pode haver abertura para o ator inventar existências na construção da voz do personagem, quando (re)pensa/(re)vive pela voz sua natureza. Porém nem sempre a voz do ator se atualiza, no sentido de ocorrer renovada a cada momento, em cada novo espetáculo. Algumas vezes é somente a reprodução de uma padronização ou estereotipia de voz, uma voz anestesiada pela rotina ou reificada numa couraça, e não uma voz “viva”, isto é, (re)criada diariamente nas suas relações cênicas. (GAYOTTO, 2002, p. 20)

Tanto o profissional da fonoaudiologia quanto o ator devem estar atentos aos diversos aspectos que permeiam e constituem a linguagem artística, levando-se em conta a saúde vocal, o processo de criação da personagem e sua atuação nos palcos para não tornar seu desempenho mecanizado e automático, evitando perder a vivacidade cênica. Nesse contexto, é necessário destacar que, atualmente, graças à tecnologia, o ator possui outros campos de trabalho sem ser o teatro, como a televisão, o cinema e, mais recentemente, os canais online, acessíveis via *internet*. Os diferentes veículos de transmissão, assim como o próprio teatro, apresentam formas distintas de expressão. Por conseguinte, o uso vocal também se distingue nos diversos tipos de interpretação. As principais diferenças estão relacionadas à intensidade da voz, embora não seja incomum dicotomias quanto ao tipo de interpretação, à postura corporal, à expressão fisionômica e verbal e ao posicionamento em relação à plateia. Portanto, cada veículo necessita de ajustes na emissão vocal e na interpretação (MENDES, 2005).

Devido a essa nova realidade, o fonoaudiólogo, que trabalha com a voz do ator, deve se situar quanto às demandas do mercado. Ambos, fonoaudiólogo e paciente-ator, precisam se adaptar às novas mídias e aos recursos tecnológicos que também interferem no fazer artístico, como o uso de microfones. O fonoaudiólogo/preparador vocal precisa trabalhar a expressão vocal e corporal do ator contemporâneo, adaptando-se de acordo com o veículo de comunicação, visto que cada uma das

áreas onde esse sujeito pode atuar tem necessidades e demandas distintas (LIMA, 2005; SILVA, 2008).

Considerando os diferentes cenários de prática do ator, não se pode deixar de mencionar que eles também podem exercer o papel de mestres de sua própria arte. Vilanova (2011) relata que sete atores profissionais que participaram de sua pesquisa desempenhavam, concomitantemente, a função de professores de teatro. Apesar de não realizar nenhuma análise sobre esse grupo específico encontrado em seu trabalho, Vilanova acredita que o fato é relevante, pois ressalta que o ator também pode desempenhar esse tipo específico de atividade.

No universo cênico, quer seja durante os ensaios, que seja em meio às aulas, o fonoaudiólogo pode ter como atribuições a preparação vocal do ator, a adequação vocal dos papéis e o auxílio na construção da personagem. Porém, por mais que o campo e a atuação da fonoaudiologia sejam vastos nessa área, existem algumas barreiras para a realização do trabalho fonoaudiológico, visto que, ainda que os atores solicitem a presença do fonoaudiólogo, poucos deles entendem realmente qual é o papel dessa especialidade dentro dos espaços onde estão inseridas as artes cênicas (SILVA, 2008).

Apesar de não terem sido encontradas pesquisas que versem sobre a voz desses profissionais, dois estudos tratam do professor de teatro, o que nos ajuda a entender um pouco sobre essa atuação. Costa (2009), em sua dissertação de mestrado, descreve a atuação do *professor artista*, como ela o denomina. Assim, logo nas primeiras páginas da sua pesquisa, ela faz a seguinte reflexão:

Nas primeiras vezes que eu ouvi a expressão professor artista, há anos atrás, tinha solucionado essa questão para mim mesma, definindo que era alguém que, mesmo se formando em um curso de licenciatura em teatro, também fazia peças, entrava em cartaz, atuava como ator; ou seja, alguém que dava aulas de teatro e fazia teatro. Ponto. Pronto. Mas que mania a gente tem de dar nome para as coisas e achar que está tudo resolvido [...]. Mas a noção de professor artista, no entanto, é um nome que não permitiu que me contentasse com a pequenez da significação que lhe dei a princípio, porque o terreno do apaixonamento entre teatro e pedagogia possui fronteiras borradas, conflitadas, dinâmicas e que por mais que tentemos, não conseguiremos fazê-lo caber em um preciso retângulo iluminado [...]. Ela acontece no limite entre a luz e a sombra, nos movimentos tensionados dos processos de entrar e sair. (COSTA, 2009, p. 16)

Essa importante observação não foi feita por qualquer pessoa, pois Costa (2009) afirma atuar como atriz, diretora e professora de teatro. Em sua atuação, ela

teve a possibilidade de trabalhar com grupos das mais distintas faixas etárias (da educação infantil até adultos), em diferentes contextos (em escolas públicas e particulares, no ensino formal e não-formal, na periferia e em grupos fechados e pagantes) e como professora universitária.

Na atividade acadêmica, a autora tem o costume de refletir com os alunos-estagiários diversas questões, dentre elas, quais os conhecimentos que o professor de teatro deveria ter para ensinar teatro. Com essas indagações, ela notava que a ideia de o professor de teatro ter um conhecimento amplo das artes cênicas, para conseguir intervenções eficazes no processo criativo do aluno, se mostrava necessária. Costa (2009) afirma, para seus discentes, que o professor de teatro deveria saber dirigir a cena, conhecer teatro, para ensiná-lo. As discussões, a partir daí, recaíam sobre a formação do professor e sobre como o teatro era entendido nas escolas. Ela percebeu, conjuntamente com seus pupilos, que “[...] havia um discurso que separava o *teatro de verdade*, feito por artistas, do *teatrinho da escola*, do mesmo modo como se separaria as *ciências de verdade*, feitas pelos cientistas, da *cienciuzinha da escola*” (COSTA, 2009, p. 17).

A pesquisadora coloca em pauta, junto a isso, a desvalorização da arte em nossa cultura e, conseqüentemente, a desvalorização do ensino da arte, o que leva a naturalizar ideias de que o processo de formação do artista é diferente do processo de formação do professor de teatro, de que o primeiro não precisa de nenhum conhecimento pedagógico e de que o último só é docente, e não ator. Em meio a essa problemática, Costa (2009) considera, ao usar a noção de *professor artista*, que é de suma importância refletir sobre as diferenças que são propostas hoje. Logo, o professor, nesse contexto, também é artista, e, nesse segmento, vislumbra-se a possibilidade de “[...] propor a formação do *professor artista* como um *entrecaminho*, como uma forma de buscar o equilíbrio entre saberes pedagógicos e teatrais” (COSTA, 2009, p. 20).

O estudo realizado por McCammon, Miller e Norris (1998) com três estagiários do curso de artes cênicas, que estavam se preparando para se tornar professores de teatro em dois diferentes países (Estados Unidos e Canadá), teve como resultado narrativas sobre a experiência de dar aulas, a fim de contribuir para a formação e preparação dos futuros professores de artes cênicas e dar voz a suas dúvidas, angústias e reflexões. Os autores relatam que o professor de teatro, quando inserido nas escolas regulares, se sente isolado dos demais. Eles puderam observar também

que os estagiários e jovens professores, por vezes, se julgam despreparados para dar aulas. Além disso, são poucos aqueles que buscam obter certificado para lecionar teatro, o que os impede de se sentirem pertencentes a uma comunidade e terem uma identidade. Por vezes, eles se consideram marginalizados, tanto na academia como no próprio departamento das faculdades de artes cênicas, por terem optado por se tornarem docentes em artes cênicas.

Além das questões que envolvem o professor-ator ou o professor artista no contexto de suas relações interpessoais e sua valoração na sociedade, é importante mencionar, mais uma vez, que eles, assim como aqueles que desempenham apenas a profissão de ator ou a profissão de docente do ensino infantil, fundamental, médio ou superior, também se enquadram entre os profissionais da voz falada. Assim sendo, o aparelho fonador é o principal recurso que utilizam para transmitir seu conhecimento artístico a seus pupilos, sejam estes escolares, universitários, participantes de oficinas ou de cursos específicos de teatro. A voz faz parte do importante processo de disseminar o saber e o fazer artístico àqueles que querem aprender, possibilitando, assim, que a arte se perpetue e evolua.

É nessa convergência, entre ser ator e ser professor de teatro, que daremos seguimento a esta dissertação. É na bifurcação entre artes e ensino das artes, entre voz artística e voz docente, e na junção entre o indivíduo que, além de professor, também é artista ou que, além de artista, também é professor que este estudo se configura; um estudo sobre o sujeito que faz arte dentro e fora da sala de aula, que é humano além da voz, mas que, com sua voz, se faz humano – que, mais do que isso, se faz protagonista de sua própria história, de seu próprio corpo, tornando-se singular e promovendo, através dessa singularidade, a compreensão sobre quem são e sobre o que é ser um professor artista, dando voz às suas próprias vozes.

4.4 O Professor Artista, o Jovem Oficineiro e o Ator-Professor

Partindo dos dados e reflexões realizados até aqui, cabe, agora, contextualizar os sujeitos desta pesquisa. Assim sendo, quem são os participantes que narraram sua história de vida? Como se deu a aproximação entre a pesquisadora e os narradores? Quais são e como são seus locais de trabalho? Quais são seus hábitos vocais e de saúde? Como se dá sua relação com a arte de ensinar? Essas explanações nos levarão às narrativas de história de vida desses “professores-atores”, permitindo-nos

conhecer suas trajetórias de vida, como se tornaram o que são e quais os acontecimentos que possibilitaram a cada um deles chegar ao mundo do teatro.

Essa história de vida tem como eixo norteador a trajetória profissional e a “história vocal” dos participantes da pesquisa. Ou seja, visa a conhecer como eles sentem, percebem, escutam, lidam e cuidam de seu principal instrumento de trabalho: a voz. Paralelamente às narrativas, foram desenvolvidos diários de campo, os quais versaram sobre as observações das dinâmicas laborais e dos ambientes de trabalho. Os diários de campo foram utilizados como fonte de dados para a apresentação das condições de trabalho dos narradores e de seus hábitos vocais e de saúde, que podem interferir no modo como eles utilizam sua voz.

Levando-se em conta os princípios éticos, os nomes dos participantes deste estudo foram substituídos por nomes fictícios/codínomes escolhidos por eles mesmos. Ademais, cada um deles recebeu uma denominação específica, que está relacionada à sua atuação. Dessa forma, surgiram as nomenclaturas “oficineiro”, “professor-artista” e “ator-professor”: o primeiro se refere a um educador que não é ator profissional; o segundo, como define Costa (2009), é um professor que apresenta conhecimento extenso tanto sobre a didática, ao ensinar teatro, quanto sobre as questões relacionadas à sua prática como ator; o terceiro, por fim, se relaciona à sua própria percepção como profissional, relatada durante sua narrativa, na qual afirma que se enxerga mais como ator do que como professor, apesar de desempenhar, com competência, sua atuação docente.

Como descrito anteriormente, o primeiro narrador que teve contato com a pesquisa foi Erick Antelo, oicineiro do Arte no Dique, uma vez que, na época da prática investigativa, havia uma parceria entre a unidade onde a pesquisadora trabalhava e a ONG em questão. O contato, então, já havia sido feito durante os primeiros esboços do projeto de pesquisa, o que facilitou o acesso. Inclusive, a inspiração para este estudo surgiu desse trabalho em conjunto.

Para tornar a pesquisa mais rica em dados, relatos e nuances, cogitou-se adicionar mais dois professores de teatro que trabalhassem em diferentes locais. Assim, surgiu a ideia de conversar com Roberto Gomes, professor de teatro do colégio Universitas (ensino médio), afinal, já era de conhecimento da pesquisadora que nesse local havia tal profissional, visto que ela mesma havia estudado lá. A inserção do professor Thiago Aguiar, da Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”, foi propiciado por intermédio da orientadora da pesquisa, que o conhecia.

Todas as instituições se mostraram muito abertas e solícitas, não colocando empecilhos quanto à participação de seus funcionários. Para tanto, foram realizadas visitas/reuniões com os responsáveis de cada instituição, para explicar a proposta e solicitar sua autorização, a qual foi, rapidamente, concedida, a princípio, de forma verbal e, em seguida, de forma oficial, por escrito.

Para cada um dos integrantes desta pesquisa, é dedicado um capítulo, que apresenta a narrativa, as observações do diário de campo e a discussão e a análise dos dados produzidos. Assim, pôde-se percorrer, com riqueza de detalhes, tanto suas histórias de vida quanto seus locais de atuação.

5 CAPÍTULO II: ERICK ANTELO, O JOVEM OFICINEIRO UNIVERSITÁRIO

Erick Antelo, homem de 18 anos de idade, estudante de engenharia civil na ESAMC, *campus* Baixada Santista, à época das entrevistas e das observações, era oficinairo da ONG Arte no Dique e frequentava aulas de teatro no projeto TAMTAM, no Teatro Municipal. Erick iniciou suas atividades como educador de arte em fevereiro de 2015, conjuntamente com outra aluna do projeto, atuando tanto na turma infantil quanto na turma de adultos. Porém, em junho de 2015, sua colega de trabalho conseguiu um estágio na área de sua graduação e foi substituída por outra aluna no projeto.

Todos os participantes se mostraram dispostos e interessados de integrar a pesquisa, entretanto, o jovem oficinairo foi o que mais indagou sobre o tema, parecendo desconfiado *a priori*. Porém, conforme o vínculo entre ele e a pesquisadora se estreitava, seu receio deu lugar a uma parceria e a uma confiança.

Os encontros realizados com Erick aconteceram na Arte no Dique, antes e durante as aulas de teatro que ele ministrava para crianças, às segundas-feiras. Devido a questões financeiras, atualmente, ele está trabalhando na própria faculdade em que estuda, para poder continuar cursando engenharia. Como o trabalho e o estudo tomam todo o seu tempo, Erick teve que interromper o curso de teatro no TAMTAM, abdicando também das oficinas do Arte no Dique.

Para realizar a conversa que serviu de base para a construção de sua narrativa, o jovem Erick sugeriu que ficássemos na sala de informática da ONG, que, segundo ele, era o local mais calmo da instituição. Todavia, ainda perpassava pelas paredes e pela porta do local os ruídos da aula de percussão que acontecia no andar inferior. Vale assinalar que o barulho não interferiu a ponto de dificultar a realização da “entrevista”.

5.1 Projeto TAMTAM

Em maio de 1989, teve início um dos mais importantes momentos da história da psiquiatria no Brasil, o qual foi marcado pela intervenção na Casa de Saúde Anchieta, instituição psiquiátrica que funcionava no município de Santos. Agindo de forma pioneira, a equipe que participou da ação teve como base os princípios do Movimento da Luta Antimanicomial. O movimento em questão objetivou realizar uma

série de ações como forma de atingir a cidade e despertar a atenção da sociedade para a forma de tratamento que, até então, era conferida à loucura (AMARANTE *et al.*, 2012). Desde sua formação e implementação, o projeto tem como objetivo promover a saúde mental, a prevenção de transtornos, a educação, o acesso à arte e à cultura, a diversidade e a reinserção social, abarcando, como princípios, o humanismo, a inclusão e o respeito. A equipe, na época, contava com diversos militantes da Luta Antimanicomial, como Roberto Tykanori e o arte-educador e pedagogo Renato Di Renzo.

O trabalho exclusivamente de arte incluía oficinas de pintura, utilitários, jornal, TV, rádio, teatro e dança, grupos de convivência, além de diversas atividades plurais. Em 1992, foi fundada a ONG *Associação Projeto TAMTAM*, objetivando que a ética e a estética fossem mantidas e replicadas. Em 1993, o projeto uniu seu trabalho de arte com o Grupo Orgone, fundado pela bailarina Claudia Alonso. Inicialmente, o grupo tinha a dança como sua principal expressão artística, mas, quando Renato Di Renzo foi convidado para assumir a condução cênica, o grupo adquiriu a atual roupagem estética, com a proposta de atores envolvidos na criação e linguagem experimental.

Durante o percurso do grupo, mais de vinte trabalhos foram realizados, nos quais a linguagem experimental e a pesquisa se fizeram presentes, além de participações em mostras, encontros e festivais nacionais e internacionais (MOUTA, 2011). Em sua concepção, organizavam-se como “teatro de grupo”, tratando-se de “[...] um movimento que surgiu no processo de democratização do final do século 20 no Brasil e que estaria atrelado a um teatro alternativo aos modos comerciais de produção” (MOUTA, 2011, p. 10).

Os integrantes respondem pelo cenário até a maquiagem, realizando as tarefas de forma colaborativa. Além disso, não seguem uma única linha de pesquisa, utilizando diversas referências, tais como Jerzy Grotowski, Bertold Brecht, Vsevolod Meyerhold, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud e Kazuo Ohno. O elenco é composto por atores amadores e profissionais, todos com profissões paralelas distintas. Nesse sentido, pode-se inferir que o fazer teatral não é a fonte de renda desses artistas (MOUTA, 2011).

Até 1996, o Projeto TAMTAM tinha total ligação com o poder público municipal, fazendo parte das políticas públicas de saúde, educação, assistência e cultura, potencializando um novo olhar sobre a diferença e o trabalho em rede e articulado. No entanto, mudanças governamentais não permitiram que o projeto continuasse

dessa forma. Entre 1997 e 1998, o TAMTAM foi desenvolvido em prédios e galpões abandonados; de 1999 a 2002, no Colégio Universitas. O grupo também construiu um espaço laboratorial com material reutilizável, o qual foi batizado de Espaço Sociocultural Café Teatro Rolidei, voltando a ocupar o mesmo lugar no terceiro piso do Teatro Municipal de Santos (MOUTA, 2011).

Com duração de quatro meses, o espetáculo foi realizado, de sexta a domingo, em um ambiente que comportava 50 pessoas. A média de público era de 20 a 30 pessoas por sessão. Após a temporada, a parceria foi mantida e o espaço se organizou, através de ações socioculturais da ONG TAMTAM, para oferecer à população acesso à cultura. Assim, desde então, os integrantes do grupo e a direção atuam como voluntários, ministrando aulas de teatro e dança gratuitamente a mais de 200 pessoas, portadoras ou não de múltiplas deficiências. Entre as atividades desenvolvidas pelo grupo, estão as chamadas festas Rolidei, nas quais ocorrem apresentações de música ao vivo, com bandas regionais, e de teatro, com o Orgone. Nesses eventos, os atores ficam caracterizados de personagens e interagem com o público. A este, são disponibilizados figurinos e chapéus (MOUTA, 2011).

5.2 Arte no Dique

O instituto Arte no Dique fica localizado na periferia do município de Santos, contemplando os moradores dessa região, como aqueles que residem nas casas de palafita denominadas Dique de Vila Gilda, no bairro da Zona Noroeste. O projeto envolve diversas faixas etárias, de crianças até adultos, e vem se desenvolvendo desde novembro de 2002. A instituição é uma organização não-governamental sem fins lucrativos. Inicialmente, suas atividades artísticas e culturais eram realizadas em áreas livres, escolas e creches. Como alcançou resultados positivos e visibilidade logo no primeiro ano, o Arte no Dique recebeu da Prefeitura Municipal de Santos, em agosto de 2003, a doação de um terreno próximo ao Dique da Vila Gilda para a construção do Centro Cultural Plínio Marcos (TOLEDO, 2007).

Conforme informações colhidas no site *Juicy Santos*, o projeto oferece oficinas de balé, percussão, violão, customização, informática, capoeira e teatro, além de algumas atividades pontuais, como sessões de cinema e palestras. Durante entrevista realizada em junho de 2015 para o mesmo site, o presidente da instituição, José Virgílio Leal, afirmou que mais de 600 pessoas são atendidas atualmente. Segundo

ele, após uma apresentação do grupo de percussão “Régua e Compasso de Santo André”, que já desenvolvia trabalhos ligados à arte, no SESC Santos, um médico, que atendia os moradores da comunidade, perguntou como funcionava o projeto. Ele respondeu que era necessária uma empresa para ajudar com o financeiro e uma ONG para administrar recursos. Após algum tempo, Leal foi informado que eles tinham conseguido apoio. Atualmente, contam com o patrocínio e apoio do Grupo Libra, da Prefeitura de Santos, da COHAB, do Ministério da Cultura, do Santos Futebol Clube, do SESC, do Sesi, da Sabesp, entre outros. É nesse espaço que se desenrolam as oficinas de teatro.

5.3 O Ambiente de Trabalho na ONG Arte no Dique

A estrutura física da sala onde ocorrem as oficinas de teatro é adequada, bem iluminada e com piso específico para atividades artísticas, como dança e artes cênicas. Em uma das paredes, localiza-se um grande espelho e, na parede oposta, há barras e alguns quadros de pessoas dançando que parecem indicar que ali também acontecem aulas de balé. No piso, há uma faixa formando um triângulo, que representa o espaço cênico. O espaço à frente dessa figura geométrica é a representação simbólica da plateia e as áreas ao lado do retângulo constituem as coxias. O ambiente é bem arejado graças a varanda, que serve como janela, e aos ventiladores fixados no teto, que, nos dias mais quentes, são usados para deixar o ambiente com sensação térmica mais agradável. Durante o período que participei das aulas, não senti desconforto, mesmo nos dias mais cálidos.

Na sala, em geral, havia apenas duas cadeiras e, por vezes, um banco que o oficinairo usava para se sentar, para apoiar um aparelho de som, que era sistematicamente usado nas aulas, ou para apoiar seus pertences. O banco também era usado, algumas vezes, para compor o cenário das atividades propostas. As crianças, quando recebiam alguma instrução, permaneciam em pé ou sentadas, encostadas na parede.

A quantidade de alunos em sala de aula era variável: havia aulas com apenas duas crianças e outras, com aproximadamente quinze. Apesar de a presença dos alunos não ser tão significativa comparada com uma sala de aula do ensino regular, todos os presentes eram muito ativos, falantes e agitados; alguns ainda se mostravam dispersos.

Apesar de o ambiente ser agradável, havia intensos ruídos interno, ocasionado pelos discentes, e externo, promovido pelas aulas de percussão que acontecem no andar inferior. Foi possível perceber que os ruídos interferem negativamente na aula, causando uma sensação de irritação e levando os professores-atores a aumentarem a intensidade de suas vozes constantemente.

5.4 O Oficineiro, Seus Hábitos Vocais e Sua Dinâmica Laboral

No primeiro dia de observação, oicineiro me informou que eu não seria apenas uma observadora passiva dos atos e das atividades cênicas e/ou apoiadora dele. Dessa maneira, ele afirmou enfaticamente: “Quem está aqui tem que participar!”. Fiquei apreensiva e insegura inicialmente; porém, com o passar das aulas e mediante o vínculo criado entre nós (oficineiro, eu e os demais alunos), o desconforto deu lugar ao aprendizado e, assim, tanto eu quanto as crianças fomos adquirindo a prática e, paulatinamente, progredindo e evoluindo como alunos-atores.

A voz doicineiro reflete sua postura como educador de arte. Não só a expressão de Erick demonstrava tranquilidade, como sua fala também reproduzia esse perfil. Ele apresentava, usualmente, uma voz fluída e calma, o que não impedia que ela fosse bem projetada no espaço. Assim, ela ocupava o ambiente de forma clara, audível e sem esforços. No entanto, como as crianças se dispersavam e ficavam agitadas com facilidade, e como os ruídos advindos da sala de percussão acabavam compondo a aula de teatro, eventualmente, oicineiro tinha que elevar a intensidade vocal ou produzir a voz com tensão musculoesquelética. Em contrapartida, esses comportamentos não aconteciam de forma frequente. Em geral, as vozes eram bem projetadas e impostadas. Erick, repetidamente, pigarreava durante as aulas. Também, não costumava levar consigo uma garrafa d’água. Apenas durante alguns intervalos, os alunos traziam um pequeno copo de água para ele.

Oicineiro era dinâmico e versátil, demonstrando firmeza, disciplina, competência e exigência em relação a seus alunos. Quando precisava demonstrar alguma técnica interpretativa, ele nos presenteava com o talento de quem domina aquilo que ensina. Apesar de muito jovem, era focado e revelava determinação e compromisso com aqueles que estavam lá para aprender. Demonstrava harmonia e sinergismo com sua colega de trabalho. Era notável que um complementava o outro, como de fato deve ser um trabalho em equipe. As aulas pareciam sempre planejadas

pela dupla, embora fossem flexíveis para as eventuais surpresas que podiam ocorrer ao longo do processo. Mas, mesmo quando era necessário mudar as estratégias, sempre havia um objetivo que o jovem educador fazia questão de explicar ao final de toda aula, quando era realizado o *feedback* entre discentes e educadores.

O jovem oficinairo apresentava um bom relacionamento com seus alunos, mas isso não o impedia de impor limites e de chamar a atenção deles quando atrapalhavam o desenvolvimento das aulas. Apesar da inquietação e movimentação típicas da infância, as crianças eram bastantes interessadas, ativas e participativas, mesmo as mais tímidas, aceitando e realizando todas as atividades propostas.

