

Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator

João Henriquesⁱ

Universidade de Lisboa - ULisboa, Lisboa, Portugalⁱⁱ

Resumo - Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o modo como os mecanismos da corporeidade e interioridade afetiva, imagens mentais e emoção, simulação e memória, encontro e empatia, estabelecem um circuito de contaminações sucessivas para a ativação eficaz e expressiva da voz e da palavra no trabalho sobre o texto dramático, na relação entre a direção vocal e o ator. Partindo dos princípios da *embodied cognition*, propõe-se defender o contributo colaborativo que esta relação pode acrescentar aos processos de criação cénica, ao promover a relação entre a palavra e a força da sensação do seu imaginário mental partilhado, fazendo emergir *insights* a que o corpo do ator dá voz.

Palavras-chave: Direção vocal. Interioridade afetiva. Corporeidade. Imagens mentais. Insight.

Abstract - From Imagination to Voice: Affective Interiority and Embodiment in the work of Voice Direction with the Actor: This paper proposes a reflection on how the mechanisms of embodiment and affective interiority, mental imagery and emotion, simulation and memory, encounter and empathy, may establish a circuit of successive contaminations towards the effective activation of the expressive voice and its salience through the dramatic text, from the perspective of the relationship between the voice director and the actor. Based on the principles of *embodied cognition*, a defense is made for the collaborative contribution that this relationship may add to the creative processes on stage, by integrating word and text with its mental imagery, in a shared sensorial strengthened flow, and, therefore, promoting the emergence of insights that the body can then, effectively, voice out.

Keywords: Voice direction. Affective interiority. Embodiment. Mental imagery. Insight.

Resumen - De la Imaginación a la Voz: Interioridad Afectiva y Corporeidad en el trabajo de la Dirección Vocal con el Actor: Este artículo propone una reflexión sobre cómo los mecanismos de la corporeidad y interioridad afectiva, imágenes mentales y emoción, simulación y memoria, encuentro y empatía, se establecen en un circuito de contaminaciones sucesivas para la activación expresiva de la voz y la palabra en el trabajo sobre el texto dramático, en la relación entre la dirección vocal y el actor. Partiendo de los principios de la *embodied cognition*, se propone defender el aporte colaborativo que esta relación agrega a los procesos de creación escénica, al promover el surgimiento del *insight*, en la integración entre la palabra y la fuerza de la sensación del imaginario mental compartido, haciendo que, en el cuerpo del actor, se haga voz.

Palabras-clave: Dirección vocal. Interioridad afectiva. Corporeidad. Imágenes mentales. Insight.

“Quando assistimos a uma representação teatral reconhecemos a integração harmoniosa de corpo, intelecto e o que quer que seja que chamemos à consciência e aos sentimentos”
(Frazzetto, 2014, p. 178).

Preâmbulo

A direção vocal, enquanto atividade artística integrada nos processos de criação cênica, em vínculo colaborativo com a encenação ou a direção artística, encontra na relação com o ator o *locus* principal da sua existência. Nele acontece o encontro que, intersubjetivamente, permite, por um lado, o mergulho mais profundo sobre a linguagem e o texto dramático, e, por outro, a expansão do campo das possibilidades expressivas da voz. Um lugar onde palavras e imaginação, em jogo dinâmico de desafios e descobertas, são estimuladas a criar pontes criativas entre si, a partir de um corpo que, progressivamente, vai consolidando a consciência dos movimentos energéticos da sua interioridade pensante e afetiva, e os torna voz.

Esse *lôcus* relacional alicerça-se sobre o ético e o estético, e desenvolve-se no trânsito entre um e outro, na procura, temperada pela sensibilidade, pela emergência da diferença e do novo no fenômeno da produção vocal. A direção vocal, enquanto atividade técnico-artística, procura promover a *condução dos sentidos* entregando-se ao desenvolvimento de estratégias de evolução da performance vocal do ator, reconhecendo nele, e em si própria, o potencial de perfectibilidade, ancorada na noção de plasticidade cognitiva e psicossocial. Ambos deverão procurar – no momento do *encontro* – as condições e a convicção incondicional no princípio da educabilidade e aprimoramento humanos – princípio já ensinado por Fichte (2012, p. 94), em constante autovigilância ética – de forma a poder-se manter o equilíbrio entre a intencionalidade das suas propostas e a necessidade de respeitar, em hospitalidade, o espaço necessário à afirmação do *outro* enquanto sujeito e criador.

A enunciação das palavras, na performatividade da cena, exige do ator uma consciência sutil que ative o jogo criativo entre linguagem e imagética sensorio-mental, conferindo-lhe intenção de sentido, por um lado, mas também, e tão importante quanto, a ignição energética do impulso criador que o motive ao discurso. Manifestação da “ressonância interior do espírito”, som que dá substância afetiva à palavra, incutindo nela a vibração primordial interior: o “sentir as coisas objetivamente de modo a traduzir subjetivamente o seu sentimento” (Kandinsky, 1970, p. 28). Este processo opera-se, como se tentará demonstrar, em

circuito de contaminações sucessivas: o ator, a partir do repositório memoriativo do seu imaginário, associa imagem-sensação ao texto, despertando nele a vitalidade criadora do seu corpo até à sonorização vocal.

Sabendo também que este *locus* de relação artística se baseia no despertar consciente de factores técnico-vocais, como o garantir a audibilidade e o entendimento correto das palavras, o certificar a clareza da articulação do texto, o dar atenção a momentos de especial exigência vocal na defesa da saúde da voz do ator, bem como a preservação dos requisitos retóricos do discurso – na ligação harmoniosa entre os seus *logos*, *ethos*, e *pathos* – interessa, nesta instância, analisar os processos interiores de criação e suas efetivas ligações ao sistema integrado corpo-voz.

Que processos são estes? Como ocorrem, quando se trabalha o texto e a voz para a cena? Como se poderá concretizar a intenção de incorporar as palavras escritas do autor com rumo às sua oralidade em presença viva no momento? Poderá o processo imagético-sensorial, que adiante se explicará, estabelecer-se como um *modus operandi* universalizável, garantindo esta incorporação bem sucedida, independentemente da múltipla diversidade das estéticas textuais, dramatúrgicas e de criação cénica?

A reflexão que aqui se propõe, pretende encetar um caminho de análise que passará pela filosofia e pelas neurociências, de modo a tentar responder a estas perguntas e à intenção de melhor compreender o processo íntimo de investigação da interioridade, e dos seus mecanismos afeto-cognitivos, na relação da direção vocal com o ator.

A Interioridade como território de criação imagético-sensorial vocalizável

Como se poderá então definir este território de interioridade, e de que forma ele contribui para a proposta que se pretende estabelecer?

O primeiro conceito que interessa a esta reflexão provém de José Gil (1993) e do seu livro *O Espaço Interior*, onde o autor estabelece uma ligação íntima entre os mecanismos da interioridade e as imagens mentais, no processo de criação poética em Fernando Pessoa. Criação poética que invoca, de imediato, a palavra e os processos intrínsecos de manifestação, na linguagem, dos seus movimentos interiores.

Gil define *espaço interior* como *meio* e *atmosfera* de sensações, suscitadas pela capacidade das imagens-sonho – da teoria poética Pessoaana – se traduzirem em imagens-sensação diferenciadas, num movimento de contágio ou de contaminação entre si. Defende o autor que o nosso universo interior está povoado de potencialidades de imagens que as estruturas da sensibilidade integram num processo ou circuito de etapas da percepção: primeiro, a própria sensação, em seguida a consciência da sensação – que lhe confere um valor e um caráter estético – e por fim a consciência desta consciência, da qual resulta uma intelectualização.