Em meio às atividades, sempre havia um momento em que Erick trabalhava o alongamento, a respiração e, por vezes, a voz. Porém, o foco inicial para esse público parecia ser mais a expressividade corporal do que a vocal, pois a maioria dos exercícios cênicos prezavam mais pelo uso do corpo e das expressões de cada um. Quando propunha práticas que uniam ambos, o oficinairo lembrava que o teatro se faz por um trabalho harmônico entre corpo, mente e expressividade. Além das técnicas específicas, o oficinairo fazia questão de ensinar as posições e os lugares que existem dentro e fora do palco, para melhor ocupar esses ambientes que também fazem parte do cotidiano cênico e que levam inclusive a uma melhor visibilidade e preenchimento dos espaços.

5.5 Narrativa I: “No Compasso do Teatro”, sobre Erick Antelo

Erick Antelo é um jovem rapaz de apenas 18 anos de anos, extremamente objetivo, dedicado e responsável. Com ele não tem firula nem enrolação. O pragmatismo é questão de ordem e a disciplina é seu segundo nome. Nossa conversa foi literalmente “direta e reta”, mas Erick se mostrou sempre disponível e interessado. É possível explicar sua agilidade e praticidade ao responder às questões tendo como referência o seu perfil, que é típico de um estudante de engenharia civil, curso que iniciou no ano de 2015 na Escola Superior de Administração, *Marketing* e Comunicação (ESAMC), em Santos. A pouca idade não o impede de ser um homem determinado, tampouco de desempenhar suas atividades com segurança, profissionalismo e competência, algo que observei ao longo de nossa jornada juntos nas oficinas de teatro do Arte no Dique.

Para iniciar a narrativa sobre a trajetória teatral de Erick, é preciso voltar cinco anos em sua história, quando ele ainda era um garoto muito tímido, que sofria para apresentar os trabalhos da escola e tinha grande dificuldade de se comunicar com outras pessoas. Nessa época, uma amiga, que já fazia teatro no Rolidei, projeto este desenvolvido pela ONG TAMTAM no Teatro Municipal, o convidou para participar de uma das festas promovidas nesse mesmo espaço por esse grupo teatral. Foi assim que o adolescente, na época, de apenas 13 anos, descobriu as diversas oficinas ofertadas, entre elas, as de música, *jazz* e teatro.

A princípio, escolheu o grupo de artes cênicas e, posteriormente, entrou para a oficina de *jazz*, fazendo, em seguida, os dois “cursos” simultaneamente. Nota-se que estamos realmente falando de uma pessoa interessada em artes, visto que ele também já demonstrou interesse em desempenhar outras formas artísticas além da dança e do teatro, como tocar violão e cantar. Todavia, após um mês nas aulas de canto, sentiu que não tinha talento suficiente para prosseguir, abandonando o curso.

O menino, excessivamente envergonhado, passou a ser um rapaz comunicativo e seguro de si, sendo o seu progresso percebido por ele mesmo, que relata que seu desenvolvimento se deu graças ao empenho tanto nas artes cênicas quanto na dança. Ele afirma que tudo o que aprendeu lhe serviu de lição para a vida como um todo. Os ensinamentos não se encerraram neles mesmos; foram expandidos para outras instâncias de sua juvenil e pujante existência. Tanto é que, desde que se aperfeiçoou na arte teatral, os professores da antiga escola e da faculdade elogiavam suas oratória, postura e impostação vocal, algo que, para muitos de nós, seria inimaginável, ainda mais vindo de uma pessoa que possuía tamanha inibição.

No que concerne às referências que o fizeram gostar de arte e continuar aprendendo, Erick conta que, antes de entrar para o Rolidei, não tinha muitas expectativas, pois, em suas palavras, “antes eu não tinha me achado”. Esta sábia observação nos permite refletir sobre o fato de que, quando ainda não conhecemos o que gostamos, o que não nos agrada e quem realmente somos, não temos parâmetros para decidir o caminho que queremos seguir na vida. Daí, nota-se a importância das experimentações ao longo de nosso trajeto, pois, sem elas, não há história. Dessa forma, mediante a oportunidade de conhecer esse novo mundo, Erick ganhou novos conhecimentos, novas perspectivas e inspirações. Nada melhor do que admirar quem lhe ensinou tantas coisas, e são essas pessoas que nosso garoto tem como exemplos:

aqueles que o cativaram desde o começo e que o acompanharam em todo o seu progresso, como Renato Di Renzo, diretor da ONG TAMTAM, e Claudia Alonso e Thaís Ayres, professoras de teatro do Rolidei.

Falando de seu processo de aprendizagem, Erick recorda que seus mestres, primeiramente, faziam mais atividades de expressão corporal e facial. A voz era pouco utilizada. Apresentavam, dessa forma, cenas apenas com esses recursos. Erick considera que essa técnica de ensino foi necessária, pois se tratava de uma turma muito “prematura”. Quando começou a fazer dança, ele percebeu que o que aprendeu nessas aulas ajudava nos exercícios corporais, faciais e, até mesmo, vocais. O contrário também era vislumbrado por ele: um alimentava o outro.

O convite para atuar comoicineiro do Arte no Dique veio de Renato Di Renzo, que era o responsável pelas oficinas de teatro. Como a agenda de Di Renzo estava lotada em 2015, ele decidiu, junto com Thaís e Claudia, colocar dois alunos para ministrar as oficinas. Assim, em fevereiro desse mesmo ano, nosso narrador iniciou sua experiência comoicineiro, dando aulas tanto para a turma infantil como para a turma de adultos. As oficinas sempre foram ministradas em dupla; assim sendo, Erick dividia a cena pedagógica com uma colega.

Colocando-se no papel de professor-ator, Erick relata sua perspectiva sobre esse trabalho, sobre a relação entre o processo criativo e a voz e sobre como trabalha com seus alunos a criação vocal das personagens. O jovem mestre menciona que, com as crianças, cria-se mundos. A partir de um tema, começa a se formar um universo criativo no qual se produzem cenas. A princípio, não há uso da voz; trabalha-se, primeiramente, o corpo. Só mais adiante a voz entra em cena e é, em seguida, unida com o corpo, inclusive, para ficar mais didático para os pequenos pupilos. Com um tema como “sertão”, surgem questões para direcionar o processo criativo, que é construído em conjunto. Dentre as questões, é possível citar: *Qual é o modo de andar dessas pessoas? Qual a profissão da sua personagem? Qual o gênero? Quais objetos carregam consigo?* Depois de pensar a respeito, o aluno deve tentar se ver no papel e reproduzi-lo. A partir dessa criação, reflete-se sobre a voz: *Como é a voz das pessoas daquela região? Qual é seu sotaque? É uma voz mais forte ou é uma voz mais tímida?* Conforme Erick transmitia sua prática, eu me deliciava fazendo imagens mentais sobre os diferentes tipos de vozes e atuações possíveis, um exercício muito agradável para uma fonoaudióloga que adora artes cênicas e voz.

O planejamento das aulas é realizado semanal ou mensalmente, dependendo da disponibilidade tanto de Erick quanto de sua parceira. Divide-se em temas como *voz, respiração e expressão corporal*, mas a espontaneidade também se fazia presente. Mesmo com o planejamento pronto, os dois não dividiam mecanicamente o que fariam, pois a oficina fluía naturalmente. Ele afirma que, principalmente com o público infantil, tudo é feito no improviso, visto que, mesmo tendo a programação, as crianças podem responder de diferentes formas ao que foi proposto, e, quando não é produtivo ou eficaz, os dois mudam de estratégia. Contudo, com os adultos, eles conseguiam manter o roteiro.

Erick observa que os usos da voz como educador e como ator se referem a atuações distintas. Assim, para ministrar suas aulas, principalmente para as crianças, ele acredita que sente maior exigência vocal, visto que elas falavam bastante, tendo, por vezes, que sobrepor sua voz. Já na atuação teatral, a projeção vocal tem que ser maior, embora não tenha ruídos competindo com sua fala.

A experiência vocalmente mais difícil de Erick foi sua primeira peça teatral, intitulada “Chão”, de Renato Di Renzo. Por serem muitos os ensaios e por ele não ter tanto conhecimento técnico e preparo vocal, ele notava sua voz ficando “desgastada”, sentindo dor de garganta. Erick considera que alternava entre “voz gritada” e “voz impostada”. Ao iniciar os ensaios, o diretor deu algumas orientações, como, por exemplo, tomar bastante água, mas não gelada, e evitar pigarros. Isso, no entanto, não impediu sua voz de apresentar alterações. Na época, ele não procurou ajuda especializada (otorrinolaringologista ou fonoaudiólogo). Com o tempo, foi passando os sintomas e Erick foi aprendendo a lidar com seu aparelho fonador. Durante todo seu percurso como ator e professor, ele nunca apresentou alguma lesão organofuncional, como nódulos ou pólipos, embora sua mania de pigarrear se perpetue.

Erick considera que o espaço onde ocorrem as aulas não possui acústica favorável, pois, além da interferência do ruído interno, produzido pelos alunos, há a interposição do ruído externo, promovido pelas aulas de percussão, em função da inexistência de isolamento acústico. Os fatores mencionados favorecem o uso abusivo da voz. Em diversas situações, ele nota que, em vez de usar o que ele chama de “voz impostada”, acaba gritando e “arranhando a garganta”. Isso ocorre, principalmente, com as crianças, que são mais agitadas. Com elas, Erick tem por hábito começar as aulas com um aquecimento voltado para o relaxamento, na tentativa de acalmá-las.

O jovem gosta de trabalhar bastante com exercícios de respiração, técnicas articulatórias (abertura e fechamento da boca e protrusão e retração da língua) e técnica mastigatória com consoante nasal. Ele se recorda de que, nas poucas aulas de canto que teve, aprendeu vários outros exercícios, como, por exemplo, as técnicas de escala descendente e ascendente, variando os sons do agudo para o grave e vice-versa. Ainda hoje, acha mais difícil trabalhar a voz no grupo infantil do que no grupo de adultos, preferindo propor aos alunos mais novos exercícios com ênfase corporal.

Refletindo sobre a relação interpessoal com sua colega de trabalho, Erick considera ter um bom entrosamento, até porque já eram parceiros no grupo Rolidei, que lhes permitiu sempre trabalhar em conjunto, um apoiando o outro.

O oficinairo se julga uma pessoa “faladora” em todos os ambientes que frequenta, como no convívio familiar, com os amigos e na faculdade. Entretanto, nesses locais, ele considera não abusar da voz, não usando, portanto, as técnicas aprendidas, reservando-as apenas para momentos específicos, principalmente, quando precisa chamar alguém que está distante. Ele segue essa conduta justamente para não forçar demais suas pregas vocais. Em seu cotidiano, usa “sua voz normal, não impostada” e muito menos gritada. Assim, parece conseguir manter, no dia-a-dia, uma intensidade vocal confortável que não prejudica seu aparelho fonador, acreditando que isso provém da consciência vocal que adquiriu ao longo de sua jornada como aluno e oficinairo de teatro.

Ao longo de sua curta trajetória como educador, Erick diz ter tido dificuldades, sobretudo no início, pois nunca antes teve uma experiência como professor. Isso lhe gerou insegurança e timidez, as quais se refletiam em sua voz. Porém, com o passar do tempo, isso foi superado, o que lhe deu confiança e segurança que, por conseguinte, permitiram uma atuação, tanto técnica quanto vocal, mais firme.

Ao pronunciar a importante observação de que “o corpo e a voz estão juntos”, Erick demonstra entender que um depende do outro. Porém, ele ressalta que ainda faltam orientações no cotidiano do professor-ator sobre as técnicas vocais. Ele aponta que seria interessante que esse profissional tivesse, na rotina diária, práticas e informações mais aprofundadas sobre a voz no teatro promovidas por um especialista, podendo ser tanto da área fonoaudiológica quanto das artes cênicas.

Erick percebe que a relação entre fonoaudiologia e teatro é muito importante para as artes cênicas, principalmente, no sentido técnico. Ele acredita que o fonoaudiólogo pode auxiliar na construção das personagens por meio de exercícios e

métodos característicos de sua atuação. Como afirma, “se você quer um personagem que tem a voz mais grave, como fazer para alcançar este grave [...], então a fono ajuda nisso também”.

Para Erick, o retorno financeiro não é tão significativo quanto o reconhecimento proveniente do público. O oficinairo relata que, no começo de julho de 2015, após apresentar um esquete com seus alunos da ONG TAMTAM, foi muito elogiado. A experiência em questão foi extremamente gratificante para ele, sendo a principal motivação para ministrar aulas e ensinar. Ele acredita ter aprendido e crescido muito desde que assumiu a função de preceptor do conhecimento artístico.

Para concluir essa fase de sua história dinâmica, objetiva e muito aprazível, compartilhei com ele a minha surpresa de encontrar um rapaz que, ao mesmo tempo que se dedicava à área das ciências exatas, demonstrava também ter talento para a área artística e disposição e capacidade para se tornar um excelente ator. Desde o ensino médio, ele estava determinado a cursar engenharia civil, mas, quando ingressou no teatro, também se apaixonou por essa arte, demonstrando aptidão para se aprofundar nesse campo. Porém, como optou por sua permanência em Santos, decidiu prosseguir com seu projeto inicial, o de cursar engenharia. A escolha realizada, no entanto, não diminuiu seu amor pelo teatro. Ele, inclusive, pretende prosseguir até onde for possível, tendo clareza de que, provavelmente, os estudos e a futura profissão exigirão cada vez mais a sua dedicação, dificultando um pouco as atividades artísticas.

5.6 Análise dos Dados Produzidos na Narrativa de Erick Antelo

O contato com os protagonistas desta peça acadêmica já indicava, desde o início, que a pesquisadora não seria uma simples observadora, distante, imparcial, que não seria afetada pela bela arte com que os professores-atores desempenham seus papéis. A começar pelo oficinairo, conforme mencionado anteriormente, ele me tirou da minha habitual posição de conforto, do fazer fonoaudiológico – profissional –, colocando-me como aluna, junto às crianças. Com o decorrer dos meses, fui ganhando conhecimentos e práticas do mundo cênico. A proximidade e intimidade criadas permitiram que as trocas de saberes técnicos pudessem acontecer.

Dessa forma, tendo confiança profissional, o oficinairo pediu, em uma determinada aula, para que eu ficasse com as crianças enquanto ele se ausentava da

sala, sob o pretexto de resolver algumas questões burocráticas. Na ausência dele, atendendo sua sugestão, fiz uma explanação abordando o tema voz com os alunos, inclusive, com o desenvolvimento de algumas atividades. A turma participou ativa e animadamente, respondendo e fazendo perguntas. Ao entrar na sala, Erick, notando a animação e empenho de seus pupilos durante as atividades propostas por mim, indagou sobre a possibilidade de minha participação na aula de teatro para jovens e adultos, no dia seguinte. Sem titubear, aceitei o convite. Na turma de jovens e adultos, após as apresentações, foi realizada, mais uma vez, a “roda de conversa vocal”, explicitando fatos sobre voz e aquecimento vocal, na qual aqueles sujeitos foram incentivados a formular perguntas e estimulados a externar suas percepções a respeito da importância de falar sobre o tema.

Nesse momento, quem não era apenas um observador passivo era Erick, que estava junto aos seus aprendizes, participando das atividades. Mais uma vez, observei como o jovem mestre é aplicado, comprometido, dedicado e interessado, não tirando os olhos e os ouvidos de cada movimento e palavra que surgiram nesse encontro, parecendo querer absorver o máximo possível. No encerramento das atividades, fui surpreendida com a inesperada fala de Erick, que solicitou uma salva de palmas para mim. Em contrapartida, retribuí: “Uma salva de palmas à turma de teatro!”. Esse gesto de admiração e carinho concretizou, de forma quase poética, a confluência e a parceria entre a fonoaudiologia e as artes cênicas, que embasam os tópicos que serão abordados na sequência.

No que se refere ao tópico “o uso da voz na arte de ensinar a encenar e na atuação como ator”, Erick considera o uso vocal, na condição de oficinairo, mais desgastante do que nos palcos, em função da presença de ruídos internos e externos, situação que não ocorre enquanto está representando. Ainda que considere maior a necessidade de projetar a voz no espaço cênico, o ofício de ensinar a arte, mesmo acontecendo em um ambiente menor, é mais abusivo do que a atuação nos palcos, por ser um ambiente mais ruidoso. Isso é algo que também foi observado na literatura, na qual se encontra a informação de que locais ruidosos são um fator de risco para o desenvolvimento ou a manutenção das alterações vocais (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS, 1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; BRASIL, 2011). Ainda que os atores frequentem ambientes pouco favoráveis à saúde vocal (STANISLAVSKI, 1999; ROY; RYKER; BLESS, 2000; BEHLAU, 2005; VILANOVA, 2011; SPAGNOL; CASSOL, 2015), o espaço cênico e a plateia não configuram um ambiente ruidoso,

comparados com o espaço da sala de aula (CALAS *et al.*, 1989; MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2011).

Apesar de ter constatado que as oficinas de teatro exigem mais de seu trato vocal, Erick aponta como sua experiência vocal mais difícil a primeira peça teatral da qual participou. Acredita, adicionalmente, que tal situação ocorreu devido à quantidade excessiva de ensaios e à sua falta de conhecimento técnico e vocal naquela época. Como observa Vilanova (2011), a quantidade de apresentações, em conjunto com a quantidade e tempo de ensaios a que os atores estão submetidos, favorece o intenso uso da voz. Embora Spagnol e Cassol (2015) concluam que, quanto mais tempo de experiência o ator tiver, mais sujeito ele estará a abusos vocais, podendo apresentar alguma alteração em comparação com aqueles em fase de formação, é importante levar em consideração também que a falta de conhecimento sobre técnicas e cuidados com a saúde pode ser nocivo ao trato vocal (QUINTEIRO, 1989; QUINTEIRO, 1998; AYDOS; HANAYAMA, 2004). Oicineiro, por sua vez, ressalta que seus conhecimentos sobre o aparelho fonador foram avançando, o que o ajudou a aperfeiçoar suas técnicas vocais e seu uso no teatro.

Ao descrever seu processo de criação, com relação ao uso vocal, em sua atuação como icineiro, Erick diz usar técnicas lúdicas, principalmente com as crianças, criando universos que servirão de base para uma reflexão sobre a construção das personagens dentro dos mundos imaginados, dando maior enfoque ao trabalho corporal *a priori* e, em seguida, incluindo a voz. O icineiro acredita que, dessa forma, fica mais didático o aprendizado de seus pequenos estudantes. A construção vocal das personagens, por sua vez, é feita também através de uma série de questionamentos que traçam o seu perfil, levando-se em conta os contextos sociais, geográficos, regionais e psicológicos. Ao dividir em dois momentos os exercícios corporais e vocais, é possível pensar que Erick estava em consonância com a dicotomia e a fragmentação do corpo e da voz, advindas do século XIX (SILVA, 2008). Assim, cada parte encontra-se, em um compartimento, separada das demais. Além disso, Erick afirma privilegiar o trabalho corporal e a mímica da interpretação, como também o fez Mercier (1740 – 1814). Porém, deve-se considerar que essa preferência, no seu processo de criação durante as oficinas, está relacionada à turma infantil, que abrange várias faixas etárias e diferentes níveis de desenvolvimento. Isso dificulta, ao mesmo tempo, o aprofundamento das técnicas vocais e corporais. Ao mencionar as reflexões que faz durante as aulas com seus alunos, seja nas atividades

físicas, seja nas atividades vocais, ele demonstra que trabalha através das sensações, das percepções, do imaginário e da criatividade (AGUILAR, 2008), mesmo que, por vezes, não seja possível prosseguir como sugerem Martins (2005) e os teatrólogos contemporâneos, unindo voz e corpo. Essa visão é claramente partilhada pelo jovem educador quando afirma que “o corpo e a voz estão juntos”.

Quanto ao segundo tópico, “como a organização do trabalho e o uso do tempo livre influenciam no cuidado da saúde vocal desse professor-ator”, é importante destacar que as oficinas encabeçadas por Erick aconteciam duas vezes por semana, com duração de duas horas cada, divididas entre a turma de adultos e a turma infantil. A quantidade de alunos costumava oscilar, porém, não passava de vinte. As aulas eram planejadas e ministradas em dupla. O planejamento não tornava as aulas fechadas e inflexíveis; pelo contrário, ele servia como base, mas era na relação cotidiana com os alunos que o conteúdo da aula tomava forma. A atuação, assim, se tornava espontânea; era possível mudar de estratégia/atividade sempre que necessário. A organização do trabalho, nesse caso, se mostra como um facilitador para a manutenção da saúde vocal, visto que os fatores de risco relacionados a ela, como jornada prolongada, excesso de alunos, sobrecarga, acúmulo de atividades ou de funções e falta de autonomia ou trabalho sob forte pressão, estão excluídos. De fato, o que mais interfere na voz doicineiro são os ruídos que o fazem, por vezes, querer sobrepor sua voz a eles, como foi citado anteriormente. Isso constitui um risco físico e não organizacional (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS, 1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; BRASIL, 2011).

Em outros momentos da vida, como nos períodos de lazer, naqueles em que está na faculdade ou com os amigos e familiares, Erick se considera uma pessoa falante, embora isso não signifique que ele abusa ou faz mau uso de suas pregas vocais. Ele é uma pessoa convicta de que consegue manter uma intensidade confortável nesses espaços, inclusive fazendo uso do conhecimento vocal que adquiriu no teatro, quando precisa elevar sua voz. Outro elemento que não pode passar sem registro é que o narrador é uma pessoa focada e determinada, que cuida de sua saúde vocal e física com esmero. Além dos cuidados com a voz, faz aulas de *jazz*, atividade esta que não só contribui para sua saúde física, como também o ajuda no seu desenvolvimento nas artes cênicas.

No que se refere ao tópico “como considera a atuação fonoaudiológica no teatro e nas aulas de artes cênicas”, oicineiro afirma que o fonoaudiólogo é muito

importante para a saúde do ator e para a construção das personagens. No entanto, julga que esse profissional tem, primordialmente, uma função técnica. Como observado por alguns autores (SILVA, 2008; VALLE, 2008), ainda há uma dificuldade dos profissionais em aceitar e entender as atribuições do fonoaudiólogo dentro das artes cênicas, principalmente, quando se pensa além das técnicas vocais ligadas à saúde. Entretanto, Erick fica um passo à frente quando consegue enxergar alguma atuação que não tenha simplesmente a função de prevenir ou melhorar a voz do ator, mas, sim, de incorporar ao saber artístico o saber fonoaudiológico para transformar a prática, com foco na criação do universo cênico. Essa forma de entender a atuação do fonoaudiólogo pode estar ligada ao pouco contato que os atores, professores e diretores de teatro têm com esse profissional, como ressalta Valle (2008). Somado a isso, deve-se considerar o fato de que, quando estão presentes no ambiente cênico, geralmente os fonoaudiólogos são solicitados para fazer intervenções relacionadas a prevenção ou tratamento de disfonias perto da estreia das apresentações (GAYOTTO, 2000).

Ao analisar a produção da narrativa de Erick, nota-se, por meio de sua fala, que o narrador, como já havia mostrado Rago (2013), consegue dar sentido e ordem e também trazer questionamentos e dúvidas sobre as diversas esferas que compõem sua vida, seja no âmbito profissional, acadêmico, pessoal e/ou nos tópicos mais específicos, abordados em seu processo narrativo. Esse fato é apontado por Benete (2014), quando cita as características poiéticas do ato de narrar. O mesmo efeito é também identificado naquele que ouve a história, afinal, o oficineiro, com suas particularidades, trouxe à tona uma série de elementos que desencadearam novos sentidos para pesquisadora. Com os aspectos singulares de sua existência, Erick surpreende, quebra estigmas e conceitos preconcebidos. Ele possibilita enxergar o ser humano em sua totalidade, com seus diferentes interesses, gostos e saberes. Permite lembrar que não se pode considerar apenas um aspecto de um todo que é repleto de nuances e que cada detalhe que constitui o sujeito é relevante, mesmo quando estamos lidando com um item, como a voz na arte de ensinar teatro.

6 CAPÍTULO III: THIAGO AGUIAR, O PROFESSOR ARTISTA

Thiago Aguiar, homem de 32 anos de idade, tem formação em teatro (curso superior) pela Faculdade Anhembí Morumbi e é professor da Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”, instituição que fica no mesmo edifício onde se localiza o Teatro Guarany, na cidade de Santos. O referido professor trabalha nesse município. Durante o início da pesquisa, ele morava em São Paulo, porém, atualmente, mudou-se para Santos. Suas aulas são ministradas duas vezes por semana. Nos demais dias, ele complementa sua renda trabalhando como ator, preparador de elenco e, por vezes, produtor.

O contato inicial com ele foi inundado de curiosidade e vontade de participar. O papo ocorreu na cafeteria de seu local de trabalho, onde não foram só passadas as informações sobre o estudo em questão, como também foi possibilitado à pesquisadora um momento de aprendizagem e troca de conhecimentos. Isso foi o indicativo de que ali estava um profissional academicamente preparado, que demonstrava toda sua erudição e dedicação às artes cênicas. Os encontros também foram realizados em seu local de trabalho, em diferentes horários, dependendo da disponibilidade tanto do pesquisado quanto da pesquisadora, e em vários ambientes: em sua sala, na secretaria ou na cafeteria da escola.

O encontro para colher as informações e produzir a narrativa do professor Thiago ocorreu na secretaria da escola de teatro, onde foi iniciada a conversa. Como as aulas já haviam sido encerradas, o local estava quase vazio. Thiago, uma funcionária e eu estávamos presentes, o que tornou o clima mais calmo e quieto, bem diferente de outros momentos em que estive lá, nos quais a efervescência artística e social, tanto dos docentes quanto dos discentes, preenchia e coloria o ambiente. No andar de baixo, algumas atividades estavam acontecendo, as quais eram ouvidas no local onde estávamos. Porém, após um tempo, a interferência dos ruídos cessou e, assim, conseguimos manter o diálogo com mais facilidade.

6.1 Teatro Guarany

Como descreve Rebouças (2012), “o Teatro Guarany faz parte da rica história da cidade de Santos, cedendo seu palco para marcantes acontecimentos sociais e culturais” (REBOUÇAS, 2012, p 2). Ele foi inaugurado no município de Santos em

1882, sendo o primeiro prédio da cidade construído com a finalidade de ser um teatro. Anteriormente, havia apenas um teatro adaptado, que funcionava em um armazém onde, atualmente, se localiza a Praça Mauá, o qual começou a funcionar na cidade por volta de 1830, embora não atendesse aos novos hábitos da população da cidade. Segundo a jornalista e pesquisadora Taís Curi, a partir da inauguração do Teatro Guarany, Santos entrou na rota cênica mundial, ao lado do Rio de Janeiro, de Buenos Aires etc. A pesquisadora explica que o nome Guarany surgiu em função do romance de José de Alencar e da peça de Carlos Gomes.

A primeira grande reforma do Guarany aconteceu em 1910, quando a Santa Casa de Misericórdia comprou o teatro de um grupo de comerciantes de café. O Teatro Guarany teve seu auge até, aproximadamente, a década de 1920. Depois, com o surgimento do Teatro Coliseu, e também com o início do deslocamento de parte da população para a orla da praia, houve um esvaziamento, e as pessoas que ficaram no Centro tinham um poder aquisitivo menor, prejudicando a audiência do teatro, desencadeando um lento processo de declínio. A história do Teatro Guarany quase findou em 1981, quando um incêndio destruiu parte de sua construção. Pouco depois do incêndio, um grupo de arquitetos recém-formados discutiu, durante uma semana, o futuro do teatro visando, na época, a sensibilizar às autoridades para promover uma futura restauração do espaço, que corria o risco de demolição.

Com o tombamento do prédio pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Cultural de Santos (Condepasa) como patrimônio cultural e, mais tarde, com a venda do prédio para um comerciante da cidade, o Ministério Público determinou ao proprietário o encargo de restauração do bem tombado. Entretanto, alegando incapacidade financeira para executar o que havia sido determinado, o novo dono abandonou a edificação. Durante mais de 20 anos, o prédio foi se deteriorando, até que a Prefeitura o comprou e começou a reformá-lo – uma reforma que levou dois anos para chegar ao fim, concluída em 2008.

Algumas obras foram perdidas no incêndio, e, mesmo com os esforços dos restauradores, as obras de Benedicto Calixto, que estavam nas paredes e no teto, não puderam ser recuperadas. O artista plástico Paulo von Poser foi contratado pela Prefeitura para pintar o maior espaço do prédio, o teto. O desenho escolhido foi inspirado em cenas da ópera “O Guarany”. As formas originais do prédio, na parte externa, foram respeitadas; já a área interna, esta foi refeita com infraestrutura

moderna. A obra foi viabilizada pela iniciativa privada, por meio da Lei Rouanet, do Ministério da Cultura.

O espaço conta com 270 lugares e camarotes (com capacidade total de 350 pessoas), além de possuir ateliê, camarins e café. A sala de espetáculos tem o nome de Carlos Alberto Soffredini, autor e diretor santista, e é justamente nela que, atualmente, funciona a Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”.

6.2 Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”

Vanusa de Santis, assistente pedagógica e professora da escola, esteve presente em todo o processo, desde a formação da escola até a atualidade. Acompanhou, dessa forma, toda a história da instituição. Segundo ela, a cidade de Santos tem uma tradição com a formação em artes, sendo conhecida como celeiro de grandes artistas. A cidade possui um dos mais antigos festivais de teatro do país. Essa herança demarca uma característica de extrema importância no desenvolvimento artístico da cidade, que mantém até hoje a oferta de oficinas e cursos que fomentam o aprendizado das artes. Nessa perspectiva, a Prefeitura Municipal de Santos e o ICACESP (Instituto Cultural de Artes Cênicas do Estado de São Paulo), com o objetivo de ampliar o pensamento sobre a formação de atores na cidade, elaboraram um projeto de revitalização do Teatro Guarany intitulado “Criação da Escola de Artes Cênicas”. O projeto foi aprovado pelo PROAC (Programa de Incentivo à Cultura da Secretaria de Estado da Cultura) e incluía a reforma do teatro para que pudesse abrigar a escola de artes cênicas, que foi fundada em 2009. O nome atribuído a essa escola presta homenagem ao diretor santista Wilson Geraldo, responsável por formar diversos atores e atrizes do teatro santista e profissional laureado três vezes, na década de 1970, com o Prêmio Governador do Estado.

Trata-se de uma escola pública que fornece, portanto, um curso livre de formação de atores com duração de três anos e carga horária total de 1.920 horas, além de 80 horas de atividades complementares obrigatórias. Para ingressar na EAC, os interessados passam por um processo seletivo, realizado em todo começo do ano. O candidato deve ter dezesseis anos completos, no mínimo, estar cursando ou ter concluído o ensino médio, não havendo necessidade de experiência na área. Entre suas atividades, estão inclusas aulas práticas e teóricas. As matérias básicas dos dois primeiros anos são: interpretação, expressão corporal e dança, expressão vocal e

canto e história do teatro. No terceiro ano, os atores-aprendizes são preparados para a montagem do espetáculo de conclusão de curso. Eles aprendem noções básicas de cenários, adereços e figurinos e, como atividades complementares, noções de maquiagem, caracterização e produção teatral, possibilitando, assim, a experimentação de todas as linguagens que compõem um espetáculo teatral.

6.3 As Condições de Trabalho na Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”

O espaço onde é ministrada a aula de Thiago é grande. Porém, a iluminação não é potente. Há manchas na parede, assim como alguns buracos. Em uma das salas, está fixado um grande espelho; em um de seus cantos, há um piano; o chão é de madeira. Há aparelhos de ar-condicionado, ainda que, durante os dias em que acompanhei as aulas, esses, geralmente, estavam desligados. Mesmo assim, o local se mostrava sempre com um clima agradável, mas um pouco úmido.

Ao longo das minhas observações, percebi que os materiais que revestem o espaço não favorecem a projeção vocal. A quantidade de alunos variava entre 6 e 14 pessoas que, em sua maioria, aparentavam ter entre 18 e 23 anos de idade. Como a sala tinha no máximo três cadeiras, os estudantes, quando recebiam as orientações do professor, ou ficavam em pé ou sentados no chão em redor dele. Thiago utiliza um aparelho de som que fica próximo da cadeira em que costuma se sentar para observar a atuação dos jovens. Por vezes, o volume das músicas ficava elevado, o que fazia com que as vozes do docente e dos alunos também fossem produzidas em uma intensidade forte.

O último ensaio para a apresentação de final de ano foi realizado no próprio palco do Teatro Guarany. Na sala de espetáculo, notei que as paredes são de pedra, o que dá um clima antigo e rústico. No teto, encontra-se a pintura que retrata a famosa obra literária “O Guarany”. Naquele dia, tanto eu quanto Thiago ficamos sentados na plateia, enquanto os alunos realizavam a encenação. Era perceptível que o espaço não apresentava acústica favorável; porém, os dois ambientes não sofriam interferência de ruídos externos, com exceção de dois dias em que era possível ouvir a aula que parecia ocorrer na sala ao lado. Embora audível, o som não era tão forte, a ponto de ter que fazer os alunos-atores e o professor-artista elevarem sua intensidade vocal. É importante frisar que, nesses dias, o ruído externo prejudicou, em

alguns momentos, a minha concentração. No entanto, não pude observar o mesmo nos discentes e no docente.

6.4 O Professor Artista, Seus Hábitos Vocais e Suas Dinâmicas Laborais

Logo no início das minhas observações, percebi a voz calma, bem projetada, com frequência e intensidade confortáveis, livre de tensões cervicais e com ressonância levemente hiponasal com que Thiago se dirige aos alunos. Apesar de manter esse padrão vocal usualmente, havia momentos, durante as aulas, que o professor apresentou oscilação de intensidade, indo do *loudness* (intensidade) fraco ao forte. Por vezes, notei alguns momentos de tensão. As mudanças vocais ocorreram por diversos motivos, como o volume das músicas, colocado em forte intensidade, chegando às vezes a incomodar e causar dor aos ouvidos, levando o educador a competir com o som e produzir uma voz elevada como recurso para fazer com que seus alunos refletissem sobre a interpretação corporal, expressiva e vocal de suas personagens. O fato descrito foi observado em uma das aulas em que um de seus pupilos, após ler algumas vezes o texto solicitado por ele, se aproximou dele e passou orientações calmamente com *loudness* fraco. Enquanto tocava uma música, o jovem começou a andar rapidamente, e o professor o acompanhava, pressionando o peito desse aluno com sua mão, ao mesmo tempo que sussurrava algo em seus ouvidos, parecendo até estar contando algo confidencial. Em seguida, mantendo sua mão no tórax do rapaz, o professor elevava sua voz, parecendo, nesse momento, querer dar mais emoção e impacto a cena que viria a seguir.

As turmas que tive a possibilidade de conhecer são formadas por jovens compromissados, compenetrados e atentos, chegando a ser impressionante como são focados e dedicados. Eles sabem por que estão ali e, quando entram nas personagens, se transformam de fato e mergulham profundamente na história. Eles respeitam, escutam e atendem às instruções de Thiago. Foi perceptível o olhar de admiração dos discentes sobre o docente: a relação entre eles é próxima e afetuosa, porém, também séria e profissional. Durante as aulas, a turma sabia quando era a hora de conversar/brincar e quando era a hora de se concentrar para adquirir conhecimento e evoluir artisticamente. O professor, por sua vez, sempre considerava a opinião dos jovens, inclusive estimulando que eles tivessem uma visão crítica sobre suas próprias atuações. Aliás, os alunos mostravam-se dispostos a auxiliar uns aos

outros, tecendo comentários tanto de apoio e prestígio quanto de críticas construtivas, para melhorar alguns pontos em determinada performance.

Durante as aulas, as técnicas utilizadas foram variadas. O professor faz uso de alongamento/relaxamento/conscientização corporal, trabalha respiração, velocidade de fala, prosódia e leitura de texto e usa técnicas mais específicas e interpretativas. Nessas últimas, ele estimula mudanças de movimentos, posturas e vozes diferentes. Apesar de não ter presenciado Thiago fazendo em sala exercícios vocais, em uma das aulas, alguns alunos executaram vibração de língua com movimentos cervicais, antes de apresentar um trecho da cena ensaiada para o professor.

Em um dos últimos ensaios para a apresentação de final de ano, uma das alunas trouxe uma mala cheia de roupas, fantasias e tecidos, que poderiam servir como figurino. Os alunos que estavam próximos a mim começaram a remexer na mala e, nesse instante, minha rinite atacou, quase que imediatamente, causando inúmeros espirros, algo que não percebi acontecer com os demais ocupantes da sala.

Thiago ocupa seu ambiente de trabalho como se estivesse em casa, sempre à vontade. O mesmo se repete com seus colegas e com seus alunos. Nas oportunidades em que pude observar/participar dos momentos extraclasse (secretaria, cafeteria e festa surpresa de um colega de trabalho), notei que lá estava uma pessoa descontraída, que gosta de conversar e partilhar tanto assuntos técnicos e profissionais quanto assuntos diversos, como futebol, política, cinema, fatos pessoais etc. O clima, nesses episódios, sempre eram animados, agradáveis e envoltos a muito carinho e amizade entre os presentes, independentemente da posição que ocupavam naquela instituição. Assim, foi possível reparar que alunos, equipe administrativa (coordenadora, diretora, secretária) e equipe docente têm um bom entrosamento e uma relação próxima e terna.

Em uma dessas ocasiões, ao chegar na escola de teatro, encontrei Thiago na cafeteria da escola com duas colegas de trabalho, trocando ideias sobre suas atuações como professores e seus alunos. Após determinado tempo, uma das colegas saiu para fumar e, assim, o professor-artista pediu licença e se dirigiu junto com as demais para a frente do edifício, acompanhando-as. Diferentemente de sua parceira de trabalho, ele não fuma ativamente, mas compartilha esse hábito passivamente. Durante o período em que estive com Thiago, não observei ingestão de água ao longo das aulas. Não havia garrafas nem copos e não o vi, em nenhum momento, pausar para fazer a referida hidratação.

6.5 Narrativa II: “Entre Copas”, sobre Thiago Aguiar

Thiago é um homem extremamente comunicativo, extrovertido e dedicado ao seu trabalho e às artes. Além disso, ele se mostra detalhista e preciso ao contar sua trajetória de vida, mencionando sempre datas e contando cada parte de sua história com entusiasmo. Ao escutá-lo, tive a sensação de estar lendo um livro e, a cada etapa, parecia que eu estava terminando um capítulo e seguindo para o próximo, cheio de fatos, curiosidades, experiências e aprendizados. Thiago consegue prender a atenção do mais exigente ouvinte. Sua paixão pela arte cênica é inegável. Porém, não é só do teatro que o coração dele está preenchido. Ao longo de nossa conversa fluída e agradável, ele relatou o seu apreço pela música e seu amor declarado pelo futebol, destacando momentos pessoais importantes, através das copas mundiais. Assim, sua história será contada entre copas.

Seu percurso profissional – artístico – iniciou-se logo cedo, quando ainda morava em Itapeçerica da Serra, sua cidade natal. Com apenas 12 anos de idade, ele teve sua primeira experiência teatral na escola, onde a professora de educação artística propôs uma atividade para ser apresentada em forma de peça em uma feira de ciências. No ano de 1996, o teatro retornou à sua vida, mas, dessa vez, em outro colégio, embora, mais uma vez, fosse com uma professora de artes: nosso ator mirim participou de uma peça, na semana do folclore, proporcionada pela instituição educacional onde estudava. Convidado pela professora a participar de um grupo de teatro da cidade chamado Nascente, em função de seu bom desempenho no trabalho proposto, ele não aceitou o convite. No entanto, alguns meses depois, em 1997, Thiago se juntou a ele e começou, de fato, a fazer teatro. Como o grupo era vinculado à igreja, as peças tinham um cunho religioso. O primeiro espetáculo encenado por esse jovem ator, a propósito, foi “A Paixão de Cristo”.

No mesmo ano, a Prefeitura de Itapeçerica da Serra, via Secretaria da Cultura, inaugurou algumas oficinas culturais, denominadas “Barracões Culturais da Cidadania”. Devido ao seu grande interesse artístico, Thiago frequentou, também, as oficinas de teatro desse projeto, não abandonando seu grupo inicial. No grupo Nascente, como ele relata, havia o mínimo de formação técnica: as pessoas da comunidade simplesmente eram dirigidas e realizavam os espetáculos. Já nas oficinas dos “Barracões Culturais”, eram ministradas aulas que se aproximavam do

sistema de trabalho do ator. Entretanto, como ele ressalta, essas aulas eram muito rudimentares, uma vez que se realizava um encontro por semana e não havia o intuito de formar um artista.

A linha pedagógica tinha como objetivo usar o teatro e as outras áreas artísticas como instrumento para a cidadania. O “professor-artista” fala, com orgulho, que o projeto cresceu tanto, que chegou a ganhar um prêmio (Itaú – Unicef). Esse deleite é justificado, afinal, ele fez parte da história dos “Barracões” não só como aluno, mas, também, como professor, sendo esta sua primeira experiência como educador. Thiago menciona duas personalidades importantes que fizeram parte do seu cotidiano e o inspiraram: Alberto Soares e Luís Mário Vicente, ambos professores dessas oficinas.

A história cultural de Itapecerica da Serra e de Thiago, entre 1997 a 2004, se mesclaram e se fundiram. O território, a cidade, a cultura, a arte e o futuro ator quase se tornaram um só. Não dá para citar um sem mencionar o outro, afinal, foram as oportunidades oferecidas nesse espaço territorial que lhe permitiram ser o que é hoje. Em contrapartida, sua dedicação e empenho, tanto como pupilo quanto como mentor, possibilitaram a evolução e o reconhecimento desse motor artístico, fazendo dele parte de uma dessas engrenagens: um movimentou o outro, crescendo e se desenvolvendo juntos.

Nesse processo de desenvolvimento artístico, Thiago participou de outras oficinas, como as de artes plásticas e dança. Porém, aquelas a que mais se dedicou foram as de artes cênicas e de música, mais especificamente, as aulas de violão. Ele menciona, com alegria, que foi para a oficina aprender a tocar Legião Urbana e saiu tocando Villa Lobos. Assim, ele nomeou mais uma referência artística em sua vida: o professor de violão clássico Marcos. Esse docente o ensinou que a partitura também é usada para tocar o instrumento em questão, algo inimaginável para o adolescente de apenas 16 anos, que acreditava que tal ferramenta só era usada em orquestras. Por outro lado, uma das oficinas das quais mais se arrependeu de não ter feito foi a de canto coral, devido à incompatibilidade de agenda.

As experiências iniciais foram muito importantes, principalmente para formá-lo como espectador. Isso porque aprendeu a assistir ao teatro e a ouvir música. Ele considera que frequentar teatros e assistir diversas peças ajudam o ator a se aprofundar em seu *metier*, funcionando como um sistema de retroalimentação.

Na Copa do Japão (2002), um novo ciclo foi iniciado, dessa vez, na faculdade. Com grande expectativa e vontade de aprender, ele começou o curso superior de

teatro na Faculdade Anhembi Morumbi. Logo que ingressou no curso, passou a ministrar aulas nas oficinas do projeto “Barracões Culturais”, na condição de estagiário. Ele relembra que, anteriormente, o professor Alberto já havia selecionado alguns alunos para que pudessem lecionar em outras turmas, começando seu estágio mais preparado devido a esses convites.

Por sua grande expectativa e seu conhecimento prévio, Thiago acabou tendo certa dificuldade de adaptação na faculdade, o que justifica sua relutância com seus colegas e sua sensação de deslocamento, devido ao fato de já estar inserido, de forma dedicada e séria, nas artes cênicas desde 1997. Na faculdade em que se formou, não havia um processo seletivo específico para a área. Assim, em sua maioria, os estudantes eram apenas jovens de 18 anos que queriam fazer teatro por terem participado de apenas uma aula na escola, ao contrário dele, que possuía, naquela época, vontade de se aprofundar, estudar, ler e pesquisar sobre o assunto. Thiago cita também outro aspecto que serviu como obstáculo para o entrosamento com a turma: sua rotina diária. O trabalho e a distância de sua casa em relação à faculdade se tornaram um empecilho para sua socialização, afinal, ele residia longe da faculdade cujas aulas ocorriam no período matutino, às sete e meia da manhã. Ele saía da região de Itapeverica da Serra às cinco, atravessava São Paulo para chegar na zona leste.

A duração do curso era de três anos e meio, mas, em 2005, o professor-artista trancou a faculdade para fazer seu primeiro trabalho profissional, um marco significativo na sua vida. Um de seus professores de Itapeverica (Luís Mário), ao ser convidado para fazer a preparação do elenco de um longa-metragem, adaptação da obra “Querô: uma reportagem maldita” (Plínio Marcos), que seria rodado em Santos, o convidou para ser seu assistente. Thiago passou de uma realidade frustrante e angustiante, tanto no quesito social quanto no educacional, cheio de dúvidas, incertezas e inquietações, para uma nova perspectiva, mais motivadora, instigante e criativa. Entrou, assim, em contato, trabalhando lado a lado com pessoas que considera ícones e que admira em todos os aspectos, como Maria Luísa Mendonça, Ailton Graça, Roberto Audio, entre outros. Tudo que ele sentia falta na graduação estava ali. Nesse período, fez um outro trabalho de assistência de direção com Alberto Soares. Apesar da falta de verba para pagá-lo, aceitou o convite por amor à arte.

Na Copa da Alemanha (2006), Thiago retornou para a faculdade, para completar os seis meses restantes de seu curso, regressando ao mundo acadêmico em outra turma, sentindo-se mais relaxado e tranquilo, aproveitando muito mais do

que tinha aproveitado anteriormente. O “professor-artista”, refletindo, afirmou: “Eu costumo brincar que a minha vida se divide em Copas do Mundo, eu entrei na faculdade na Copa do Japão e me formei na Copa da Alemanha”. Aí está a sentença que dá título a esta narrativa, uma história norteadada pelo fascínio pelas artes, pela música e pelo futebol.

Nosso ator menciona que o trabalho como assistente de preparação de elenco rendeu uma quantia de dinheiro significativa e muito acima do que recebia como estagiário, permitindo que ele poupasse uma parte para pagar os meses restantes da faculdade. Isso o caracteriza como um rapaz responsável e batalhador. Atendendo ao convite de Luís Mario, nesse mesmo ano, para fazer parte de outro trabalho, terminou o ano financeiramente bem. Mas não é só de bons trabalhos que sua trajetória profissional se constrói: Thiago conta, de forma cômica e divertida, que realizou uma peça muito ruim, recusando-se inclusive a citar o título do espetáculo, acrescentando que seus colegas de elenco fizeram apostas para ver quantas pessoas se retirariam da plateia antes do término da apresentação.

Em 2007, mais uma vez, Luís Mario o convocou como assistente de preparação de elenco para o filme “Terra Vermelha”. No trabalho realizado em “Querô”, Thiago fez a preparação de elenco dos adolescentes; já no novo filme, rodado na cidade de Dourados, em Mato Grosso do Sul, eram índios. O processo, no entanto, era o mesmo: entrevistar, selecionar, fazer oficinas, escolher o elenco e prepará-lo para o filme. Ele afirma que, nessa experiência, pôde aprender muito sobre a cultura indígena; isso mudou sua visão sobre esses sujeitos e sobre o que é ser brasileiro, em diferentes dimensões, tais como a histórica, a sociológica e a linguística, esta última proporcionada pelo aprendizado da língua guarani. Mais uma vez, o futebol aparece, lembrando que, nesse ano, o São Paulo foi pentacampeão e o Corinthians, rebaixado.

Em 2008, no início do ano, Thiago embarcou em outro trabalho, dessa vez, no filme “O Menino da Porteira”, estrelado por Daniel, o cantor sertanejo. Trata-se de mais um marco em sua vida e um grande aprendizado, pois, além de incluir atores de linguagens completamente distintas trabalhando juntos, ele fez uma ponta como ator, que ele mesmo chama de participação afetiva, como uma personagem menor do elenco de apoio, compondo as cenas – no caso, um peão de boiadeiro. Para tanto, ele teve que aprender a andar a cavalo e a lidar com bois e vacas – mais uma rica experiência compondo sua bagagem artística-cultural! Emendando um projeto a outro,

ele foi parar em Salvador para preparar o elenco de “Trampolim do Forte”. Devido à indisponibilidade de seu mentor, Luís Mario, ele ficou como assistente nos dois primeiros meses e, no restante, acompanhou sozinho o *set* de filmagem. Assim, dificilmente, uma ação se dava sem ele ter aquecido os atores, sem ele dar alguma instrução. Esse foi mais um trabalho gratificante que ele se orgulha de ter feito.

Prosseguindo com o seu percurso profissional, em 2009, Thiago foi trabalhar em uma produtora de eventos corporativos e culturais. Na Copa da África (2010), tirou férias e conseguiu, com muita alegria, assistir a 39 jogos dos 48 que aconteceram na primeira fase. Manteve seu trabalho como produtor, além de ter outros, como *freelance*. No final de 2010, um amigo fez um convite para montar um espetáculo e, em 2011, eles começaram a trabalhar juntos com a proposta de vender espetáculos para escolas, adaptando as histórias dos livros que caíam no vestibular daquele ano e transformando-os em peças teatrais, a começar pela obra de Machado de Assis, “Dom Casmurro”. Conta, com muito humor, que os dois eram muito bons para montar espetáculos, mas péssimos para vendê-los, conseguindo apenas uma apresentação para a escola em que sua prima dava aula. Dessa maneira, no mesmo ano, escreveram um projeto que denominaram “Capitu Olhos do Mar”, no PROAC, programa de ação cultural do governo do estado de São Paulo, na tentativa de arrecadar dinheiro para as apresentações. Felizmente, conseguiram o patrocínio e iniciaram o projeto em 2012, nas escolas. Em 2013, fizeram uma temporada no teatro. O grupo fez seu trabalho sob uma linguagem adequada para a comunicação com os adolescentes, sem perder a essência do texto, com apresentações em escolas de São Paulo, Itapeverica e Mogi Mirim.