Benedetta Bisol (2014), ao analisar o lugar do corpo no pensamento Fichteano, cita Platner, e o seu mesmo entendimento deste processo, alicerçado, tal como em Gil, no modelo kantiano, identificando três momentos: o da “[...] percepção, que permite a formação da representação – o apreender; o do reconhecimento; e por último, o surgimento da consciência do objeto representado, acompanhada pela consciência do sujeito que representa” (Bisol, 2014, p. 26). Também para Gil, o momento da apreensão, proveniente da percepção do objeto, alcança a alma na forma duma imagem que, uma vez reconhecida é relacionada com um conceito, sendo, por fim, acompanhada pela representação consciente do sujeito: “a representação repetida de um objeto despertará a consciência de que, apesar de ter representações diferentes, há algo de constante nessas representações: o facto de que são minhas” (Bisol, 2014, p. 27).

Gil adianta ainda mais dois conceitos: o de *linhas melódicas* como linhas de *fluxo de sensações*, que o olhar estético capta e que aumenta a capacidade da expressividade do mundo, e o de *intenção melódica*, como a inflexão simultânea de diferentes blocos heterogêneos de sensações. Estes são esboçados num *ambiente* ou *atmosfera* de micro-sensações onde lhes é permitido “entrar em contacto, atrair-se e repelir-se, aderir umas às outras” (Gil, 1993, p. 77). O *espaço interior* revela-se assim consciência tornada “ecrã de projeção da forma (espaço-tempo) da sensação, ecrã constituído como um grande ambiente de impregnação” (Gil, 1993, p. 79). Stanislavski já a chamara de “tela da nossa visão interior” (Stanislavski, 2003, p. 97).

Tudo na descrição deste grande ecrã de projeção invoca o forte sentido da visualidade do espaço interior, convocando de imediato o fenómeno da imagem mental. Na obra, *Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Gil (2005) lembra-nos: “o olhar escava a visão. A vista é o único sentido que adquire assim uma profundidade interna; o olhar reenvia para o interior do corpo (como para o sem fundo da alma)” (Gil, 2005, p. 49). Geradas a partir de imagens exteriores tornadas

memória, e aí transmutadas em imagens-sensação, com implicações emocionais e potencialmente expressivas, ou seja, com intenção estética – a imagética mental estabelece-se como ponto de partida para a exploração incorporada da imaginação na voz: a *corporeidade vocal*.

Para além da ideia de ecrã, na definição acima citada, descobre-se também, na proposta de Gil, a ideia de espaço interior como *ambiente de impregnação*. Este ambiente, ou atmosfera, uma vez adquirido pela consciência, transforma a imagem, que deixa de ser objeto representado, imagem das coisas ou do movimento das coisas, para passar a ser o puro movimento de elementos imagéticos tornados imagem no espaço da consciência, ou seja, ela mesma “foco-emissor de movimentos-imagem, ou antes, de movimentos da forma de sensação que tendem a tornar-se imagem: é neste ambiente – imagético, de desejo de imagem – que nasce o contágio, a indução, a contaminação das formas artísticas” (Gil, 1993, p. 79).

Uma dessas formas é a expressão do gesto vocal – seja uma frase, uma interjeição, um murmúrio, um canto... – que nada mais é que, ao mesmo tempo, uma *linha* e uma *intenção melódica*. O que sucederá então à execução desse gesto vocal se provier daquele fluxo interior de sensação descrito, se provier da capacidade interior de criar uma atmosfera de micro-sensações interativas, geradoras de movimento imaginativo? Mais importante: o que acontecerá à performance vocal do ator se for resultado deste fenómeno de movimento de contágio e de contaminação, emergido da consciência atenta e sensível de si?¹

O *desejo de imagem*, enquanto aplicação ao trabalho específico da direção vocal com o ator, é o que, mais uma vez, interessa localizar com precisão como o eixo da reflexão que aqui se realiza, uma vez que o poder da imagem residirá na forma como a *força da sensação* se venha a manifestar no gesto vocal, tanto quanto se tornará expressiva, aqui entendida, como em Gil, como fonte emissora de *energia*, onde a própria ideia é já dinamizada nesse reservatório especial de forças que é o espaço interior. Ele constitui-se, assim, como um conceito central, na medida em que será neste ambiente – nesta interioridade partilhada em intersubjetividade – que se desenrolará a relação da direção vocal com o ator, na exploração da heurística do texto. Será a partir deste ambiente, e dos mecanismos criativos potenciais que encerra, que se despoletará a intenção de sonoridade vocal e a sua manifestação em expressividade sonora.