Foi em 2013, por intermédio da indicação de Luís Mário, que o nosso ator-assistente-preparador de elenco-produtor-educador iniciou seu trabalho como professor efetivo na Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo” (EAC). Ele relembra que começou lecionando para o segundo ano do curso de três anos. Nessa época, estava trabalhando tanto como docente quanto como ator, na temporada de “Capitu” e, depois, em um espetáculo infantil, em 2014, que estreou no SESC Belenzinho, com o título “Canto, poemas e canções” e prosseguiu para os demais SESC e SESI do interior de São Paulo, até o ano de 2015. Foi mais um desafio para o artista incansável, afinal, tratava-se de um teatro musical.

Thiago tem convicção de que o ator deve conhecer seu instrumento fonador e de que os exercícios de voz devem ser sempre trabalhados, mencionando as técnicas

de ressonância, respiração, articulação, vibração e projeção como ferramentas necessárias para se construir uma personagem. Ele não vê diferença entre as vozes poética e interpretativa e declara que teve uma formação vocal muito precária na graduação, diferentemente da sua formação corporal, que foi mais aprofundada. O professor considera que o trabalho realizado em “Capitu” foi um marco importante, pois, dessa peça em diante, ele foi atrás de um aprendizado mais extenso, sendo que, em 2014, fez algumas aulas particulares com uma professora de canto, que é diretora de teatro, e também com um colega ator. Essas aulas lhe deram mais respaldo e uma base maior para entender sua voz como ferramenta de trabalho e conhecer as técnicas que poderiam lhe beneficiar. Mesmo assim, considera que tem poucos recursos para usar a voz e sente que acaba machucando suas pregas vocais, embora goste de brincar cenicamente com elas.

No que se refere aos cuidados, tanto vocais como de saúde em geral, Thiago admite que é displicente com eles, dizendo que não faz atividades físicas regularmente, apesar de caminhar bastante, por não ter carro nem carteira de motorista, e que não aquece e desaquece a voz, como seria o ideal cotidianamente. Afirma que, quando está em um processo de construção de personagem e nas próprias apresentações em si, é obrigado a realizar algum tipo de exercício físico ou vocal. O que surpreende é que o maior abuso vocal que ele diz realizar ocorre justamente nos momentos de lazer. Ele confessa que usa toda sua força vocal negativamente no seu cotidiano, fora dali, principalmente – adivinhem se quiserem – NO FUTEBOL! Ele relata que adora conversar e que, tanto em discussões calorosas quanto no tão amado esporte, acaba abusando da voz, o que fica bem claro no depoimento a seguir, sobre um jogo entre São Paulo e Palmeiras e sobre o centésimo gol de Rogério Ceni: “De repente, o cara me pega o escanteio e faz um gol no meio da rua. Não teve como, gritei pra caramba e machuquei a garganta. 27 de março de 2011, quando o Rogério Ceni fez o centésimo gol, eu gritei tanto que fiquei rouco três dias seguidos!”.

Mais uma vez, nosso entusiasmado ator, apaixonado por futebol e bons papos, considera que isso ocorre por falta de conhecimento do seu aparelho fonador, pois, fisicamente, ele consegue perceber mais suas limitações, algo que não acontece quando ele pensa em sua voz, por considerá-la algo muito abstrato e não palpável, diferentemente de outras partes do corpo. Em nenhuma das vezes que ficou rouco ou teve alguma outra queixa vocal, Thiago procurou ajuda de um especialista, seja de

um otorrinolaringologista ou de um fonoaudiólogo. Ele salienta, inclusive, que, raramente, vai a algum médico, tendo realizado seu primeiro hemograma completo no ano de 2015.

No que se refere ao uso da voz em diferentes linguagens e contextos (cinema, teatro e docência), Thiago ressalta que a diferença entre cinema e teatro é basicamente tecnológica: no cinema, cada ator tem um microfone de lapela mais um *boom* (microfones grandes de vara que captam o som ambiente). O ator de cinema pode falar sem precisar elevar o volume da voz, modulando-a de forma vasta, podendo variar a intensidade vocal, porque o microfone fica afixado na “garganta, não havendo muitas cenas de ‘explosão’”, ou seja, sem gritos. No teatro, como descreve, é preciso se fazer ouvir, necessitando de um trabalho maior de ressonância, de projeção e de articulação. Ele relembra que o trabalho de entendimento e de interiorização do texto é o mesmo, mas que, no teatro, existem necessidades técnicas e físicas que, no cinema, a mecânica supre.

No que se refere ao uso da voz do professor, Thiago diz nunca ter pensado sobre isso antes. Menciona que, como docente, fala de improviso, diferentemente do que ocorre no teatro, onde é possível fazer o que chama de partitura vocal. Nesse caso, ele consegue desenhar um gráfico de como quer usar a voz, tornando sua fala programada e calculada, o que não acontece nas aulas, levando-o a se exaltar mais facilmente. Acredita que, por se tratar de uma fala espontânea, ela favorece um abuso vocal. Esclarece que, na sala de aula, “tem alguns exercícios que são os mesmos que você vai dar para turmas diferentes; dá para ter alguns pontos de apoio, digamos assim, mas é um processo muito mais aberto do que no teatro ou mesmo no cinema”.

Em seu processo de trabalho como docente, considera que as relações interpessoais influenciam em sua voz e assinala que o aspecto mais positivo de trabalhar na EAC é a liberdade que a escola dá para seus funcionários no contato com seus alunos, variando de turma para turma. Ele acrescenta que “todos jogam no mesmo time” e que pode contar com seus colegas, tanto para apoio técnico e acadêmico quanto para momentos de desabafo e dúvidas. Há também um respaldo do pessoal da secretaria, principalmente quando se trata dos alunos e de questões ligadas ao desempenho. Ele está inserido em uma equipe “com um olhar global”. Dessa forma, parece se tratar de um ambiente de trabalho saudável, criativo e motivador.

Thiago privilegia, tanto na sua atuação como professor quanto como ator, as técnicas de aquecimento, que considera fundamentais, dos vibratórios linguais ou labiais, e os exercícios de resistência e de ressonância. Reconhece que tem dificuldade de entender os processos fonatórios, suas técnicas e seu funcionamento, pois, diferentemente do corpo, com o qual consegue ter uma relação visual, construindo um desenho físico, com a voz, ele sente que tudo fica muito abstrato, tendo que trabalhar, constantemente, com imagens metafóricas, não sendo possível sua visualização. Como exemplo dado pelo próprio professor, temos as expressões “ovo dentro da boca” e “fala aqui para trás”. Considera que não só os atores, mas também os professores têm um déficit na aprendizagem vocal em sua formação. Para ele, os atores no Brasil, até a década de 1950, eram, praticamente, declamadores. A partir da década de 1960, é que começa a mudança de paradigma, onde se prioriza o preparo físico e corporal, em detrimento do vocal.

Thiago afirma que o trabalho fonoaudiológico é fundamental e percebe que alguns alunos apresentam distúrbios articulatorios. Nesses casos, orienta-os a buscar assistência especializada. Ele acredita que o profissional de fonoaudiologia pode auxiliar na voz poética através do trabalho técnico, unindo as ferramentas com a consciência do próprio aparelho, das dificuldades, dos potenciais e dos limites. Entende que o fonoaudiólogo é o profissional que vai, através de seu conhecimento, ajudar o ator no processo de construção de sua personagem, afinal, não se pode existir interferência fonoaudiológica na construção da voz poética/interpretativa, conforme a sua visão.

No que se refere aos seus sonhos, desejos e projetos futuros, aponta que pretende manter uma regularidade de trabalhos como ator, tanto em teatro como em algumas outras linguagens. Afirma que, atualmente, existem outras possibilidades de trabalho na televisão brasileira, que fogem às telenovelas, os estereótipos mais antigos do que seria a consagração do ator como profissional bem-sucedido. Isso é fruto de uma lei federal de incentivo à cultura que estabelece que todos os canais, inclusive os pagos, devem ter uma quantidade de conteúdo nacional na sua grade, fazendo surgir uma explosão de séries, que são feitas em uma outra linguagem, já que nelas há uma maior construção e um maior aprofundamento das personagens, sem entrar em um processo industrial de gravação.

Ao final de nossa conversa, tão cativante e agradável, além de sentir que tive uma aula sobre o que é ser ator, preparador de atores e professor de teatro, cheguei

à conclusão que conversei com um profissional completo, que, durante sua trajetória, tão inspiradora, permitiu-se aventurar nos diversos espaços possíveis de atuação no seu campo de trabalho; um ser humano que não para de querer se aprofundar naquilo que ama, seja como um grande ator, seja como um enorme apreciador de futebol. A vida de Thiago está espelhada em sua voz, caracterizada por uma riqueza de entonações, energia e vivacidade. Ele é uma pessoa além da voz, tão singular e especial que, assim como as digitais e a própria voz, não se pode reproduzir outra igual; ele é único em sua história e em suas relações com sua atuação, seus afetos, seus desejos, seus passatempos e seu instrumento de trabalho.

6.6 Análise dos Dados Produzidos na Narrativa de Thiago Aguiar

Thiago, desde o primeiro dia em que acompanhei suas aulas, não permitiu que eu apenas observasse sem dar a minha opinião. No começo fiquei tímida e insegura, pois não estava falando com qualquer profissional, mas, sim, com alguém que entende de forma profunda o seu fazer, a sua área.

Na primeira aula, fiquei embaçada com o talento de seus alunos. Ao final, quando ele me perguntou o que achei, não consegui encontrar palavras soberbamente técnicas; apenas descrevi as inúmeras qualidades que pude notar ali, naquele ato cênico. Porém, a impressão que tive é que, enquanto os jovens me retribuíram com sorrisos, o professor-artista fez a expressão de: “Esperava mais! Quero críticas e contribuições!”. Todavia, naquele instante não havia nada que eu pudesse dizer, além dos inúmeros elogios.

Thiago, em certa aula, questionou qual era a dinâmica entre mim e os demais professores e deixou claro que queria, de fato, que eu apresentasse contribuições fonoaudiológicas ao fazer cênico de seus alunos. Mais uma vez, eu me senti honrada ao perceber que minha profissão é valorizada e bem quista nesse meio. Assim, comecei a ficar mais atenta, saindo mais uma vez do papel apenas de observadora e me permitindo compartilhar as minhas impressões como profissional. Com o passar do tempo, o professor não precisou mais vir a mim para pedir meu parecer; eu, espontaneamente, mencionava pontos que considerava necessários e que podiam contribuir com a cena ou atuação. Em um desses momentos, durante o intervalo, conversamos sobre as questões vocais e sobre a construção das personagens apresentadas naquele dia. Conjuntamente, pensamos na caracterização vocal das

personagens e na interpretação dos alunos. Percebi que minhas sugestões foram acatadas e passadas para os discentes. Foi, sem dúvida, mais um trabalho em conjunto, mais uma união bem-sucedida, entre áreas e entre profissionais que levaram às narrativas de Thiago e aos tópicos que serão analisados a seguir.

Pensando no “uso da voz na arte de ensinar a encenar e na atuação como ator”, o professor-artista fez uma importante reflexão: para ele, a voz do professor é espontânea e, dessa forma, está mais sujeita a interferências de variáveis, tais como interrupções realizadas pelos alunos, conversas paralelas e ruídos externos, que não existem nos palcos e que podem levar a um abuso vocal maior, o que pode favorecer mais o aparecimento de disfonias. O uso vocal como ator, segundo ele, é mais controlado e programado, o que pode facilitar a percepção de sua produção e a manutenção de sua qualidade. A Organização Internacional do Trabalho (OIT) considera o professor como a categoria profissional de maior risco para desenvolver distúrbios vocais (ARAÚJO *et al.*, 2008). Behlau *et al.* (2009) também constatam, em sua pesquisa, que professores relatam mais sintomas de alterações vocais, como rouquidão, do que os não-professores. Tais dados refletem o que é observado pelo professor-artista.

Apesar de os atores estarem sujeitos a situações e ambientes pouco favoráveis a saúde vocal (STANISLAVSKI, 1999; ROY; RYKER; BLESS, 2000; BEHLAU, 2005; VILANOVA, 2011; SPAGNOL; CASSOL, 2015), eles não contam com a interferência do seu público durante as apresentações, diferentemente dos professores. No teatro, de modo geral, a plateia é silenciosa, já na sala de aula o professor tem sempre que conviver, em maior ou menor grau, com o ruído interno produzido pela voz de seus alunos, fator prejudicial à voz daqueles que ensinam (CALAS *et al.*, 1989; MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2011).

Refletindo a importância da voz no processo de criação em sua atuação, Thiago acredita que a repetição e o exercício constante levam a uma boa performance, o que foi afirmado décadas antes por Stanislavski, que acredita que somente é possível atingir uma atuação realista através de uma série de estudos e práticas (SILVA, 2008). Para o professor-artista, o ator deve exercitar, durante sua vida inteira, seu corpo, sua voz e sua mente. Dessa forma, para ele, a voz não está sozinha no processo de criação; ela faz parte de um todo que deve ser trabalhado em conjunto. Alguns autores mencionam a importância do domínio das habilidades tanto vocais quanto físicas e mentais para executar, de forma clara e precisa, suas atuações (CAMPBELL, 2005;

NAVAS, 2007; SILVA, 2008), o que também é apontado por teatrólogos renomados como Stanislavski, Grotowski, Barba e Staniewski (CAMPBELL, 2005; CARNEIRO, 2012).

Realmente, pensar na voz como um elemento isolado e independente do contexto é ser reducionista, seja no âmbito profissional, no artístico ou no cotidiano e no lazer. O aparato fonador está envolto a uma psique, a um corpo, e estes, por sua vez, estão implicados em uma diversa gama de variáveis, tanto no universo laboral quanto nos processos criativos e no dia-a-dia de qualquer indivíduo. Quando se pensa na criação de uma personagem, estamos falando da criação de um ser que, mesmo fictício, criará vida por meio do ator como um todo, não só através da caracterização de sua voz, mas, também, da união entre suas características físicas, seus movimentos corporais, sua mente e seu caráter, permitindo que o espectador enxergue/sinta tais particularidades por meio de seu trabalho artístico. Portanto, não há criação sem que haja a junção de voz, corpo e mente, inclusive se pensarmos na saúde do ator, afinal, se algum desses elementos estiver desequilibrado, a atuação será prejudicada. Consequentemente, rouquidão, tensão cervical, respiração ofegante e/o estado emocional podem interferir na interpretação do ator, assim como as próprias características da personagem, que podem acarretar sobrecarga muscular, que provoca alterações vocais (STANISLAVSKI, 1999; ROY; RYKER; BLESS, 2000) e tensões emocionais.

Em sua narrativa, fica evidente que o “professor-artista” não se enquadra em padrões mecanicistas, fato que foi constatado na atuação em sala de aula e em sua fala. Sua visão foge daquela que fraciona corpo e voz e os dissocia de sua totalidade – perspectiva que pautou os estudos da voz teatral no século XIX (MARTINS, 2005) –, aproximando-se das teorias dos teatrólogos contemporâneos, que buscam o conjunto físico-emocional-mental-energético (CAMPBELL, 2005; AGUILAR, 2008; SILVA, 2008). Ao trabalhar nessa concepção, não é possível compartimentalizar a voz técnica e poética, mas, sim, pensar que existem técnicas vocais e corporais que levam à voz poética, embora o resultado se dê através de um todo, que, no caso, é o ator. Há que se ressaltar que a construção dos diversos aspectos que constituem uma personagem pode levar a uma psicodinâmica vocal singular, que configura o ator como um ser único no espaço cênico.

É importante mencionar, como refere Thiago, que a utilização da voz “cênica” difere nos diversos espaços onde ela é utilizada, o que ocorre no cinema e no teatro,

cuja distinção é basicamente tecnológica, pois leva a um uso específico da voz. Na televisão, como no cinema, o uso da voz é próxima da fala cotidiana, em decorrência da presença de microfones que amplificam a voz. Porém, no teatro, existe a necessidade de se fazer ouvir, necessitando um trabalho maior que facilite a projeção da voz no espaço, como assinalam Lima (2005) e Mendes (2005). A semelhança entre os diferentes espaços de atuação, como aponta Thiago, está no processo de entendimento e de interiorização do que o ator vai falar. As exigências vocais e físicas, entretanto, são maiores no teatro, algo que é suprimido pela técnica mecânica no cinema e também na televisão.

Quanto aos cuidados com a saúde vocal, Thiago se descreve como displicente, apesar de mencionar que realiza alguns exercícios vocais quando passa pelo processo de construção de alguma personagem que ele deverá interpretar. Logo, as técnicas vocais estão mais presentes na sua prática como ator do que como professor de teatro. Vilanova (2011) destacou, em sua pesquisa, que 96,6% dos atores profissionais afirmam realizar algum tipo de exercício vocal, algo que também é mencionado por Thiago. Porém, quando este está no papel de professor, não os realiza, mesmo considerando que essa atividade ofereça maiores riscos para sua voz.

Thiago reconhece a importância de compreender o instrumento fonador para desempenhar atividades cênicas, mas considera que seu conhecimento sobre o assunto é deficitário e afirma ainda ter dificuldade de entender o funcionamento vocal, por considerar algo muito abstrato e não palpável, diferentemente de outras partes do corpo. Ele associa esse fato com a possibilidade de realizar alguns abusos ou mau uso vocais. Aydos e Hanayama (2004) declaram que as técnicas vocais são pouco conhecidas e utilizadas pela maioria dos profissionais da voz, e aqueles que as utilizam, como no caso dos professores de teatro, geralmente atuam sozinhos, aplicando, por vezes, exercícios sem conhecer a fisiologia.

Apesar de a autocrítica ser algo importante para qualquer profissional desempenhar adequadamente sua função, a autoanálise realizada por Thiago parece exacerbada, se levarmos em conta as observações feitas durante suas aulas e em sua narrativa, pois, mesmo afirmando não entender muito, cita técnicas usualmente utilizadas, tais como as de ressonância, respiração, articulação, vibração e projeção (AYDOS; HANAYAMA, 2004). Ainda que seja uma função que não é possível vislumbrar a olho nu, o professor-artista consegue realizar reflexões e fazer inferências sobre o assunto; logo, ele não é leigo como acredita ser. Ao mesmo tempo,

adquirir um conhecimento não é garantia de que ele será inserido no cotidiano, fato constatado por ele quando diz não usar frequentemente as técnicas que conhece.

No que se refere ao tópico “como a organização do trabalho e o uso do tempo livre influenciam no cuidado da saúde vocal do professor-ator”, Thiago declara, inusitadamente, que é nos seus períodos de lazer que os abusos acontecem com maior frequência. Na condição de fonoaudióloga, especialista em voz, é comum os pacientes afirmarem para mim, quase como um mantra, que suas vozes são prejudicadas pelo esforço no trabalho, informação que, inclusive, é corroborada com a literatura vasta sobre o assunto (STANISLAVSKI, 1999; ROY; RYKER; BLESS, 2000; BEHLAU, 2001; BEHLAU *et al.*, 2005; CARMO, 2006; BRASIL, 2011; GOULART; VILANOVA, 2011; SPAGNOL; CASSOL, 2015). Porém, associar os comportamentos fora do ambiente profissional como desencadeantes de alterações vocais não é um fato ilógico, muito menos inédito, haja vista que eles podem levar a disfonias funcionais e organofuncionais, independentemente de onde ocorram.

A voz não é usada unicamente nos espaços de trabalho; ela faz parte de um todo, sendo instrumento essencial na interação, socialização e comunicação. Seu uso extrapola as paredes dos ambientes laborais. Ela é utilizada das mais diversas formas e com inúmeros objetivos, inclusive, como forma de lazer, integrando-se às demais dimensões que constituem a vida. Partindo dessa premissa, enxergar mais adiante, possibilita a esses trabalhadores, como assevera Grillo e Penteado (2005),

[...] compreender os sujeitos a partir das suas experiências subjetivas e da percepção e satisfação deles em relação à sua própria saúde e condição de existência, levando em conta os aspectos relacionais, culturais, sociais, do trabalho, da historicidade e da subjetividade que interferem na produção vocal nos diversos espaços e relações sociais implicados na vida cotidiana. (GRILLO; PENTEADO, 2005, p. 322)

Assim, o grito de vitória ou de angústia do jogo ganhado ou perdido de seu time do coração tem o mesmo peso, para Thiago, que o uso da voz na sala de aula, nos palcos, com os amigos, familiares etc.

Com relação à organização do trabalho e à sua dinâmica, pôde-se verificar, durante as observações registradas nos diários de campo e na própria fala do professor-artista, que os dois aspectos (organização e dinâmica) favorecem sua saúde de forma geral, afinal, trata-se de um ambiente de trabalho que privilegia a autonomia de atuação e que apresenta relações de trabalho amigáveis, agradáveis e

prazerosas, que permitem um estreitamento de laços, tanto entre os colegas de profissão quanto entre eles e seus alunos. A organização e a dinâmica favorecem também o uso da criatividade e do pensamento coletivo na construção dos processos de trabalho e de aprendizagem. O trabalho, nesse caso, é um fator de saúde não só vocal, como também geral, posto que estão excluídos nessa realidade os possíveis riscos organizacionais do processo de trabalho, tais como falta de autonomia, ritmo de trabalho acelerado para o cumprimento de metas, trabalho sob forte pressão e insatisfação com o trabalho ou com a remuneração (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS, 1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; BRASIL, 2011).

Quanto ao tópico “como considera a atuação fonoaudiológica no teatro e nas aulas de artes cênicas”, Thiago pondera que essa atuação é de suma importância, tanto no teatro quanto nas aulas de teatro. Contudo, ele restringe o trabalho fonoaudiológico a questões técnicas que podem auxiliar o ator ou professor no seu processo criativo ou na prevenção de alterações vocais. Ele enfatiza que a construção da personagem é única e exclusivamente do ator, algo que também foi desvelado na pesquisa de Valle (2008), na qual a maioria dos atores profissionais acreditam na importância da presença do fonoaudiólogo nessa área, embora sejam resistentes em aceitar o trabalho desse profissional da saúde no que tange à intervenção na busca da voz poética ou interpretativa, tornando sua atuação simplesmente técnica.

Todavia, se em sua narrativa, as ideias de Thiago convergem com os participantes do estudo de Valle (2008): na prática, elas se mostram totalmente diferentes, dado que ele solicitou minha participação como fonoaudióloga inúmeras vezes, durante o período em que realizei as observações de suas aulas, sendo que as trocas de experiências não se limitaram a questões estritamente técnicas, permitindo, sim, a contribuição fonoaudiológica na construção vocal das personagens.

O narrador relata que essa foi a primeira vez que, de fato, trabalhou com um fonoaudiólogo. Isso também foi verificado por Valle (2008), que observou que poucas peças contam com o apoio desse profissional. Nota-se que a aproximação entre as áreas ainda encontra barreiras que dificultam a parceria e, portanto, favorecem o desconhecimento por parte dos atores sobre as reais atuações da fonoaudiologia no teatro.

Por fim, a narrativa de Thiago permitiu produzir reflexões inusitadas sobre o sujeito, como, por exemplo, poder pensar sobre assuntos nunca antes imaginados. Ao percorrer sua trajetória, o professor-artista consegue criar e recriar sentidos para

ela (BENATE, 2014; RAGO, 2013), possibilitando que ele mesmo repense suas práticas e formule novas ideias sobre elas. Pensando na ação coletiva criada pelo ato de narrar (SILVA; TRENTINI, 2002), Thiago possibilitou que a pesquisadora, como ouvinte, conhecesse as singularidades do narrador, que a levou da mesma forma a repensar suas práticas e seus conceitos, até mesmo colocando em dúvida determinadas concepções e visões.

Tendo em vista a minha própria caminhada como profissional da saúde, com interesse pelos temas relacionados ao universo laboral, percebi, por muito tempo, o trabalhador como simplesmente aquele que executa única e exclusivamente determinada função, a qual seria o centro de sua existência, capaz de transformar positiva ou negativamente as demais esferas da vida. O exercício profissional seria, nessa perspectiva, a força solar no universo vital de todo o ser humano. Porém, ao longo desta jornada científica, através das narrativas de história de vida, essa minha visão reducionista foi sendo desconstruída, dando lugar a um conceito mais amplo do que é viver. Assim sendo, o trabalho não somente nos define; ele é uma parte da vasta gama que constitui a existência humana. Portanto, desta experiência acadêmica, tanto o narrador quanto a ouvinte-pesquisadora saíram transformados e reinventados.

7 CAPÍTULO IV: ROBERTO GOMES, O ATOR-PROFESSOR

Roberto Gomes, homem de 46 anos de idade, não tem formação superior em artes cênicas. Ele informou, em nossos encontros, ter realizado vários cursos nessa área, apresentando, hoje, um grande *know-how* prático tanto como ator, diretor e produtor quanto como professor. Roberto mora em São Paulo e ministra aulas de teatro duas vezes por semana no colégio Universitas, para os alunos do ensino médio.

De cara, ao chegar para conversar pela primeira vez com ele, o sentimento foi de nostalgia – aquela sensação agradável de que “o bom filho à casa torna” –, visto que o Universitas foi a escola onde me formei no ensino médio. O sentimento ficou mais marcante quando a conversa começou, pois aconteceu de maneira informal e descontraída. O mestre, de cara, se mostrou animado, entusiasmado, motivado, empolgado e todos os adjetivos que fazem qualquer pesquisador sentir que todo esforço vale à pena. Com a destreza daqueles que sabem passar conhecimento para alunos adolescentes, ficou claro que aquilo constituiria mais uma união que levaria a ricas experiências, além de estar repleta de afeto.

Os encontros foram realizados, também, em seu local de trabalho, na sala em que ocorrem suas aulas, no quarto andar do prédio da escola e durante os intervalos em sua grade horária. A sala era tranquila e espaçosa. Nela, estavam apenas Roberto e eu. Ademais, não houve intercessão de pessoas batendo à porta ou de ruídos externos, o que permitiu que a conversa fluísse como um bate papo.

7.1 Colégio Universitas – Ensino Médio

O colégio Universitas está localizado na Ponta da Praia, que é considerada uma das regiões nobres de Santos. É uma escola particular de ensino infantil, fundamental e médio. Como consta no site da instituição de ensino, no dia 13 de maio de 1979, um grupo de sócios-professores inauguraram o colégio, mais especificamente, o ensino médio. A escola já passou por diversas mudanças em sua estrutura física desde sua fundação e, atualmente, conta com três prédios, 19 salas de aula, três anfiteatros, cinco laboratórios (de física, química, matemática, biologia e informática), ginásio de esportes, biblioteca, dois pátios, duas cantinas e um observatório astronômico. A escola, além das matérias regulares, oferece aos alunos disciplinas optativas, tais como astrofísica e teatro.

As aulas de teatro são lecionadas no colégio desde 1992; entretanto, desse ano até 1996, o responsável pela matéria era outro profissional e o curso era pago à parte. Em 1997, Roberto foi contratado pela escola, onde ministra suas aulas até hoje. Desde quando começou a trabalhar na instituição, a disciplina passou a ser optativa para os primeiros, segundos e terceiros anos do ensino médio. O professor realiza apresentações e sarau em consonância com o que é aprendido nas demais matérias básicas, como geografia, história, artes, literatura, física, matemática, biologia e química.

7.2 As Condições de Trabalho Oferecidas pelo Colégio Universitas

A sala de aula do colégio usada para a disciplina de teatro se localiza no quarto andar do prédio. Nota-se, logo ao chegar, que o pé direito é baixo e que o material que reveste o teto parece favorecer que a temperatura da sala se eleve. O local apresenta muitas janelas que permitem boa iluminação do espaço, embora estejam constantemente fechadas. Os três aparelhos de ar condicionado instalados, normalmente, estão ligados.

Como o ambiente é espaçoso e bem dimensionado, configura-se como um local propício ao ensino das artes cênicas. As poucas carteiras e cadeiras presentes são usadas para constituir a cena. A sala de figurino é separada da sala em que ocorre as aulas de atuação. Ao entrar no ambiente destinado aos figurinos, fui acometida por crise de espirros, que Roberto percebeu e comentou que muitos alunos apresentam crises parecidas, de rinite, por causa da poeira natural e do cheiro específico das roupas que ficam guardadas.

As aulas que acompanhei possuíam variação na quantidade de alunos, principalmente próximo às apresentações, que eram feitas nos sarais proporcionados pela escola e abertos aos pais. A frequência nas aulas variava de 13 a 60 alunos com faixa etária de 15 a 17 anos, divididos em diferentes espaços do colégio, tais como sala de aulas diferentes e pátio, forçando ao professor movimentação dinâmica e agitada entre as turmas.

Roberto também utiliza o aparelho de som que tem caixas amplificadoras em suas aulas e, toda vez que utiliza esse recurso para compor as aulas/ensaios, regula o som em forte intensidade, incomodando meus ouvidos. Na sala em que ministrava sua matéria, não havia interferência de ruídos externos. Porém, como já mencionado,

por vezes, os alunos conversavam, o que transformava o ambiente em inadequadamente ruidoso.

Para realizar alguns ensaios finais das apresentações, que ocorriam de forma periódica na escola, o professor utilizava o pátio e outras salas de um dos prédios da instituição. No primeiro espaço, eram comuns grandes grupos de adolescentes animados, empolgados e alvoroçados. O professor os acompanhava e os ajudava a organizar os cenários que serviriam para a apresentação. No pátio, o pé direito é alto e está rodeado de janelas e vidraças, o que amplifica as vozes dos alunos e os demais ruídos ao redor, tornando a intensidade dos sons mais fortes. Isso obrigava Roberto a gritar e falar alto para ser ouvido.

Tanto a acústica quanto o barulho excessivo promovido pelo falatório dos alunos transformavam o ambiente em um local estressante, que provocava dor de cabeça e irritação. Já nas demais salas utilizadas pelo professor, o barulho externo era minimizado pelas portas fechadas. Entretanto, normalmente, havia o burburinho habitual dos jovens estudantes, que conversavam e riam. Como nesses ambientes também havia ar condicionado, o clima se caracterizava entre fresco e muito frio.

7.3 O Professor de Teatro, Seus Hábitos Vocais e Suas Dinâmicas Laborais

Com a intimidade e a desenvoltura de quem já mora há muitos anos em uma determinada vizinhança, Roberto sempre circulava no ambiente externo e interno da instituição, antes, durante e após as aulas, conversando com os colegas e alunos, carregando materiais e aproveitando as pequenas pausas para tomar um café e fumar alguns cigarros.

Aonde quer que ele passasse, sempre havia alguém o chamando, tanto para partilhar amenidades quanto para falar sobre assuntos profissionais. Notei tal movimentação todos os dias em que pude acompanhá-lo: o professor parecia se sentir em casa, com seus companheiros de trabalho (corpo docente e equipe administrativa) e com seus alunos, que percorriam o ambiente escolar com as mesmas liberdade e confiança apresentadas por Roberto.

Desde o primeiro dia em que estivemos juntos, observei leve crepitação em sua voz, que pode estar relacionada, muito provavelmente, ao tabagismo, em conjunto com o uso vocal constante. Roberto é uma pessoa dinâmica, agitada, que gosta de falar e que se expressa com maestria, demonstrando ser um excelente comunicador.

Sua fala é próxima, simples e calorosa, conseguindo atingir diferentes faixas etárias. Seu conhecimento é vasto, não só no que tange às artes cênicas, mas com relação a diversos assuntos, tais como literatura, história, geografia, artes plásticas, atualidades etc. Possivelmente, essa gama de conhecimento não só se formou pelo interesse cultural de Roberto sobre nossa sociedade, fato facilmente notável, visto que ele é extremamente interessado e demonstra muita vontade de aprender, mas também é algo que seu ambiente de trabalho favorece, principalmente pela troca de experiências e o intercâmbio de saberes que ocorre entre ele e seus colegas professores. Inclusive, as apresentações que ele monta têm relação direta com o que é ensinado para os adolescentes em sala de aula, nas matérias regulares.

O grupo de estudantes que frequenta as aulas de teatro continuamente ou de forma esporádica se revela bem heterogêneo: são interessados, concentrados e focados, incluindo os inquietos, dispersos e/ou extremamente tímidos. Com o passar do tempo, constatei que aqueles que se enquadravam no primeiro perfil eram os alunos que, de fato, cursavam a matéria de artes cênicas; os demais participavam, eventualmente, das assessorias promovidas pelo docente, durante seus horários de aula ou extrapolando para outros horários e dias, principalmente próximo às apresentações. Esses estudantes se envolvem com o teatro nos trabalhos que são promovidos obrigatoriamente na escola. Porém, mesmo não fazendo parte da turma habitual, eles demonstram grande vontade e motivação para realizar um bom trabalho, afinal, os pais e familiares são convidados a participar dos eventos culturais promovidos pela escola.

Com relação a seus pupilos, Roberto sempre os menciona com carinho, respeito e brilho nos olhos. Todavia, ele não se intimida em tecer algumas críticas sobre seus adolescentes, principalmente sobre aqueles que o procuravam só quando tinham que apresentar algum trabalho. O carinho e afeto eram retribuídos pelos alunos, através do respeito e considerando-o um referencial. Eles compartilhavam sentimentos, histórias, angústias, além de questões prático-teóricas, que eram, por sua vez, acolhidos por Roberto, que conversava, dava dicas, chamando-os pelos apelidos, mas repreendendo quando necessário.

Em um comentário específico, o ator-professor mencionou que os professores das outras matérias sempre oferecem *feedback* quanto ao desenvolvimento das aulas de teatro e, muitas vezes, eles diziam notar mudanças que ocorriam no decorrer do

ano com os alunos, como ficarem mais focados ou mais falantes. Roberto refere que o teatro traz tanta emoção e sensibilidade, que alguns alunos chegam a “surtar”.

Ao longo das observações, percebi grande flutuação de intensidade vocal em seu exercício profissional, pois Roberto demonstrava estar habituado a elevar sua voz para falar com seus alunos, tanto para chamar a atenção como para se sobrepor vocalmente ao ruído presente na sala, seja decorrente dos jovens conversando ou da música em forte intensidade que é executada. A entonação, assim como a tensão vocal/cervical, era variável, com momentos em que o professor precisava gritar, exercendo grande tensão e, por vezes, querendo mostrar e falar claramente que não estava gostando da agitação e do barulho proporcionado pelo falatório de seus alunos. Em outras oportunidades, a voz ficava forte, embora demonstrasse proximidade, ternura e esmero. Quando notavam as reclamações do professor, os alunos revertiam o quadro e obedeciam ao pedido de restabelecimento da ordem. Sua voz e sua fala demonstravam muita vida, energia e motivação.

As aulas eram informais, descontraídas, interessantes, agradáveis e familiares, pela forma como eram conduzidas. Docente e discentes se empenhavam no processo de criação e no trabalho interpretativo desenvolvido em conjunto. Os alunos, invariavelmente, com direito a voz, tinham suas opiniões e ideias respeitadas em todo o processo, desde a construção da personagem até a elaboração dos figurinos e dos cenários.

O professor tinha por hábito, com seus aprendizes, o desenvolvimento de práticas de técnicas de alongamento/relaxamento/consciência corporal, de respiração e de aquecimento vocal e orofacial, tais como: massagem facial, abertura de boca, rotação de língua no vestibulo bucal, protrusão e retração de língua, contração e relaxamento do músculo platísmo e vibração de lábios, sempre explicando que objetivo pretendia alcançar com determinado exercício ou atividade. No que se refere à fala interpretativa, Roberto ensinava prosódia, cadência e fluência. Também instruíva seus alunos quanto às questões mais específicas sobre interpretação e expressão cênica, oferecendo exemplos práticos e simples para uma melhor compreensão. Diferentemente do café e dos cigarros constantes na vida de Roberto, a água não fazia parte de seus costumes.

7.4 Narrativa III: “As Várias Facetas do Ator que é Professor”, sobre Roberto Gomes

Estar no mesmo ambiente que Roberto e não ser afetado positivamente pela sua presença tão próxima, acolhedora, dinâmica e impactante é algo impossível. Trata-se de um homem experiente, cheio de vida, com tantas histórias para contar, que daria para passar uma semana escutando seus “causos” ininterruptamente, sem cansar ou enjoar, pois seu jeito ímpar, divertido e descontraído faz com que a conversa seja além do esperado, tanto no quesito temático, quanto no tempo, que, sem perceber, passou rapidamente, em um piscar de olhos. Comunicador por excelência, ele faz com que o ouvinte se sinta envolvido, como em uma peça de teatro marcante, repleta de emoções, entonações, sentimentos e com muito conteúdo artístico e cultural.

A trajetória artística de Roberto inicia-se na infância, quando era coroinha de uma igreja da cidade de Santos, onde vivia na época. Sua primeira aparição pública ocorreu em uma apresentação promovida pela igreja, na qual nosso então ator mirim interpretou um dos reis magos do Auto de Natal. Em sua incursão artística inaugural, ficou tenso, nervoso e angustiado com essa experiência, apesar de ser apenas uma pequena aparição. Porém, mesmo assim gostou de participar da peça, da qual, coincidentemente, anos depois, se tornou diretor, ainda que fosse em um espetáculo de proporções maiores, no mesmo município.

Na sequência, teve a oportunidade de atuar em peças da escola onde estudava, atividade incentivada e proporcionada principalmente pelo professor de história. Conta, de forma cômica, que em seu primeiro espetáculo no colégio, no qual interpretou Sansão, seu figurino consistia em uma saia de crepe que foi se rasgando ao longo da apresentação, deixando-o apenas com o *short* da escola, que estava por baixo. Tal situação não o intimidou e ele prosseguiu com sua atuação, demonstrando que ali estava um grande artista.

Foi através das primeiras vivências que a vontade de continuar estudando e aprendendo teatro foi aumentando cada vez mais. Conjuntamente com esse desejo crescente, seus colegas e professores o estimularam a continuar, sempre o convidando para fazer trabalhos teatrais que surgiam. Mesmo reticente, em função de sua timidez, invariavelmente, aceitava os convites.

Roberto, de forma quase surpreendente, revela que, até hoje, é tímido, quando o assunto é falar em público, mas, quando se trata de interpretar uma personagem, a situação se altera. Comenta que é normal observar esse tipo de comportamento entre os atores. Usando suas próprias palavras, ele explica: “O artista não gosta de chamar atenção para si, ele gosta de chamar atenção quando está em cena, quando é um personagem, quando está com o figurino. Então, nesse momento, vira um pavão mesmo, abre as plumas e só quer aplausos”. Com estas palavras, ele consegue desmistificar aquela ideia pré-concebida de que todo ator sempre é uma pessoa muito extrovertida, independentemente da situação.

Prosseguindo com sua trajetória, em 1986, o rapaz, com apenas 16 anos, motivado pela sua história pregressa e pela própria vontade de continuar aprendendo sobre a arte de atuar, matriculou-se no curso de teatro do SESC Santos, na época, recém-inaugurado.

De acordo com sua autocrítica, naquele tempo, considerava o seu desempenho ruim, afirmando sabiamente que o ator passa por um processo de amadurecimento, de florescimento. Para tanto, ao longo do seu desenvolvimento, foi perdendo as “cascas” e, assim, foi se constituindo como um bom ator. Porém, o aperfeiçoamento acontece paulatinamente, comparando a evolução com uma gestação, em que as partes vão crescendo e se desenvolvendo. Só quando ocorre essa metamorfose, na qual a lagarta se transforma em borboleta, que o indivíduo está pronto para voar no jardim das artes cênicas. Roberto atribui, como aspecto importante em sua formação, o autoconhecimento e o próprio processo construtivo e criativo do artista. Tal reflexão só poderia ser produzida por alguém com muito tempo de experiência, que já realizou inúmeros trabalhos e possui uma autopercepção exemplar.

Para ele, o nascer artístico ocorreu quando ainda tinha 18 anos de idade, época em que já estava inserido em uma companhia teatral chamada Kabuki, também da cidade de Santos. No período em questão, os integrantes da companhia estavam aprendendo a fazer artes cênicas e, juntos, construíram seus saberes sobre as diversas concepções que estavam envolvidas no teatro, tais como a produção, o figurino e a cenografia, utilizando, para tanto, os materiais que possuíam em casa, inclusive, muitas vezes escondidos dos pais.

O caloroso ator-professor não havia, até então, frequentado uma faculdade. Entretanto, ao longo de sua carreira, desde que se iniciou no mundo do teatro, fez vários cursos para se aperfeiçoar e se instruir. Dentre esses cursos, os que ele

considera mais relevante são os do SESC e um curso ministrado por Nuno Leal Maia, com duração de dois meses, mais focado na atuação televisiva, no qual aprendeu como elaborar roteiros, o posicionamento correto do ator em relação às câmeras e os recursos teatrais. Ele, no entanto, considera como mais importante o curso lecionado por Serafim Gonzalez, que, por fim, acabou se tornando seu “padrinho”. Os dois trabalharam juntos até o fim da vida dele. Quando o cita, Roberto não poupa elogios, descrevendo-o como uma pessoa acessível, sempre presente, com quem o apaixonante ator-professor podia contar para o que precisasse; um ser humano humilde, mesmo sendo um grande astro, e que era não apenas um exemplo como ator, mas também como ser humano.

Roberto acredita que, na sua formação, os mestres foram “escolhidos a dedo”, pois, além de serem extremamente competentes, eram também severos. Todos, sem exceção, tiveram papéis importantes em sua vida profissional. Ele reconhece que todo o seu conhecimento e toda a prática adquirida são frutos da convivência com esses grandes mestres.

Atualmente, Roberto está cursando Rádio e TV no Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU), em São Paulo. Para ele, o diploma será de suma importância para ampliar seu campo de atuação, tendo o objetivo de trabalhar em alguma emissora de televisão como diretor e/ou produtor. Todo o aprendizado possibilitou a Roberto que se tornasse um profissional versátil, desempenhando diversos papéis em vários campos de sua área, constando em seu currículo trabalhos como diretor teatral, professor de teatro, produtor e ator.

Recentemente, ele estava passando por um processo de criação, de elaboração de uma personagem da peça “Quem ama bloqueia”, cuja previsão de estreia era março de 2017, no Teatro Bibi Ferreira, em São Paulo. Essa peça deve ficar em cartaz durante uma temporada de três meses, para, em seguida, ser apresentada em outras cidades. O espetáculo em questão é uma comédia que aborda a nova forma de comunicação proporcionada pelas redes sociais, dentre elas, o *Facebook* e o *WhatsApp*. Aborda também como o ser humano está sendo moldado e transformado por essas redes. Ao descrever a peça, como não poderia deixar de ser, Roberto fez uma reflexão sobre o assunto e uma crítica à vida controlada que a sociedade está impondo com essa nova forma de interação social. Além da montagem teatral e das aulas de teatro no Universitas, no ano de 2016, ele também participou

da produção da Virada Cultural e da Parada Gay de São Paulo. Ele refere que, possivelmente, atuaria, mais uma vez, como diretor do “Auto de Natal”, em Santos.

Roberto afirma que as referências que o fizeram gostar de artes cênicas surgiram graças à sua predileção e apreciação pelos programas televisivos. Dessa maneira, seus ídolos primordiais são os grandes atores desse meio de comunicação. Ele faz alusão a Fernanda Montenegro, Armando Bógus, Marília Pêra, Fernando Torres, Paulo Autran, Nicette Bruno, Paulo Goulart e Raul Cortez. Descreve, com apreço, que o que lhe chamava a atenção sobre seus artistas preferidos era como eles falavam, como se colocavam e a vivência artística de cada um deles. Ressalta que, quando se inicia no teatro, é inevitável, a princípio, querer ser famoso e mencionar os atores que fazem parte do conhecimento popular.

Ao longo de sua vida, teve contato com outras formas de artes, pois frequentou aulas de dança com o intuito de aprimorar sua expressão corporal e ampliar seus movimentos e mobilidade em cena. Mas não pararam por aí os atributos artísticos desse homem talentoso, uma vez que ele também é um excelente desenhista. Com relação a essa habilidade, desde pequeno, ele tinha facilidade para desenhar, algo que era incentivado pela sua mãe, que lhe comprava cadernos de desenho. Isso o estimulou a praticar a arte de desenhar durante muito tempo, parando apenas quando casou e sua filha nasceu.

Roberto relembra uma situação inusitada que viveu enquanto ainda fazia seus desenhos, aos 19 anos, quando trabalhava em uma empresa, no interior de um *container*. Quando não estava realizando atividades do serviço, o jovem rapaz deixava fluir sua arte e pregava seus desenhos na parede. Em um certo dia, ao chegar, notou que faltavam alguns papéis da sua pequena exposição particular e, no lugar deles, encontrava-se um bilhete onde se lia: “Não resisti. Fiquei sabendo do seu *container* e peguei cinco. Me procure quando chegar!”. Tratava-se de um recado escrito por ninguém menos que o gerente geral do nosso entusiástico artista. Aflito com essa ocorrência, Roberto, com a sensação de quem foi flagrado de que quem, por isso, seria demitido, foi desanimado cumprir a solicitação de ir conversar com seu chefe, mas, para sua surpresa, o gerente o parabenizou efusivamente e lhe ofereceu uma quantia simbólica pelo trabalho artístico realizado. No dia seguinte, ele o presenteou com papéis, tinta e pincéis, para que o então pintor amador continuasse sua arte. É dessa experiência que o ator-professor tira inspiração para elaborar, graficamente, todos os figurinos de suas peças, o que inclusive já lhe rendeu cinco prêmios.

Considera que tal habilidade tenha um significado quase místico em sua vida, afinal, ele a utiliza no seu cotidiano profissional.

Indicado para trabalhar na função de professor de teatro por um amigo que lecionava no colégio Universitas, o então ator, em 1996, começou sua trajetória como docente e, nos primeiros seis meses, recebeu apenas daqueles alunos que participavam de suas aulas. Porém, em 1997, a escola o registrou como docente da instituição e, assim, as aulas começaram a fazer parte do currículo, como uma matéria optativa. Ministrou aulas no SENAC para a turma de radialistas, em uma faculdade de medicina e de direito, mas, atualmente, só trabalha no Colégio Universitas.

Na sua atuação como ator, ele costuma realizar aquecimento vocal antes de suas apresentações. Porém, já sentiu dor na região da laringe, quando ministrava suas aulas, pois, nessa profissão, não costuma ter o cuidado com sua voz, como acontece em sua atuação cênica. Confessa, dessa maneira, que, no seu dia-a-dia, costuma ser preguiçoso quando se trata de zelar pelo seu órgão fonador e de articular as palavras. Ele está atento para o fato de que produz o fonema /r/ com algumas distorções; entretanto, nos palcos, a fala, por ter sido mais trabalhada e pensada, é realizada com mais precisão e esmero. Conta que, quando inicia um processo de ensaio de um trabalho artístico que vai desempenhar como ator, intensifica, até mesmo, seu cuidado com sua saúde em geral, parando de fumar durante esse período e realizando lavagem nasal.

Como ator, faz aquecimento vocal todos os dias antes dos ensaios, e logo que acorda, antes de começar a falar. Assim, ele se torna muito metucioso e aplicado durante a temporada de preparação e apresentação, algo que não é costumeiro fora desses momentos. Conta, de forma entusiasmada, sobre os cuidados vocais que a atriz Bibi Ferreira costuma praticar em seu cotidiano, como evitar falar durante a manhã e realizar a preparação vocal. Só depois desse ritual, ela começa suas atividades que exigem comunicação oral. Após essa descrição, ele disse inusitadamente: “Bom, ela depende da voz, né? E ela vive disso!”.

O ator-professor privilegia os exercícios articulatórios, no que se refere às técnicas vocais, pois, segundo ele, a musculatura da face fica mais relaxada e isso ajuda na expressão facial nos palcos. Além desses exercícios, também realiza, com frequência, a vibração de lábios. Roberto já iniciou um tratamento com uma fonoaudióloga, justamente para trabalhar a articulação; contudo, não se adaptou às técnicas sugeridas pela profissional. Quanto à presença desse especialista no

ambiente cênico, ele afirma que também teve a oportunidade de estar com uma profissional da área. Naquela situação, a fonoaudióloga trabalhou a caracterização das personagens, mais especificamente, o sotaque, pois na peça em questão, “As desgraças de uma criança”, de Martins Pena, os atores teriam que interpretar personagens do estado de Minas Gerais. Para isso, foram usadas técnicas de respiração, entonação e os próprios exercícios vocais. Ele considera de suma importância a presença de um fonoaudiólogo no cotidiano do ator e do professor de teatro, mas entende que esses profissionais só não estão presentes porque, em geral, as produções não têm recursos financeiros para bancá-los em suas peças. Em suma, defende que os profissionais da fonoaudiologia deveriam entrar na ficha técnica de todas as montagens cênicas, da mesma forma que estão presentes o figurinista, o sonoplasta, o cenógrafo e o diretor de cena.

Com convicção, ele defende a presença do fonoaudiólogo trabalhando o texto com o ator, bem como preparando-o para a atuação. Dessa maneira, nosso experiente ator-professor acredita que o fonoaudiólogo não só pode, como também deve ajudar no processo criativo e na construção das personagens, pois, como ele mesmo afirmou, é esse profissional que vai trazer a “sonoridade” para o ator, podendo se inserir como preparador vocal do elenco.