¹ Lembre-se António Damásio (2000) e o seu livro, que mais à frente será citado, *O Sentimento de Si*, que coincide no termo, na enunciação deste conceito.

O contributo de Gil (1993), desenvolve-se ainda em conceitos como os de *ritmo-ponte*, *onda e sopro*, mecanismos ativos da interioridade na criação poética, transpostos diretamente para a forma do verso, que proponho ter uma aplicabilidade direta ao fenómeno da emissão vocal, no trabalho sobre o texto. Citando Pessoa, Gil reforça que, quando a emoção² caminha para a ideia é necessária uma *disciplina* que faça a ponte entre as duas, combinando o sensível e o inteligível, na lógica do esquematismo Kantiano. Essa ponte é o ritmo. O ritmo da ideia *atrai* o da emoção, porque são alvo do fenómeno de contágio provocado pelo sopro e onda. “A onda é a força de vida do sopro que o ritmo incorpora na frase; [...] há oralidade no ritmo do verso ou da prosa poética porque um sopro o atravessa.” (Gil, 1993, p. 92). Basta que se introduza a onda na voz para que surja o sopro, ou seja, a onda é a força do sopro, o contínuo impulso volitivo, cuja forma expressiva será moldada pelo ritmo. Fenómeno tão ocorrente na criação poética como na sua expressão vocal.

À ideia de *cantare* ou *parlare sul fiato* – sendo que *fiato* é a respiração, mais precisamente, o fôlego, enquanto movimento constante e regular da expiração sustentado pela musculatura de apoio que permite a emissão vocal – proponho uma transferência semântica para a de sopro, e, de igual modo, para a de onda, que se constitui como a sensação da intenção interior – a sensação estética – que sustenta, quer a própria musculatura quer, por consequência, a respiração, e todas as possibilidades de execução dos mais diversos gestos vocais. E, claro, a vitalidade desse impulso interior, encontra no ritmo da enunciação, a forma e o sustentáculo do seu movimento.

Gil cita Pessoa, concretizando a intenção desta transferência:

[...] há duas expressões humanas de um estado mental – a palavra e a voz. Não há palavras sem voz, mas há voz sem palavras – no grito, no riso, no trauteio, ou seja, no canto sem palavras. Diferem uma da outra estas duas formas de expressão em que a palavra é, essencialmente, a expressão de um pensamento ou ideia, e a simples voz é a expressão de uma emoção. A voz trémula que afirma, afirma com palavras e nega com a voz. A ideia e a emoção desencontram-se onde se juntam. (Lopes, 1991³ apud Gil, 1993, p. 95).

A força da sensação do espaço interior estabelece-se como movimento despoletador dum circuito de contaminações da interioridade imagética à expressão verbal da palavra: imagens mentais, simuladoras de estados emocionais, contaminadores diretos de estados

² Emoção, aqui entendida no sentido Damasiano de *sentimento*, ou seja, a recriação volitiva de um estado emocional, por simulação mental, com recurso à memória, propriamente dita.