O uso da voz é uma atividade constante em sua vida, tanto dentro quanto fora do trabalho. Para destacar o quanto utiliza seu aparelho fonador, Roberto conta que, quando encontra uma amiga que também é muito “faladeira”, a competição rola solta, tendo sempre que um pedir para o outro ficar em silêncio para manter o ritmo intenso da prosa. Entretanto, ele também gosta de ter momentos de repouso vocal, em que cultiva o silêncio, principalmente após períodos em que fala excessivamente. Diferencia o uso vocal extralaboral daquele que faz em sua atuação como ator, pois a intensidade é mais fraca e menos projetada, dado que, no teatro, todo o preparo necessário é praticado.

Roberto diz que alguns atores costumam dedicar para cada personagem um tipo de voz diferente e que ele, em seu processo criativo, também faz isso, principalmente no caso de personagens infantis. Para ele, a voz caminha junto com a concepção de figurino. Segundo sua concepção, no processo de construção das personagens e das cenas, pelo menos, inicialmente, deve-se sempre rumar em busca da memória emotiva, para que a interpretação seja verdadeira. Para tanto, ele segue

na direção do que sente, vivenciando o momento e as sensações, seja na atuação ou nos laboratórios que precisa realizar para criar suas personas cênicas.

Sob sua ótica, a voz poética seria a voz com uma entonação mais coloquial, mais empostada. Porém, em tempos recentes, no teatro profissional, graças à tecnologia, a voz do ator vem sendo poupada devido ao uso do microfone, o que traz como consequência o fato de que ela fica mais técnica nesse sentido, pois depende da equalização e da mixagem de cada aparelho usado por cada sujeito em cena.

De forma geral, Roberto costuma preparar suas aulas com conceitos mais básicos, para iniciantes. Conforme ele vai sentindo o desenvolvimento de seus alunos, vai ampliando o leque de atividades e exercícios. Isso, no entanto, não o impede de, por vezes, voltar aos conceitos mais primários, quando necessário. Assim, toda a programação das aulas depende de cada turma e de como cada aluno segue seu processo evolutivo nas artes cênicas. Desse modo, o professor não se pauta apenas no planejamento predeterminado, pois as aulas dependem intrinsecamente das relações que vão se estabelecendo entre discentes, docente e as artes cênicas.

Para favorecer o processo criativo de seus estudantes, ele propõe exercícios e atividades lúdicas, como se fossem brincadeiras infantis. Dessa maneira, a ideia é que, como crianças, os seus aprendizes criem suas personagens e aprendam a função delas nas histórias e nas cenas, como se estivessem interpretando um fato real. O professor também estimula a criatividade artística quando solicita aos jovens que contem alguma história, seja ela verídica ou não. Depois, em conjunto com os demais discentes, ele analisa se a história pareceu real. O processo de criação, para o professor, ganha forma de todos os lados, incluindo o figurino, a cenografia e o entendimento do que se está interpretando.

Roberto tem muito orgulho de trabalhar no Universitas e dos seus colegas de trabalho, relatando que não só tem amigos, como também tem fãs, porque os professores dão total apoio a ele. Além de fazer propaganda de suas aulas, os docentes permitem que ele entre em seus horários de trabalho para passar alguns recados, quando necessário, e o procuram para estabelecer parcerias, como atividades conjuntas entre teatro e matérias regulares.

Na sua trajetória profissional, Roberto nunca teve problemas vocais significativos e não tem o costume de ficar rouco, mesmo porque considera que sabe quais as providências que deve adotar para prevenir alterações vocais, como hidratação e respiração nasal. Ele disse, porém, de um único episódio, quando ainda

tinha 30 anos, em que teve que entrar em cena afônico em três sessões de um espetáculo infantil intitulado “Pluft, a fantasmilha”. Rememora que, nessa época, seu conhecimento sobre os fatores benéficos e maléficos para a saúde de sua voz não eram muito extensos, então, comia bastante chocolate antes das apresentações, fazia gargarejo com antisséptico bucal etc.

O ator-professor tem clareza de que faltam políticas de saúde para os professores, sejam de teatro ou de outras áreas do conhecimento e de diferentes níveis de ensino. Faz ainda uma análise muito relevante quando diz que não é só o professor de teatro que utiliza a voz como ferramenta de trabalho e destaca que sua carga horária como professor é bem menor que a dos demais colegas, que ministram matérias regulares. Ele observa também que a maioria dos professores apresentam rouquidão e, mesmo assim, nos exames periódicos realizados na instituição, não incluem avaliações e cuidados mais específicos com a voz. Salaria que é o professor que vai, por conta própria, atrás dos especialistas, quando a situação já está mais crítica, embora, por vezes, encontre entraves, como a ausência de fonoaudiólogos em alguns convênios ou o número pequeno de sessões que são disponibilizadas ao conveniado. Destaca, ainda, que os docentes de teatro **não são**, mas, sim, **estão** como professores naquele momento. Ele demonstra que sua maior identificação como trabalhador se enquadra nas outras várias atuações que desempenha e que a função de ensinar é algo que soma, mas não o define como profissional.

Roberto já ganhou muito dinheiro com o que faz e, por não ter medo de se arriscar e investir em arte, não se importa de vender alguns bens para encabeçar seus projetos. Assim, ele narrou que já vendeu os carros que tinha para financiar algumas produções. Suas aulas no Universitas rendem uma quantia significativa, mesmo só dando aulas duas vezes por semana. Ele tem ainda uma boa condição financeira, que o permite ter uma dinâmica, como ele mesmo define, maluca. Sente-se muito feliz e adora o que faz, almejando ainda novos projetos. Ele se considera satisfeito com sua vida profissional, o que inclui sua atuação como professor de teatro do Universitas. Mede sua valorização e realização através do prestígio e dos aplausos que, usualmente, recebe dos alunos, dos familiares e de seus colegas de trabalho a cada apresentação que realiza com suas turmas. Acrescenta que o que lhe dá maior satisfação, tanto como professor quanto como diretor, ator, figurinista e produtor, é ver o trabalho pronto, saber que o “dedo dele” tocou naquele projeto e que tudo só deu certo graças à sua “loucura” em acreditar na arte.

Ele prevê, como sua principal meta para o futuro, tornar-se produtor e/ou diretor de programas ou novelas. Para tanto, está focado em concluir o curso de Rádio e TV. O ator-professor aproveita esse momento para agradecer à vida e pela surpresa mais emocionante que o ano de 2016 lhe proporcionou: ele será avô. Ao narrar esse episódio, o brilho em seu olhar e a felicidade transbordaram pelo ambiente.

Ao encerrar essa narrativa cativante, posso afirmar que palavras são pequenas para descrever esse artista e ser humano que ilumina e torna a vida de quem está próximo mais colorida, cheia de vida e história. O astral, a vibração positiva e a energia eletrizante só são sentidos por quem está ao seu lado. É com essa positividade, alegria e descontração que ele transmite, de forma fácil e simples, seu conhecimento que ultrapassa os saberes cênicos. Com ele, pode-se aprender sobre história, geografia, ciências, política, artes gráficas entre outros assuntos, pois esses tópicos fluem sem preconceito ou barreiras. É uma pessoa que faz a diferença por onde passa e que deixa sua marca e seus conhecimentos para todos aqueles que têm o privilégio de ter contato com essa personalidade que é tão singular quanto fantástica.

7.5 Análise dos Dados Produzidos na Narrativa de Roberto Gomes

Roberto não foi diferente dos demais narradores, pois, desde os primeiros contatos até o último dia de observação, o professor pediu minha opinião e trocou comigo experiências e conhecimentos, tirando dúvidas sobre questões específicas e fazendo ligações entre nossas áreas de atuação. Entre um intervalo e outro, durante as aulas, solicitava meu parecer sobre as cenas e a atuação de seus jovens aprendizes, proporcionando o compartilhamento de saberes como se fosse uma parceria profissional de longa data. Os assuntos variavam desde desabafos sobre a rotina e o comportamento de alguns alunos até assuntos técnicos, tanto no âmbito fonoaudiológico quanto no teatral. Muitas vezes, ele trazia suas questões a respeito da voz e da fala.

A cada apresentação que presenciei, não consegui emitir críticas negativas, pois a dedicação dos alunos e do professor sempre se mostrava admirável. Por sua vez, quando expunha minha opinião, sobre o talento artístico de seus jovens, ele sempre retribuía com um sorriso enorme e com brilho nos olhos. Quando ocorriam os espetáculos, também, de certa forma, me senti parte da equipe, e cada sucesso e cada aplauso eram recebidos por mim com o mesmo carinho, orgulho e emoção.

Escutar suas narrativas foi tão fácil e agradável quanto foi nosso convívio ao longo das observações e das apresentações. Com seu discurso leve, cheio de entonações e nuances, pude conhecer mais sobre o que pensa sobre os tópicos que serão discutidos na sequência.

No que se refere ao primeiro tópico, “o uso da voz na arte de ensinar a encenar e na atuação como ator”, Roberto é mais zeloso com sua saúde, não só vocal, como também geral, em sua prática como ator. Em seu trabalho como professor de teatro, torna-se displicente. Como observado por Vilanova (2011), os atores, em geral, realizam exercícios vocais em suas práticas. Já na pesquisa realizada por Aydos e Hanayama (2004), há a constatação de que grande parte dos professores de teatro afirmam realizar exercícios de aquecimento vocal. Talvez a diferença na forma com que cuida de sua voz nos dois campos de atuação esteja relacionada ao fato de não se identificar com a função de professor, algo que considera momentânea, apesar de estar desempenhando essa atividade há 20 anos.

Apesar de relatar sobre os desgastes que a profissão de professor o leva a ter, ele afirma não apresentar sintomas vocais relevantes, fato que está na contramão do que foi observado por Spagnol e Cassol (2015), em sua pesquisa, na qual concluem que os atores estão mais suscetíveis a abusos vocais, à medida que aumenta seu tempo de experiência. Entretanto, como exprimem alguns autores (QUINTEIRO, 1989; QUINTEIRO, 1998; AYDOS; HANAYAMA, 2004), a falta de conhecimento sobre a produção da voz e sobre as técnicas e os cuidados com a saúde pode ser nocivo ao trato vocal. Contudo, é importante destacar que, durante a confecção dos diários de campos, o “ator-professor” apresentou leve alteração vocal, muito provavelmente relacionada ao tabagismo, ao uso vocal constante e ao consumo excessivo de café entre as aulas. O tabaco está relacionado à disfonia, causando edema crônico das pregas vocais (o edema de Reinke) e configurando-se como um potente agente cancerígeno, estando diretamente relacionado ao câncer de boca, faringe e laringe (MENEZES *et al.*, 2002). Vilanova (2011) também observa esses hábitos inadequados à saúde vocal na população de atores que participou de sua pesquisa.

Pensando na importância da voz para o processo de criação, o ator-professor relaciona a caracterização vocal com a elaboração do figurino. Assim, considera que tanto a voz como os elementos físicos devem andar em conjunto na construção das personagens, não eliminando os aspectos psicológicos da *persona* a ser criada. Nota-se que, para ele, a elaboração da personagem deve incluir, obrigatoriamente, a tríade

voz-mente-corpo, em conformidade com alguns autores (CAMPBELL, 2005; NAVAS, 2007; SILVA, 2008) e teatrólogos que discorrem sobre o processo de criação cênica, dentre eles, Stanislavski, Grotowski, Barba e Staniewski.

Como baliza Silva (2008),

A voz deve ser construída em harmonia com a cena, como um acontecimento vivo, pleno e simultâneo que contenha todos os elementos da personagem, como os psíquicos, corporais, culturais, situacionais e emocionais. O objetivo deve ser o de comunicar as situações mais impalpáveis dos pensamentos e dos sentidos. (SILVA, 2008, p. 29)

A relação entre os três aspectos fica mais evidente quando Roberto narra que, no seu processo de criação, pelo menos a princípio, ele entra em contato com sua memória emotiva. Tal forma de conduzir esse fazer criativo pode estar conectada ao método de Ação Física, criado por Stanislavski, em que ele conclui que toda emoção flui independentemente da vontade, exceto quando há pleno controle sobre o próprio corpo. O domínio das emoções seria transformado em movimentos somáticos, com o intuito de controlar o corpo, a fim de se ter uma condição ideal para a voz (SILVA, 2008).

Quando se reflete sobre a voz poética, Roberto sugere que ela está relacionada a uma entonação mais coloquial. Porém, considera que, atualmente no teatro profissional, a voz do ator é poupada devido ao uso do microfone. Realmente, o teatro contemporâneo tem utilizado a tecnologia em cena com maior ênfase, até mesmo expandindo sua aplicação e absorvendo-a pelo viés da experimentação (VALENÇA, 2011). Além disso, é importante lembrar que o próprio avanço tecnológico levou à invenção de novos campos de trabalho para o ator, como a televisão, o cinema e os canais disponíveis na *internet*, que também fazem com que o uso da voz seja diferente daquele usado no teatro (MENDES, 2005). Portanto, nos tempos atuais, a arte se mistura com as mais diversas formas de tecnologia, caminhando simultaneamente, seja no teatro mais tradicional, seja na criação de novas maneiras inventivas e modernas de se fazer artes cênicas, unindo técnica, tecnologia e arte.

No que concerne ao tópico “como a organização do trabalho e o uso do tempo livre influenciam no cuidado da saúde vocal”, o ator-professor declara que, durante seu tempo livre, sua voz é produzida em uma intensidade mais fraca do que na sua prática profissional, pois não precisa projetá-la da mesma maneira que o faz durante seus espetáculos e sua atuação como professor. Assim, suas atividades, em seu

tempo livre, revelam-se como um fator favorável para a manutenção da saúde de seu aparelho fonador.

No ambiente de trabalho, os fatores de risco que podem desencadear ou agravar alterações vocais são a presença do ar condicionado e o ruído constante, produzido pelos alunos durante a aula (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS. 1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; BRASIL, 2011). Para tanto, o professor criou estratégias para poupar suas pregas vocais: quando precisa chamar a atenção dos seus pupilos, utiliza um apito. Dessa forma, apesar de não executar com frequência os exercícios de aquecimento vocal, o ator-professor demonstra preocupação em manter sua saúde, pensando em soluções para preservá-la. Apesar da iniciativa de criar uma melhor condição de trabalho, há que se destacar a responsabilidade das instituições/dos empregadores na implementação de medidas corretivas e preventivas nos ambientes de trabalho, como consta nos artigos 29, 30 e 36 da Lei Estadual 10.083, de 23 de setembro de 1998, que dispõe sobre o código sanitário:

Artigo 29 – A saúde do trabalhador deverá ser resguardada, tanto nas relações sociais que se estabelecem entre o capital e o trabalho, como no processo de produção.

Artigo 30 – São obrigações do empregador, além daquelas estabelecidas na legislação em vigor: I. manter as condições e as organizações de trabalho adequadas às condições psicofísicas dos trabalhadores [...].

Artigo 36 – A organização do trabalho deverá adequar-se às condições psicofisiológicas e ergonômicas dos trabalhadores, tendo em vista as possíveis repercussões negativas sobre a saúde, quer diretamente, através dos fatores que a caracterizam, quer pela potencialização dos riscos de natureza física, química ou biológica, presentes no processo de produção, devendo ser objeto de normas técnicas (BRASIL, 1998, n.p.).

Roberto enfatiza a importância de o colégio estar mais atento às questões que focam a saúde vocal dos professores, pois observa que esse assunto não é considerado, inclusive, nos exames periódicos solicitados pela instituição. Esse é um fato interessante, se pensarmos que a voz, para esses profissionais, é a principal ferramenta de trabalho (PENTEADO; PEREIRA, 2003; GRILLO, 2004; BEHLAU, 2005; FORTES *et al.*, 2007).

Em contrapartida aos elementos desfavoráveis encontrados no cenário ambiental, Roberto descreve sua organização e dinâmica laboral como positivas para sua saúde não só vocal, como também geral. Nesse sentido, os únicos fatores adversos são o ritmo acelerado, em que muitas vezes trabalha, e o excesso de alunos, os quais, ocasionalmente, tem que administrar (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS,

1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; BRASIL, 2011). Além disso, o ator-professor está longe de se enquadrar nas ponderações feitas por McCammon, Miller e Norris (1998), que constataram que os professores de teatro inseridos no ensino regular se sentem excluídos dentro do contexto educacional e do convívio com os demais docentes, pois, em sua realidade, ele se considera parte da equipe de forma integral, compondo o ambiente escolar e trabalhando em conjunto com seus colegas, produzindo, dessa maneira, uma contribuição mútua. Portanto, o teatro, nessa conjuntura, perde o caráter de “teatrinho de escola” e o aspecto da desvalorização, apontados por Costa (2009), e se torna um dos protagonistas no espetáculo da construção do conhecimento.

No que diz respeito ao tópico “como considera a atuação fonoaudiológica no teatro e nas aulas de artes cênicas”, Roberto foi o único que falou, com convicção e segurança, sobre as possibilidades de atuação da fonoaudiologia dentro das artes cênicas. Considera que o profissional em questão é essencial no meio e consegue pontuar as atribuições e contribuições dele no processo de construção e caracterização das personagens, seja no trabalho realizado com o texto junto aos atores, seja na preparação vocal, em consonância com a literatura encontrada (GAYOTTO, 2000; GAYOTTO, 2002; KROPF, 2004; MENDES, 2005; NAVAS, 2007; SILVA, 2008; VALLE, 2008). O ator-professor demonstra um conhecimento abrangente sobre o assunto e é provável que essa conscientização tenha fundamento na experiência adquirida quando trabalhou com a colaboração de profissionais dessa área. O narrador reconhece a importância, já salientada por Valle (2008), da aproximação entre os atores e os fonoaudiólogos.

Ao revisitar alguns fatos de sua trajetória, ele não só revive sua história, por meio de seu discurso, como também se renova. Nesse processo, Roberto não o faz só para si, conforme a perspectiva de Foucault (RAGO, 2013), levando consigo o ouvinte. Ele permite, através dos acontecimentos rememorados, ressaltar a importância da singularidade de cada indivíduo e do conhecimento que agregou ao longo do percurso, oferecendo uma marca única em sua fala (BENJAMIN, 1985).

Como profissional da saúde, sua narrativa me possibilitou enfatizar a importância de considerar as vivências e os saberes de cada indivíduo. A riqueza de conhecimentos e as reflexões conduzidas pelo experiente ator-professor tornam clara a necessidade de colocar os sujeitos como protagonistas de suas próprias vidas,

lembrando sempre que é no entrecruzamento das inúmeras trajetórias que se constroem as capacidades, competências, aptidões, os talentos e sapiências.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em cada instituição e com cada narrador, foi possível vivenciar, de fato, um pouco das possibilidades do trabalho fonoaudiológico na área das artes cênicas. Os professores-atores mostraram o quanto acham importante que esse profissional contribua para o melhor desempenho de seus alunos e para a sua atuação na sala de aula ou nos palcos. No decorrer do processo da pesquisa, quando tive que me colocar como técnica, todos ouviam, acatavam as sugestões e usavam as informações com suas turmas. A relação que se estabeleceu entre a pesquisadora-fonoaudióloga e os professores-atores foi horizontal, não havendo hierarquia de saberes ou de competências. O aprendizado foi mútuo e contínuo. Não houve um dia em que eu não aprendesse algo novo ou que eu ficasse em silêncio sem contribuir com esse belo espetáculo, que é a arte de ensinar a encenar.

Assim, no que tange ao objetivo geral desta dissertação, que era o de produzir narrativas de história de vida, de modo a compreender como o professor de teatro utiliza sua voz e como os diferentes cenários de atuação e as condições de trabalho interferem em sua saúde vocal, é possível afirmar que, antes de acompanhar os três professores-atores e seus locais de trabalho, eu presumi que encontraria ambientes e dinâmicas totalmente díspares. Porém, durante o percurso da pesquisa e das observações, foi possível notar que tanto as condições físicas quanto a relação que os profissionais estabelecem com as instituições apresentaram mais semelhanças do que diferenças. Talvez essa impressão inicial tenha sido pautada no preconceito, pois são estabelecimentos pertencentes a três setores distintos (setores público, privado e terceiro setor).

O professor-artista, o ator-professor e oicineiro ocupavam os espaços com naturalidade, descontração e confiança. Porém, os dois primeiros foram os que mais mostraram desenvoltura e segurança. O icineiro, por sua vez, apesar de muito competente e demonstrar domínio técnico, se respaldava na figura de Renato Di Renzo como uma referência onipotente, onipresente e paternal. Essa relação pode estar associada ao fato de que ele é muito jovem e está em processo de formação, tanto no teatro quanto em seu curso de graduação. Além disso, a experiência como docente era algo que lhe era inédito, enquanto a prática artística já era realizada com maestria.

Todos os professores-atores que participaram deste estudo demonstraram, em sua prática, estar satisfeitos em desempenhar sua função como educadores de arte,

além de terem apresentado autonomia para realizar seu trabalho, evidenciando que as relações hierarquizadas não estavam solidificadas nas três instituições, fator este que contribui significativamente para a manutenção da saúde vocal (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS, 1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2011).

Os espaços físicos não são muito diferentes entre si: todos apresentam dimensões suficientes para abrigar os alunos e os professores de forma confortável. Os ambientes mais espaçosos foram encontrados no Universitas e na Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”. A ONG Arte no Dique, que tem a menor sala, não deixa de ter um espaço que comporte adequadamente as aulas de teatro, afinal, a área permite que os discentes e oicineiro realizem todas as atividades e ocupem o lugar sem apertos ou limitações de movimento.

Enquanto na Arte no Dique havia ventiladores, nas outras duas instituições, notou-se a presença de aparelhos de ar condicionado, que eram mais utilizados no colégio Universitas. Sabe-se que o uso constante desses equipamentos pode contribuir para a instalação e/ou a evolução de distúrbios vocais (CIELO *et al.*, 2009).

As turmas de teatro variavam entre 6 e 20 alunos nas três instituições pesquisadas, o que, de certo modo, favorece a saúde dos docentes. Entretanto Roberto, professor do Universitas, foi o profissional que apresentou uma flutuação maior em relação ao número de discentes, chegando, por vezes, a atender até 60 adolescentes, circulando de sala em sala, em um ritmo acelerado. Sabe-se que a quantidade excessiva de alunos pode ser um fator desencadeante ou agravante para as alterações vocais (SAPIENZA; CRANDELL; CURTIS, 1999; CARMO, 2006; NETO *et al.*, 2008; CHOI-CARDIM; BEHLAU; ZAMBOM, 2010; MINISTÉRIO DA SAÚDE, 2011).

Pensando na interferência dos ruídos interno e externo, foi possível notar que todas as escolas os apresentavam, impactando na atuação dos professores. Na Arte no Dique, além do ruído interno proporcionado pelas crianças, perpassava o som vindo da aula de percussão, que ocorria no andar inferior. No Universitas, o principal ruído era interno, dos adolescentes e do aparelho de som utilizado em aula. Situação semelhante foi observada na Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”, na qual o barulho mais significativo era o do som. O ruído elevado do ambiente, associado ao uso intenso da voz, leva a uma sobrecarga vocal (SIMÕES-ZENARI; BITAR; NEMR, 2012), pois, ao falar em conjunto com um barulho de forte intensidade, pode-se

aumentar a frequência fundamental e levar a um esforço ou hiperfunção vocal (BOVO *et al.*, 2007). Segundo a Associação Brasileira de Normas Técnicas (1987), os níveis de ruído para conforto acústico em salas de aula devem variar entre 40 a 50 dB(A) – nível este facilmente superado quando os aparelhos de sons eram ligados, a quantidade de alunos aumentava, quando estes conversavam em intensidade forte e quando os ruídos externos passavam para o ambiente interno.

No tocante à percepção dos abusos vocais, Thiago e Roberto notaram que, por vezes, eles tentavam sobrepor suas vozes aos ruídos de fundo. Já Erick conseguia utilizar seu aparelho vocal sem tanto esforço, embora, às vezes, fossem observadas algumas tensões cervicais e irritabilidade. Pereira, Santos e Viola (2000) afirmam que, quanto mais a frequência do ruído aproxima-se da voz do professor, mais mascarada fica a fala e mais o professor tem de aumentar a intensidade para se fazer ouvir. Circunstâncias como essas foram observadas, principalmente, no Universitas e na Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”.

É importante frisar que trabalhadores expostos, constantemente, a ruídos correm riscos diversos, mais preocupantes que as disfonias, que podem influenciar suas vidas dentro e fora do ambiente laboral. Dentre esses riscos, é possível citar as alterações auditivas, psicológicas, de equilíbrio, do sono, digestivas, neurológicas, cardiovasculares, hormonais, circulatórios, respiratórias e cognitivas, relacionadas à concentração (CALAS *et al.*, 1989; MEDEIROS, 1999; BARROS; SAINT-YVES, 2002; PETIAN, 2008).

Além do ruído, a acústica dos espaços de ensino da Escola “Wilson Geraldo” e do colégio Universitas interferiam na produção vocal de seus professores, pois o espaço onde eram ministradas as aulas de teatro, sobretudo da primeira instituição, não favorecia a projeção vocal, deixando o som abafado. No Universitas, tanto dentro da sala de aula quanto no pátio da escola, os sons eram amplificados pelas características dos ambientes, que elevavam a intensidade sonora de qualquer ruído produzido nesses espaços, fazendo com que, mais uma vez, o docente tivesse que competir com os barulhos.

Com relação aos riscos químicos, os professores Roberto e Thiago foram os mais expostos durante o período das observações, visto que manipularam figurinos que eram depositados em locais fechados por um longo tempo. Quando manipulados, notava-se forte odor de roupas guardadas, bem como a presença de poeira. A relação entre prejuízos vocais e poeira é levantada por Ortiz *et al.* (2004), que constatam que

trabalhadores com alterações vocais ocupacionais expostos a ela apresentam uma piora da qualidade, que é diretamente associada a esse fator, influenciando negativamente no desempenho profissional.

Em face do que foi produzido de dados sobre a história de vida dos narradores em suas articulações com o contexto histórico, social e cultural, foi possível constatar que a cidade de Santos tem sido referência na implantação de ações que estão pautadas no movimento da Luta Antimanicomial (AMARANTE *et al.*, 2012), que, cada vez mais, se alicerça em modos de ocupar a cidade e produzir o convívio com a diferença. Esse movimento fez parte tanto da história da Arte no Dique quanto do Universitas, por meio do projeto TAMTAM, que cultivava atividades artísticas e culturais como modo de produção, promoção e prevenção da saúde (MOUTA, 2011; AMARANTE, 2012).

Em vista das políticas públicas, podemos citar os programas da ONG Arte no Dique e da Escola de Artes Cênicas “Wilson Geraldo”, que ofertam cursos a população gratuitamente, atendendo crianças, adolescentes, jovens e adultos que se encontram em situação de vulnerabilidade social. As políticas públicas também fazem parte do percurso artístico de Thiago e Erick, haja vista que puderam entrar em contato com o teatro por meio dos programas fornecidos em suas cidades de origem (Itapeverica e Santos, respectivamente). Roberto, em sua trajetória, contribui com as políticas de incentivo à cultura, por exemplo, quando participou da tradicional encenação do Auto de Natal, em Santos, e quando produziu a Virada Cultural e a Parada Gay, em São Paulo. Da mesma forma, esses eventos públicos também são protagonistas da sua própria construção como artista. Em todos os casos, fica clara a importância das oportunidades oferecidas pela cidade.

Ao pensar nas características “mais singulares” da história de vida de cada narrador, vemos que os educadores de arte não estiveram sozinhos em suas jornadas. Eles puderam aproveitar oportunidades oferecidas nos referidos contextos sócio-históricos e culturais e no encontro com pessoas que deixaram marcas em suas vidas. Dessa forma, Renato Di Renzo, Luís Mário e Serafim Gonzalez se tornam figuras de extrema relevância para a constituição subjetiva de cada um desses professores-atores, assim como todos os colegas que partilham com eles o ambiente de trabalho.

Todos estes aspectos estão relacionados às experiências, subjetividades e singularidades e devem ser considerados quando se levanta a questão de suas vozes.

Por meio das narrativas, foi possível identificar a autoimagem, as percepções, os saberes, as expectativas e as histórias vocais de cada um deles, os quais são construídos também pelas vivências, pela cultura e pela historicidade (PENTEADO *et al.*, 2005).

No encontro entre os participantes e a pesquisadora, foi possível produzir reflexões sobre as diferentes experiências da utilização da voz e como elas interferem no exercício profissional e na vida pessoal, sobre as condições de trabalho e a saúde vocal e sobre a função e atuação do fonoaudiólogo no teatro e sua contribuição para além dos aspectos fisiológicos. Esse legado é igualmente emblemático para área da fonoaudiologia e para as artes cênicas, pois permite notar a importância da atuação fonoaudiológica no teatro e a urgência da aproximação dos profissionais, inclusive, para que se possa ampliar os horizontes sobre o entendimento da atuação do fonoaudiólogo no meio artístico, seja nas salas de aula ou nos ensaios.

Cabe assinalar que lidamos com limites ao analisar as narrativas produzidas, pois a atuação, como professor de teatro, é muito específica; é uma intersecção entre o trabalho do ator e do professor. Todavia, não cabe equipará-la, em muitos aspectos, com a função de docente, pois, como já assinalado, ela está envolta a especificidades que não podem ser comparadas com as de um professor de ensino infantil, fundamental, médio e/ou superior. Devido à escassez de bibliografia para esse grupo de trabalhadores, e como a função deles está, especificamente, vinculada à arte de ensinar teatro, as referências adotadas nesta pesquisa estão relacionadas com a voz e o ambiente de trabalho do ator, assim como com a inter-relação entre a fonoaudiologia e as artes cênicas, limitando a análise aos dados encontrados, o que desvela a necessidade de mais estudos sobre a experiência da docência cênica e o uso da voz pelos professores-atores.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. M. M. **Princípios para o Treinamento Vocal do Ator:** vozes que chamam, perguntam e dialogam. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, São Paulo, 2008.

ALMEIDA, A. P. C. **Trabalhando a Voz do Professor:** prevenir, orientar e conscientizar. 2000. 42 f. Monografia (Especialização) – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

AMARANTE, P.; FREITAS, F.; NABUCO, E.; PANDE, M. N. R. Da diversidade da loucura à identidade da cultura: o movimento social cultural no campo da reforma psiquiátrica. **Cadernos Brasileiros de Saúde Mental**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 125-132, jan./jun. 2012.

AMORIN, G. O.; MOTTA, L.; GAYOTTO, L. H. A voz do ator de teatro. *In:* MOTTA, L.; AMORIM, G. O.; RAIZE, T.; DRAGONE, M. L. S.; ALMEIDA, A. A. (org.). **Voz Profissional:** produção científica de fonoaudiologia brasileira. São Paulo: Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 2013. Disponível em: <http://www.sbfa.org.br/porta/voz_profissional2013/ator.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.

ARAÚJO, T. M. *et al.* Fatores associados a alterações vocais em professoras. **Caderno de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 6, p. 1229-1238, 2008.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10152: níveis de ruído para conforto acústico. **Associação Brasileira de Normas Técnicas**, Rio de Janeiro, dez. 1987. Disponível em: <http://www.joaopessoa.pb.gov.br/porta/wp-content/uploads/2015/02/NBR_10152-1987-Conforto-Ac_stico.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2017.

AYDOS, B.; HANAYAMA, E. M. Técnicas de aquecimento vocal utilizadas por professores de teatro. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 83-88, 2004.

BEHLAU, M. Vozes preferidas: considerações sobre opções vocais nas profissões. **Revista Fono Atual**, São Paulo, v. 4, n. 16, p. 10-14, 2001.

BEHLAU, M.; AZEVEDO, R.; PONTES P. Conceito de voz normal e classificação das disfonias. *In:* BEHLAU, M. (org.). **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2001, v. 1, p. 53-79.

BEHLAU, M. *et al.* Disfonias por câncer de cabeça e pescoço. *In:* BEHLAU, M. (org.). **Voz: o livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2010, v. 2, p. 213-285.

BEHLAU, M. *et al.* Levantamento sobre atuação do fonoaudiólogo na área de voz. **Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, São Paulo, 2006. Disponível em:

<http://www.sbfa.org.br/porta/voz_profissional/atuacao.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

BEHLAU, M. Panorama epidemiológico sobre a voz do professor no Brasil. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE FONOAUDIOLOGIA, 17, 2009, Salvador. **Anais...** São Paulo: Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 2009, p. 1511.

BEHLAU, M. *et al.* Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. *In*: BEHLAU, M. (org.). **Voz: O livro do especialista**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, v. 2, p. 287-407.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENATTE, A. P. História, ciência, escritura e política. *In*: RAGO, M.; GIMENES, R. A. O. (org.). **Narrar o Passado, Repensar a História**. 2. ed. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2014, p. 61-102.

BARROS, L. C.; SAINT-YVES, J. E. A. Saúde ocupacional: considerações a respeito da perda auditiva induzida por ruído e da disfonia. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 22, 2002, Curitiba. **Anais...** Curitiba: ABEPRO, 2002. Disponível em: <http://www.abepro.org.br/biblioteca/enegep2002_tr45_0608.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2016.

BOVO, R. *et al.* Vocal problems among teachers: evaluation of a preventive voice program. **Voice**, v. 21, n. 6, p. 705-722, nov. 2007.

BRAGA, A.; PEDERIVA, P. A consciência corporal no âmbito da relação “corpo-voz”. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO, 18, 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: ANPPOM, 2008, p. 210-212.

BRASIL. Lei n. 10.083, de 23 de setembro de 1998. Dispõe sobre o Código Sanitário do Estado de São Paulo. **Diário Oficial da União**, Brasília, 1998. Disponível em: <<http://www.al.sp.gov.br/repositorio/legislacao/lei/1998/lei-10083-23.09.1998.html>>. Acesso em: 22 jan. 2017.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Resolução CNES/CES 5, de 19 de fevereiro de 2002. Institui Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Fonoaudiologia. **Conselho Federal de Fonoaudiologia**, Brasília, jul. 2013. Disponível em: <<http://www.fonoaudiologia.org.br/cffa/wp-content/uploads/2013/07/dc.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretária de Atenção à Saúde. Departamento de Ações Programáticas Estratégicas. **Distúrbio de Voz: agravos relacionados a saúde do trabalhador**. Brasília: Ministério da Saúde, 2011. Disponível em: <http://aborlccf.org.br/imagebank/Protocolo_DVRT.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2016.

CALAS, M. *et al.* La pathology vocale chez l'enseignant. **Revue de Laryngologie**, v. 110, n. 4, p. 397-406, 1989.

CALHEIRO, S. A. S.; ALBUQUERQUE, C. L. A vivência da fonoaudiologia na equipe de cuidados paliativos de um hospital universitário do Rio de Janeiro. **Revista do Hospital Universitário Pedro Ernesto**, Rio de Janeiro, v. 11, p. 94-98, 2012.

CAMARGO, Z. Reabilitação fonoaudiológica em câncer de laringe. *In*: PINHO, S. M. R. **Fundamentos em Fonoaudiologia**: tratando distúrbio da voz. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan, 1998, p. 99-114.

CAMPBELL, P. G. W. **A Voz Integrada**: uma análise das proposições de Grotowski, Barba e Staniewski para o treinamento vocal e sua aplicação na preparação do ator. 2005. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2005.

CAPRARA, A. Uma abordagem hermenêutica da relação saúde-doença. **Cadernos de Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 4, p. 923-931, 2003.

CARMO, J. C. Distúrbios de voz relacionados ao trabalho. **BEPA**, São Paulo, v. 26, n. 3, p. 1-21, 2006.

CARNEIRO, L. M. A atenção em *A preparação do ator* de Stanislavski. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 122-133, dez. 2012.

CHOI-CARDIM, K.; BEHLAU, M.; ZAMBON, F. Sintomas vocais e perfil de professores em um programa de saúde vocal. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 12, n. 5, p. 811-819, out. 2010.

CIELO, C. A. *et al.* Disfonia organofuncional e queixas de distúrbios alérgicos e/ou digestivos. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 11, n. 3, p. 431-439, set. 2009.

CIELO, C. A. *et al.* Lesões organofuncionais do tipo nódulos, pólipos e edema de Reinke. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 13, n. 4, p. 735-748, ago. 2011.

CONSELHO FEDERAL DE FONOAUDIOLOGIA. História da fonoaudiologia. **Conselho Federal de Fonoaudiologia**, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://www.fonoaudiologia.org.br/cffa/index.php/historia-da-fonoaudiologia/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

CONSELHO REGIONAL DE FONOAUDIOLOGIA 2.^a REGIÃO. O que é fonoaudiologia? **Conselho Regional de Fonoaudiologia 2.^a Região**, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.fonosp.org.br/crfa-2a-regiao/fonoaudiologia/o-que-e-a-fonoaudiologia/>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

COSTA, G. M. C.; GUALDA, D. M. R. Antropologia, etnografia e narrativa: caminhos que se cruzam na compreensão do processo saúde-doença. **História, Ciência e Saúde**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 4, p. 925-937, dez. 2010.

COSTA, R. P. D. **Experiências de Formação do Professor Artista**: cenários de apaixonamento entre teatro e educação no Curso de Graduação em Teatro. 2009. 136

f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2009.

FORTES, F. S. G. *et al.* Perfil dos profissionais da voz com queixas vocais atendidos em um centro terciário de saúde. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 73, n. 1, p. 27-31, fev. 2007.

FOUCAULT, M. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, M. **O Que é um Autor?** Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

GANCHO, C. V. **Como Analisar Narrativas**. 5. ed. São Paulo: Ática, 2002.

GAYOTTO, L. H. Trabalho de voz no texto. *In*: FERREIRA, L. P.; COSTA, H. O. (org.). **Voz Ativa**: falando sobre o profissional da voz. São Paulo: Roca, 2000, p. 137-144.

GAYOTTO, L. H. C.; SILVA, T. P. P. A voz do ator de teatro. *In*: OLIVEIRA, I. B.; ALMEIDA, A. A. F.; RAIZE, T. **Voz Profissional**: produção científica da fonoaudiologia brasileira. São Paulo: Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia, 2008. Disponível em: <http://www.sbfa.org.br/portal/voz_profissional/ator.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

GIANNINI, S. P. P.; PASSOS, S. C. Histórias que fazem sentidos: as determinações das alterações vocais do professor. **Distúrbios da Comunicação**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 245-257, 2006.

GOULART, B. N. G.; VILANOVA, J. R. Atores profissionais de teatro: aspectos ambientais e sócio-ocupacionais do uso da voz. **Jornal da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 3, n. 23, p. 271-276, 2011.

GRILLO, M. H. M. M.; PENTEADO, R. Z. Impacto da voz na qualidade de vida de professore(a)s do ensino fundamental. **Pró-Fono**, Barueri, v. 17, n. 3, p. 321-330, dez. 2005.

HODGE, A. **Hidden Territories**: the theatre of Gardzienice. Londres: Routledge, 2004.

HOLESGROVE, T. W. Degustação de palavras: para uma experiência sensorial de linguagem e pensamento no trabalho do ator. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 4-29, abr. 2016.

IMBRIZI, J. M. **Narrativa de História de Vida como Dispositivo da Formação em Psicologia**. Trabalho apresentado no Congresso Internacional de Pesquisa (Auto)Biográfica, realizado em novembro de 2014, no Rio de Janeiro.

KROPF, M. H. Fonoaudiologia, o ator e as artes cênicas. *In*: GUBERFAIN, J. C. (org.). **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004, v. 1.

LIMA, M. P. **Voz no Cinema**: a visão de uma atriz de teatro, TV e cinema. 2005. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Curso de Fonoaudiologia, São Paulo, 2005.

LIMA, T. C. S.; MIOTO, R. C. T.; DAL-PRÁ, K. R. A documentação no cotidiano da intervenção dos assistentes sociais: algumas considerações acerca do diário de campo. **Textos & Contextos**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 93-104, 2007.

LITTLE Mermaid, The. Direção: Ron Clements e John Musker. Produção: John Musker e Howard Ashman. Intérpretes: Jodi Benson, Samuel E. Wright, Jason Marin, Pat Carroll, Kenneth Mars, Christopher Daniel Barnes e outros. Roteiro: Ron Clements e John Musker. Burbank: Walt Disney Pictures, 1989. 1 bobina cinematográfica (82 min.), son., color.

MARGONI, B. M. F. A arte cênica como instrumento para o desenvolvimento cognitivo da criança. **Revista Educare CEUNSP**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 23-34, 2014.

MARTINS, J. T. Interação corpo-voz na arte do ator: considerações a partir de Eugenio Barba. *In*: GUBERFAIN, J. C. (org.). **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, v. 2.

MEDEIROS, L. B. **Ruído**: efeitos extra-auditivos no corpo humano. 1999. 36 f. Monografia (Especialização) – Centro de Fonoaudiologia Ligia Motta, Porto Alegre, 1999. Disponível em: <<http://www.segurancaetrabalho.com.br/download/ruído-lua-na-medeiros.pdf>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

MELO, L. C. C. **A Voz como Revelação do Corpo**: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2011.

MENDES, L. O ator como um contador de histórias na televisão. *In*: GUBERFAIN, J. C. (org.). **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005, v. 2.

MENEZES, A. M. B. *et al.* Risco de câncer de pulmão, laringe e esôfago atribuível ao fumo. **Revista de Saúde Pública**, São Paulo, v. 36, n. 2, p. 129-134, 2002.

MIRANDA, I. C. C. *et al.* Auto-análise vocal de alunos do curso de teatro. **Distúrbios de Comunicação**, São Paulo, v. 3, n. 24, p. 369-378, 2012.

MOTA, A. C. G. **Aquecimento e Desaquecimento Vocal**. 1998. 25 f. Monografia (Especialização) – Centro de Especialização em Fonoaudiologia Clínica, São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://www.cefac.br/library/teses/8ff12f5f23e243210138392913ab3e2c.pdf>>. Acesso em: 8 set. 2016.

MOUTA, A. C. L. **Mídia Radical em Cena**: o teatro do Grupo Orgone e o reflexo no público. 2011. 21 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://200.144.182.130/celacc/sites/default/files/media/tcc/319-998-1-PB.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

NASCIMENTO, M. A.; FERREIRA, L. P. A voz num contexto não terapêutico: visão do fonoaudiólogo. *In*: FERREIRA, L. P.; COSTA, H. O. (org.). **Voz Ativa**: falando sobre o profissional da voz. São Paulo: Roca, 2000, p. 163-180.

NETO, F. X. P. *et al.* Relação entre as condições de trabalho e a autoavaliação em professores do ensino fundamental. **Arquivos Internacionais de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 230-238, 2008.

NEVES, B. M. J.; NETO, J.; PONTES, P. Diferenciação histopatológica e imunoistoquímica das alterações epiteliais no nódulo vocal em relação aos pólipos e ao edema de laringe. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 70, n. 4, p. 439-448, ago. 2004.

OLIVEIRA, C. M. *et al.* A relação entre música e fonoaudiologia, com ênfase no estilo gospel. **Jornal da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, v. 9, n. 3, p. 271-277, 2001.

OLIVEIRA, D. S. F. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. *In*: GUBERFAIN, J. C. (org.). **Voz em Cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004, p. 1-19.

ORLANDI, E. P. **O Que é Linguística?** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

ORTIZ, E. *et al.* Proposta de modelo de atendimento multidisciplinar para disfonias relacionadas ao trabalho: estudo preliminar. **Revista Brasileira de Otorrinolaringologia**, São Paulo, v. 70, n. 5, p. 590-596, out. 2004.

PENTEADO, R. Z. *et al.* Saúde vocal: pensando ação educativa nos grupos de vivência de voz. **Saúde em Revista**, Piracicaba, v. 16, n. 7, p. 55-61, 2005.

PENTEADO, R. Z.; PEREIRA, I. M. T. B. Avaliação do impacto da voz na qualidade de vida dos professores. **Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia**, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 19-28, 2003.

PENTEADO, R. Z.; PEREIRA, I. M. T. B. Qualidade de vida e saúde vocal de professores. **Revista de Saúde Pública**, São Paulo, v. 41, n. 2, p. 236-243, 2007.

PEREIRA, M. J.; SANTOS, T. M. M.; VIOLA, I. C. Influência do ruído em sala de aula sobre a performance vocal do professor. *In*: FERREIRA, L. P.; COSTA, H. O. (org.). **Voz Ativa**: falando sobre o profissional da voz. São Paulo: Roca, 2000, p. 57-65.

PETIAN, A. **Incômodo em Relação ao Ruído Urbano entre Trabalhadores de Estabelecimentos Comerciais no Município de São Paulo**. 2008. 126 f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Medicina, Departamento de Patologia, Programa de Pós-Graduação em Medicina, São Paulo, 2008.

PINCZOWER, R.; OATES, J. Vocal projection in actors: the longterm average spectral features that distinguish comfortable acting voice from voicing with maximal projection in male actors. **Voice**, Melbourne, v. 19, n. 3, p. 440-453, 2005.

QUINTERO, E. **Estética da Voz**: uma voz para o ator. 7. ed. São Paulo: Plexus, 2007.

QUINTEIRO, E. Os atores de teatro falam de suas vozes. *In*: FERREIRA, L. P., MORATO, E. M.; QUINTEIRO, E. **Voz Profissional**: o profissional da voz. 2. ed. São Paulo: Pró-Fono, 1998, p. 137-158.

RABELO, M. C. Narrando a doença mental no nordeste de Amaralina: relatos como realizações de prática. *In*: RABELO, M. C.; ALVES, P. C., SOUZA, I. M. **Experiência de Doença e Narrativa**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

RABELO, M. C.; ALVES, P. C. Tecendo self e emoção nas narrativas de nervoso. *In*: RABELO, M. C.; ALVES, P. C., SOUZA, I. M. **Experiência de Doença e Narrativa**. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.

RAGO, M. **A Aventura de Contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade. Campinas: Unicamp, 2013.

RASSLAN, S. N.; FISCHER, R. M. B. O sujeito-ator, sua voz e a relação com a figura materna. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 47-70, abr. 2016.

REBOUÇAS, M. V. A. Teatro Guarany: um parâmetro para a educação patrimonial. **Revista Ceciliana**, Santos, 2012.

ROCHA, M. L.; AGUIAR, K. F. Pesquisa-intervenção e a produção de novas análises. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 23, n. 4, dez. 2003, p. 64-73. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pcp/v23n4/v23n4a10.pdf>>. Acesso em: 1 jun. 2015.

ROUBINE, J. J. **A Arte do Ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROY, N.; RYKER, K.; BLESS, D. Vocal violence in actors: an investigation into its acoustic consequences and the effects of hygienic laryngeal release training. **Voice**, v. 14, n.2, p. 215-230, 2000.

SANTOS, A. S. *et al.* Comunicador eficaz: a voz do professor e saúde preventiva. **Anuário de Produções Acadêmico-Científicas dos Discentes da Faculdade Araguaia**, v. 1, n. 1, p. 3-14, 2012. Disponível em: <<http://www.fara.edu.br/sipe/index.php/anuario/article/view/102/91>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

SAPIENZA, C. M.; CRANDELL, C. C.; CURTIS, B. Effects of sound-field frequency modulation amplification on reducing teachers sound pressure level in the classroom. **Voice**, v. 13, n. 3, p. 375-381, 1999.

SILVA, D. G. V.; TRENTINI, M. Narrativas como técnica de pesquisa em enfermagem. **Revista Latino-Americana de Enfermagem**, v. 10, n. 3, p. 423-432, 2002.

SILVA, E. F. **Consciência Corporal e Preparação Vocal**: apontamentos para o trabalho de voz com alunos de artes cênicas. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2008.

SIMÕES-ZENARI, M.; BITAR, M. L.; NEMR, N. K. Efeito do ruído na voz de educadoras de instituições de educação infantil. **Revista de Saúde Pública**, São Paulo, v. 46, n. 4, p. 657-664, ago. 2012.

SOUZA, T. M. T.; FERREIRA, L. P. Um século de cuidados com a voz profissional falada: a contribuição da fonoaudiologia. *In*: FERREIRA, L. P.; COSTA, H. O. (org.). **Voz Ativa**: falando sobre o profissional da voz. São Paulo: Roca, 2000, p. 1-19.

SPAGNOL, P. E.; CASSOL, M. Estudo comparativo do perfil vocal de atores de teatro profissionais e atores em fase de formação acadêmica. **Revista CEFAC**, São Paulo, v. 17, n. 4, p. 1195-1201, ago. 2015.

STANISLAVSKI, C. **A Criação de um Papel**. 12. ed. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2007.

TAQUEMORI, L. Y. Multidisciplinaridade e interdisciplinaridade: fonoaudiologia. *In*: CONSELHO REGIONAL DE MEDICINA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Cuidado Paliativo**. São Paulo: CREMESP, 2008, p. 64-66. Disponível em: <http://www.cremesp.org.br/library/modulos/publicacoes/pdf/livro_cuidado%20paliativo.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

TEIXEIRA, L. C. Escrita autobiográfica e construção subjetiva. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 37-64, 2003.

TOLEDO, V. D. **Inclusão Social e Arte na Educação Não-Formal**: a experiência do Instituto Arte no Dique. 2007. 215 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Católica de Santos, Programa de Pós-Graduação em Educação, Santos, 2007.

UNIDADE DE CUIDADOS. **Manual de Cuidados Paliativos em Pacientes com Câncer**. Rio de Janeiro: UNATI, 2009. Disponível em: <<http://www.crde-unati.uerj.br/publicacoes/pdf/manual.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2017.

VALENÇA, E. O uso da tecnologia sonora num contexto de teatro e educação em comunidades de baixa renda. **Lamparina**, Minas Gerais, v. 1, n. 2, p. 125-134, 2011.

VALLE, M. C. **O Conhecimento de Atores de Teatro Amador e Profissional sobre o Trabalho Fonoaudiológico em Teatro e a Higiene vocal**. 2008. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Faculdades Metropolitanas Unidas, Curso de Fonoaudiologia, São Paulo, 2008.

VILANOVA, J. R. **Hábitos e Saúde Vocais**: ambiente de trabalho e rotina profissional de atores de teatro. 2011. 69 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Tuiuti do Paraná, Programa de Pós-Graduação em Distúrbios da Comunicação, Curitiba, 2011.

VILELA, F. C. A.; FERREIRA, L. P. Voz na clínica fonoaudiológica: grupo terapêutico como possibilidade. **Distúrbios da Comunicação**, São Paulo, v. 2, n. 18, p. 235-243, 2006.

VILKMAN, E. Voice problems at work: a challenge for occupational safety and health arrangement. **Folia Phoniatica et Logopaedica**, v. 3, n. 52, p. 120-125, 2000.

WEBER, F. A entrevista, a pesquisa e o íntimo, ou por que censurar seu diário de campo? **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 15, n. 32, p. 157-170, 2009.

WOLF, A. E. **A Escola Vai ao Teatro**: voz do ator e do professor. Projeto (Extensão) – Universidade de São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, São Paulo, 2013.

ANEXO A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO

Campus Baixada Santista

Pesquisa de Mestrado Profissional em Ensino em Ciências da Saúde
História de vida em voz: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado (a) como voluntário (a) a participar **espontaneamente** da pesquisa: **História de vida em voz: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar**, realizada por Adaíse Malvezzi Mendes, cuja orientação está sob responsabilidade da prof^a. Dr^a. Jaquelina Maria Imbrizi.

Este projeto tem como objetivo analisar a atividade e o uso vocal de docentes e atores que atuam como professores de teatro e suas condições de trabalho, correlacionando-os. Tal projeto se **justifica** visto que poucos estudos foram realizados com este público, principalmente pesquisas que consideram a singularidade de estar em cena e a experiência de ensinar a encenar, interligando-as com o uso da voz. Adotamos o **método** qualitativo em pesquisa por meio da observação participante, produção de narrativas de história de vida e de diário de campo. Algumas visitas ao local de trabalho serão necessárias para a realização da observação participante, dos registros fotográficos e dos diários de campo. Serão realizados de dois a três encontros para conversas individuais com quatro professores de teatro. A previsão é a de que o encontro tenha duração de uma hora, em local a combinar com os participantes, e o resultado desses encontros será sistematizado em diários de campo, a fim de fornecer as bases para as narrativas livres de história de vida, as análises dos dados produzidos e as considerações finais do estudo.

GARANTIA DE ESCLARECIMENTO, LIBERDADE DE RECUSA E GARANTIA DE SIGILO

Você será esclarecido (a) sobre a pesquisa em qualquer aspecto que desejar. Você é livre para recusar-se a participar, retirar seu consentimento ou interromper a participação a qualquer momento. A sua participação é voluntária e a recusa em participar não irá acarretar qualquer penalidade ou perda de benefícios.

A pesquisadora irá tratar a sua identidade com padrões profissionais de sigilo. Seu nome ou o material que indique a sua participação não será divulgado sem a sua permissão. Uma via deste consentimento informado será arquivada no Programa de Pós-Graduação em Ensino em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo – Campus Baixada Santista e outra será fornecida a você.

No caso de possível dano pessoal diretamente causado pelos procedimentos realizados na pesquisa, o sujeito de pesquisa deve ser encaminhado para unidade da rede pública de saúde mais próxima, acompanhado por profissional vinculado a pesquisa.

DECLARAÇÃO DO (A) PARTICIPANTE OU DO (A) RESPONSÁVEL PELA PARTICIPANTE

Eu, _____ fui informado (a) dos objetivos da pesquisa de maneira clara e detalhada e esclareci minhas dúvidas. Sei que em qualquer momento poderei solicitar novas informações e modificar minha decisão se assim o desejar. As pesquisadoras Adaíse Malvezzi Mendes e Jaquelina Maria Imbrizi certificaram-me de que todos os dados desta pesquisa serão confidenciais.

Também sei que caso existam gastos adicionais, estes serão absorvidos pelo orçamento da pesquisa. Em caso de dúvidas poderei chamar as pesquisadoras, Adaíse Malvezzi Mendes e Jaquelina Maria Imbrizi, no telefone (013) 3261-3320 ou o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de São Paulo, no endereço: Rua Botucatu, 572, 1 andar, conjunto 14 - CEP:1-04023-900 Tel:(11)5571-1061/(11)5539-7162.

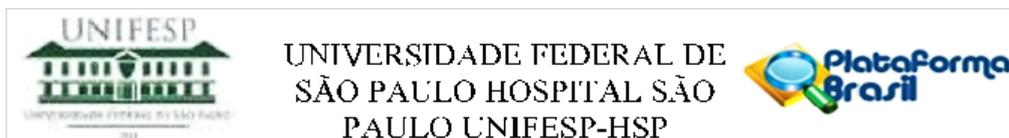
Declaro que concordo em participar desse estudo. Recebi uma via deste termo de consentimento livre e esclarecido e me foi dada a oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

| Nome | Assinatura do Participante | Data |
|------|----------------------------|------|
|------|----------------------------|------|

| | | |
|------------------------|----------------------------|------|
| Adaíse Malvezzi Mendes | Assinatura da pesquisadora | Data |
|------------------------|----------------------------|------|

| | | |
|-------------------------|---------------------------|--|
| Jaquelina Maria Imbrizi | Assinatura da orientadora | |
|-------------------------|---------------------------|--|

ANEXO B – PARECER DE SUBMISSÃO AO COMITÊ DE ÉTICA E PESQUISA EM SAÚDE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar

Pesquisador: Adaise Malvezzi Mendes Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 50558115.2.0000.5505

Instituição Proponente: Universidade Federal de São Paulo Campus Baixada Santista Patrocinador Principal:

Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.319.351

Apresentação do Projeto:

Nº CEP: 1355/2015 A voz é um meio de comunicação essencial para a interação social e instrumento vital para algumas categorias profissionais. Os atores e professores se encontram neste grupo de trabalhadores no qual a voz é um importante recurso para o exercício da atividade laboral. O profissional que atua nas artes cênicas deve aprofundar-se na história do seu personagem, entendê-lo, conhecê-lo, construí-lo, tomando seu próprio corpo e voz receptores de uma nova persona que através dele tomará vida nos palcos. Sua voz dá espaço a uma nova voz e essa por sua vez deve estar preparada para se projetar no espaço cênico. O professor de teatro tem que estar preparado para passar seus conhecimentos artísticos para seus alunos, usando suas habilidades vocais para ensinar como atuar nos palcos. A pesquisa visa, portanto, analisar a atividade docente e os aspectos vocais de professores e atores que dão aula de teatro em três ambientes de trabalho distintos: ONG, instituição particular e instituição pública, tendo como objetivo compreender o uso vocal e as condições de trabalho, correlacionando-os. Justifica-se a pesquisa visto que poucos estudos foram realizados com este público, principalmente aqueles que consideram a singularidade da estar em cena e a experiência de ensinar a encenar, interligando-as com o uso da voz. O método constará de um estudo qualitativo, cujos instrumentos de produção de dados serão: os diários de campo, visando a observação das condições de trabalho e do uso do instrumento vocal durante as aulas; a produção escrita de narrativas de histórias de vida dos

Endereço: Rua Botucatu, 572 1º Andar Conj. 14

Bairro: VILA CLEMENTINO

CEP: 04.023-061

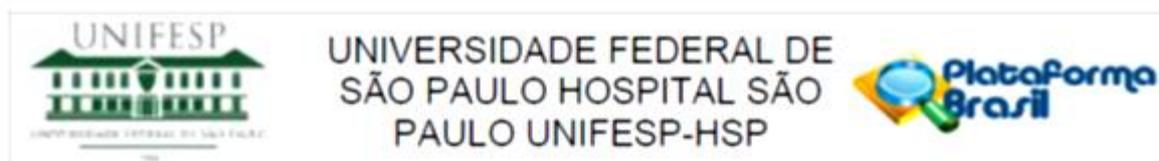
UF: SP

Município: SÃO PAULO

Telefone: (11)5571-1062

Fax: (11)5539-7162

E-mail: secretaria.cepunifesp@gmail.com



Continuação do Parecer: 1.319.351

professores - atores que participarão do estudo. Após a pesquisa espera-se elaborar um material sobre saúde vocal considerando as diferentes experiências desta população.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Geral Produzir narrativas de história de vida de modo a compreender como o professor de teatro utiliza sua voz e como os diferentes cenários de atuação e as condições de trabalho interferem na saúde vocal. Objetivos Específicos ? Analisar a percepção vocal de professores de teatro vinculados a três ambientes distintos de atuação profissional. Identificar conjuntamente com os atores queixas mais frequentes com relação ao uso da voz. Identificar questões relativas ao ambiente e às condições de trabalho que interferem no estilo de vida e voz destes profissionais. Comparar as condições de trabalho e seus impactos sobre os aspectos vocais, de modo a considerar os diferentes ambientes de ensino (ONG, instituições privadas e pública) e suas exigências vocais e organizacionais. Investigar as relações entre uso da voz em modos de usufruir do tempo livre como constituição do sujeito além do trabalho.

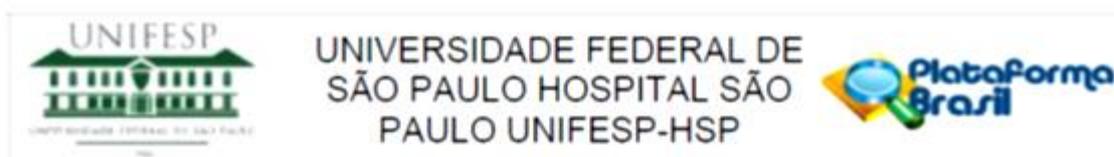
Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador declara quanto aos Riscos e Benefícios: Corre-se o risco de constrangimento dos participantes da pesquisa, visto que suas ideias e opiniões serão expostas no momento da produção de dados. A pesquisa não dispõe de benefícios diretos aos participantes. Como benefícios indiretos pode-se citar disseminação de conhecimento e a reflexão sobre saúde vocal e promoção de alguma mudança seja no cotidiano de trabalho, na voz ou nos momentos de lazer e descanso da população estudada.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Projeto de Pesquisa apresentado ao Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde da Universidade Federal de São Paulo - Campus Baixada Santista, sob orientação da Professora Doutora Jaqueline Maria Imbrizi. A pesquisa é de base qualitativa e se utilizará de diferentes instrumentos, tais quais: observação participante, construção de diários de campo e produção de narrativas de história de vida. Trata-se de pesquisa-intervenção e participativa que visa conhecer e compreender os processos da construção da voz como instrumento de trabalho na atividade de ensinar a arte teatral, como também, o uso da voz como aspecto da vida e na interação interpessoal dentro e fora do âmbito laboral. Para desenvolver uma metodologia participativa, tomou-se necessária a mudança na postura do pesquisador e dos pesquisados, uma vez que todos passam a ser coautores do processo de diagnóstico da situação-problema e da construção de caminhos para o enfrentamento e solução das questões Dessa forma, ressalta-se que através

Endereço: Rua Botucatu, 572 1º Andar Conj. 14
 Bairro: VILA CLEMENTINO CEP: 04 023-061
 UF: SP Município: SAO PAULO
 Telefone: (11)5571-1062 Fax: (11)5539-7162 E-mail: secretaria.cepunifesp@gmail.com



Continuação do Parecer: 1.319.351

das narrativas poderá se refletir sobre a realidade dos professores-atores, suas experiências e sua saúde vocal, levando em conta os processos subjetivos presentes em sua história de vida, como também, os aspectos vocais no ambiente de trabalho e nos modos de organizar a sua vida cotidiana. Participarão da pesquisa 4 professores de teatro, sendo eles três homens e uma mulher de instituições distintas do município de Santos, entre elas estão uma ONG (Arte no Dique), uma instituição privada (Colégio Universitas) e uma instituição pública (Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo Teatro Guarany). A seleção dos participantes ocorrerá a partir do aceite e da assinatura do TCLE de cada professor, sendo critérios de inclusão: ? Indivíduos que lecionam aulas de teatro, ? Faixa etária de 18 a 60 anos, Não poderão participar da pesquisa: ? Professores que ministram aulas de matênas regulares; ? Atores que não são professores de teatro.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Documentos obrigatórios apresentados: Folha de Rosto; TCLE; Projeto Detalhado ; Declaração de Instituição e Infraestrutura autorizacaouniversitas.jpg, Declaração de Instituição e Infraestrutura autorizacaoguarany.jpg, Declaração de Instituição e Infraestrutura autorizacaartenodique.jpg;

Recomendações:

Nada Consta

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

SEM INADEQUAÇÕES

Considerações Finais a critério do CEP:

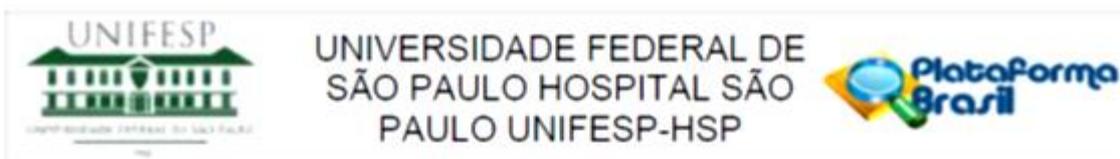
O CEP informa que a partir desta data de aprovação, é necessário o envio de relatórios semestrais (no caso de estudos pertencentes à área temática especial) e anuais (em todas as outras situações). É também obrigatória, a apresentação do relatório final, quando do término do estudo.

- O parecer do relator foi acatado pelo colegiado.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

| Tipo Documento | Arquivo | Postagem | Autor | Situação |
|--------------------------------|--|------------------------|---------------------------|----------|
| Informações Básicas do Projeto | PB_INFORMAÇÕES_BASICAS_DO_PROJETO_594022.pdf | 28/10/2015 19:09:23 | | Aceito |
| Projeto Detalhado / Brochura | projeto.pdf | 19/10/2015 23:51:43 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |

Endereço: Rua Botucatu, 572 1º Andar Conj. 14
 Bairro: VILA CLEMENTINO CEP: 04 023-061
 UF: SP Município: SAO PAULO
 Telefone: (11)5571-1062 Fax: (11)5539-7162 E-mail: secretaria.cepunifesp@gmail.com



Continuação do Parecer: 1.319.351

| | | | | |
|---|----------------------------|------------------------|---------------------------|--------|
| Investigador | projeto.pdf.pdf | 19/10/2015 23:51:43 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |
| Declaração de Instituição e Infraestrutura | autorizacaouniversitas.jpg | 19/10/2015 23:49:00 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |
| Declaração de Instituição e Infraestrutura | autorizacaoguarany.jpg | 19/10/2015 23:48:34 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |
| TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência | tcleplataforma.doc | 19/10/2015 23:47:39 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |
| Declaração de Instituição e Infraestrutura | autonzacaoartenodique.jpg | 19/10/2015 23:39:49 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |
| Folha de Rosto | folhaderostoplataforma.pdf | 19/10/2015 23:32:22 | Adaise Malvezzi Mendes | Aceito |

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SAO PAULO, 12 de Novembro de 2015

Assinado por:
Miguel Roberto Jorge
(Coordenador)

Endereço: Rua Botucatu, 572 1º Andar Conj. 14
 Bairro: VILA CLEMENTINO CEP: 04 023-061
 UF: SP Município: SAO PAULO
 Telefone: (11)5571-1062 Fax: (11)5539-7162 E-mail: secretaria.cepunifesp@gmail.com

ANEXO C – AUTORIZAÇÃO PARA OBSERVAÇÃO DAS AULAS DE TEATRO NO UNIVERSITAS



Rua Vereador Henrique Soler, nº 223, 226, 229 – Ensino Médio
Fone/Fax: (13) 3269-0000 – CEP 11030-903
Ponta da Praia – Santos



AUTORIZAÇÃO

Eu, **Ana Célia Tosi Ciola Mazzetto**, diretora do Colégio Universitas Ensino Médio (CNPJ 68.020.189/0001-18), autorizo **Adaíse Malvezzi Mendes**, aluna do Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde – Modalidade Profissional da Universidade Federal de São Paulo UNIFESP Campus Baixada Santista, a realizar em nossa instituição o seu projeto de mestrado referente à **“HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar”**, na condição de encontros com o professor de teatro e seus alunos, efetuados de acordo com os padrões éticos e em caráter sigiloso.

Cabe ressaltar que a autorização está condicionada à devolutiva do estudo a ser pesquisado aos participantes dessa pesquisa e à coordenação do mesmo.

Santos, 17 de setembro de 2015.



ANA CELIA TOSI CIOLA MAZZETTO
R. G. 5.202.649
DIRETORA

ANEXO D – AUTORIZAÇÃO PARA OBSERVAÇÃO DAS OFICINAS DE TEATRO NA ONG ARTE NO DIQUE



Instituto Arte no Dique
 Av. Brigadeiro Faria Lima, 1349
 Jardim Rádio Clube – Santos
 CEP-11088-300 São Paulo -SP
 tel. (13) 3299-4730

AUTORIZAÇÃO

Autorizo **ADAÍSE MALVEZZI MENDES**, aluna do Programa de Pós Graduação Ensino em Ciências da Saúde – Modalidade Profissional da Universidade Federal de São Paulo UNIFESP Campus Baixada Santista realizar no Instituto Arte no Dique , o projeto de Mestrado referente à “**HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar**”, portanto poderá realizar encontros com o professor de teatro e seus alunos, desde que o mesmo autorize.

Por fim, reitero que a pesquisa deverá ser efetuada de acordo com os padrões éticos e em caráter sigiloso, não implicando qualquer ônus para o serviço , que não deverá ser responsabilizado pelo desenvolvimento e execução da pesquisa , bem como deverá ter sua identidade preservada.

Cabe ressaltar, que a autorização condiciona a devolutiva do estudo a ser pesquisado ao participantes dessa pesquisa, aos colaboradores do Instituto Arte no Dique e à coordenação do mesmo.

Santos, 29 de junho de 2015.

José Virgílio Leal de Figueiredo
 INSTITUTO ARTE NO DIQUE

07.269.609/0001-00

INSTITUTO ARTE NO DIQUE

Av. Brigadeiro Faria Lima, 1349
 Rádio Clube - CEP 11088-300
 SANTOS - SP

ANEXO E – AUTORIZAÇÃO PARA OBSERVAÇÃO DAS AULAS DE TEATRO NA ESCOLA DE ARTES CÊNICAS “WILSON GERALDO”



PREFEITURA DE
Santos



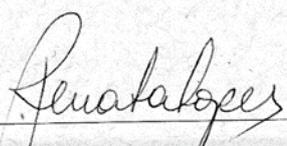
EAC
escola de artes cênicas
Wilson Geraldo
TEATRO GUARANY

Santos, 24 de agosto de 2015.

Autorizo Adáise Malvezzi Mendes, aluna do Programa de Pós-Graduação Ensino em Ciências da Saúde – Modalidade Profissional da Universidade Federal de São Paulo UNIFESP Campus Baixada Santista realizar na Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo, mantida pela Prefeitura de Santos e administrada pela Secretaria de Cultura, o projeto de mestrado referente à **“HISTÓRIA DE VIDA EM VOZ: narrativas sobre a arte de ensinar a encenar”**, portanto poderá realizar encontros com o professor de teatro e seus alunos, desde que o mesmo autorize.

Por fim, reitero que a pesquisa deverá ser efetuada de acordo com os padrões éticos e em caráter sigiloso, não implicando qualquer ônus para o serviço, que não deverá ser responsabilizado pelo desenvolvimento e execução da pesquisa, bem como deverá ter sua identidade preservada.

Cabe ressaltar, que a autorização condiciona a devolutiva do estudo a ser pesquisado aos participantes dessa pesquisa, aos trabalhadores do Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo e à coordenação da mesma.



Renata Cecília Lopes (em arte Renata Zhaneta)
Diretora Artística da Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo

Praça Dos Andradas, n.º 100 – Centro – Santos/SP Tel.: (13) 3219.3827

APÊNDICE - PRODUTO TÉCNICO DO MESTRADO PROFISSIONAL

INTRODUÇÃO

Ao longo desta pesquisa, ficou evidente a necessidade da aproximação entre a área da fonoaudiologia e as artes cênicas. Do mesmo modo, foi possível ressaltar a importância de dar oportunidade para que as pessoas falem sobre voz e saúde vocal, tanto na atuação como atores, quanto no exercício da “docência cênica”, principalmente com relação a esta última atividade, visto que, os professores-atores têm consciência sobre os aspectos vocais, muitas vezes adquirida na formação em teatro, mas não a utilizam quando exercem a função de educadores. Tal como ficou claro que apesar dos participantes terem conhecimento sobre os benefícios da atuação fonoaudiológica para melhor utilização das suas vozes, a maior parte deles ainda apresentam resistências em aceitar o trabalho desse profissional quanto a intervenção na construção do personagem e na busca do melhor desempenho interpretativo.

Durante os contatos realizados com os professores – atores, visando a elaboração do produto surgiu a ideia de se pensar sobre a consciência da própria voz, a manutenção da saúde vocal, a voz na construção do personagem, técnicas vocais, a utilização da voz como professores e atores e a atuação fonoaudiológica nas artes cênicas tanto nos ensaios, como nas salas de aula.

Dessa forma, a proposta desse produto é elaborar um roteiro para posteriormente realizar um ato cênico com o auxílio de alguns alunos dos participantes da pesquisa, sendo proposto na sequência para a plateia, composta pelos demais alunos e professores de cada instituição, uma manifestação artística sobre algo relevante em suas vidas relacionado a voz e por fim, a realização de uma roda de conversa abordando os tópicos propostos acima.

ETAPAS PARA A PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

- 1) **ATO CÊNICO: *A VOZ QUE ENSINA E ENCENA***
- 2) **MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA DA PLATEIA COM RELAÇÃO AO TEMA**
- 3) **RODA DE CONVERSA**

CARGA HORÁRIA

Apresentações realizadas com agendamento prévio em cada instituição, com duração total da atividade de 3 horas.

LOCAL

- 1) Arte no Dique
- 2) Universitas
- 3) Escola de Artes Cênicas Wilson Geraldo

OBJETIVO

A intervenção pretende possibilitar um espaço de trocas de informações e experiências sobre voz como instrumento de trabalho, saúde vocal, voz cênica e sobre a atuação fonoaudiológica no teatro.

PÚBLICO-ALVO

Alunos e professores das instituições participantes da pesquisa.

ROTEIRO DOS TEMAS A SEREM ABORDADOS NO ATO CÊNICO

Esquete 1: "Aquele que encena e ensina". Nesta será realizada a apresentação do trabalho do ator que também é professor.

Esquete 2: " E agora? Deu um nó na minha voz! ". O personagem falará das dificuldades vocais que encontra tanto na atuação como ator, quanto na atuação como educador

Esquete 3: “Fono...o quê? O que ela veio fazer? ”. A fonoaudiologia entra em cena e na troca de saberes entre os dois profissionais muitos conhecimentos são adquiridos por ambos.

REFERÊNCIAS

AMORIN, G.O; MOTTA, L.; GAYOTTO, L.H. **A voz do ator de teatro**. 2013.

Disponível em:

http://www.sbfa.org.br/portal/voz_profissional2013. Acesso em: 29 de Abr. de 2015.

AYDOS, B. e HANAYAMA, E.M. Técnicas de aquecimento vocal utilizadas por professores de teatro. **Rev CEFAC**, São Paulo, v.6, n.1, P. 83-8, 2004.

BEHLAU, M *et al.* Vozes Preferidas: Considerações sobre opções vocais nas profissões. **Revista Fono Atual**, São Paulo, v. 4, n. 16, p. 10-14, 2001.

BEHLAU, M., *et al.* Voz profissional: aspectos gerais e atuação fonoaudiológica. In: BEHLAU, M. (org.). **Voz: O livro do especialista – volume II**. Ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. v. 2, p. 287 - 407.

GAYOTTO, L.H. Trabalho de voz no texto. In: FERREIRA, L.P. e COSTA, H.O. (org.). **Voz Ativa: falando sobre o profissional da voz**. Ed. São Paulo: Roca, 2000, pp. 137-144.

GUBERFAIN, J. C. (org) **Voz em cena – Volume 1**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

GUBERFAIN, J. C. (org) **Voz em cena – Volume II**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

LIMA, M. B. **A possibilidade de inserção do trabalho fonoaudiológico com atores de teatro durante a preparação teatral**. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação) Curso de Fonoaudiologia - Centro Universitário Metodista – IPA, Porto Alegre, 2005.

MELO, L.C.C. **A voz como revelação do corpo: saúde e verdade na pedagogia vocal do ator**. 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado) - Pós – Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

VALLE, M.C. do. **O conhecimento de atores de teatro amador e profissional sobre o trabalho fonoaudiológico em teatro e a higiene vocal.** 2008. 44 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Curso de Fonoaudiologia, Faculdades Metropolitanas Unidas (UniFMU), São Paulo, 2008.

VILANOVA, J.R. **Hábitos e saúde vocais, ambiente de trabalho e rotina profissional de atores de teatro.** 2010. 69 f. Dissertação (Mestrado) - Pós-Graduação em Distúrbios da Comunicação, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2010.