³ LOPES, Teresa Rita. Pessoa por Conhecer, II. Lisboa, Ed. Estampa, 1991, pp. 402-462.

corporais-respiratórios e vocais que, ao se encontrarem com o ritmo prosódico, na palavra, concretizarão a forma de trazer ao espaço exterior vibratório, a camada não-verbal de sentido referida por Pessoa. Gil chama-lhe também, noutra instância, a *imagem-nua*, “aquela que, separada da expressão verbal, procura dizer e dizer-se pelos seus próprios meios” (Gil, 2005, p. 103). Ou como Kandinsky nos ensinou: antes da palavra há o “som vocal puro”, ainda intocado pelas “intencionalidades de sentido” (Kandinsky, 1970).

O *espaço interior* sendo, por natureza, filosófico, na medida em que se pode pensar conceitualmente nele, e criar a partir dele é, também, um espaço estético que se torna potenciador de cruzamentos entre as estruturas da interioridade e o processamento que estas fazem do mundo exterior, num jogo criativo que o torna, aos olhos do trabalho da direção vocal, território privilegiado de criação, na relação do ator com o texto.

Interlúdio-exemplo do trabalho de direção vocal, no poema de Bertolt Brecht “O Comboio de Serviço”: o *insight* de uma atriz.

Antes de prosseguir a argumentação, parece-me necessário ancorar, de alguma forma, os princípios já adiantados com um exemplo prático.

O contributo da direção vocal, na relação de trabalho com o ator, com “ideias sobre o mais que é possível”, como refere esta citação, não advém apenas do conhecimento e competência técnica sobre a voz, mas da capacidade de trabalho a partir das estruturas afeto-intuitivas, potencialmente geradoras de insights. Maria João Serrão adianta, neste sentido, que se trata de “uma forma não só de comunicar o que nós conhecemos, mas de provocar também algumas surpresas nas pessoas que estão a fazer os exercícios que nós propomos” (Belo, 2016, p. 39).

Recentemente trabalhei um poema de Brecht - “O Comboio de Serviço”⁴ - com uma atriz, numa sessão com todo o elenco. Estávamos na quinta sessão: já tínhamos analisado a estrutura formal do poema (a sintaxe, o verso, a prosódia) e descoberto as principais imagens que o poema descreve e invoca, e decidido trabalhar sobre elas. Nesta sessão específica, detivemo-nos sobre o seguinte excerto:

⁴ BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Lisboa, Editorial Presença, Coleção Forma, pág. 65, 1976. Texto na íntegra também disponível em: <http://www.nicoladavid.com/literatura/bertold-brecht/o-comboio-de-servio> [acesso em: 7 abr 2021]

[...] [os passageiros do comboio] Jantam,
Se assim o desejarem, no respetivo apartamento, e fazem as respetivas necessidades
Em privadas privativas revestidas de mármore.
Cagam na Alemanha (Brecht, 1976, p. 65).

Pedi à atriz que se concentrasse na imagem do espaço do apartamento da carruagem, tal como ela o visualizava interiormente. De seguida, pedi-lhe que, mentalmente, fosse até à privativa feita de mármore e investigasse esse espaço. Extrapolámos, com alguma liberdade – para além da meramente descritiva nas palavras de Brecht – que a sanita também seria de mármore. Pedi-lhe que imaginasse sentar-se na sanita. Nesse momento, para minha surpresa, ela diz: “...é fria!”.

Ao afirmar que extrapolámos, estamos, de facto, a ir ao encontro do que defendem Gilles Fauconnier e Mark Turner (2002): o uso de imagens mentais e dos mecanismos de concetualização partilhados da *embodied cognition* dão origem ao *conceptual blending*. Para os autores, a imaginação é o motor do significado, e a metáfora é considerada um fenómeno central à cognição. Inputs diferentes da perceção são misturados – *blended* – de modo a criar conhecimento e experiências novas que vão para além dos contidos no *input* inicial, originando assim um espaço conceptual misturado.

Este instante consubstanciou a imersão concentrada da atriz, enquanto observadora lúcida na viagem pela corporeidade da sua imagem interior, fazendo emergir a força da sensação. Operou-se o fenómeno que tentarei definir como um momento de *consciência-voz*, ou seja: o foco mental-visual, conduzido pelo entendimento textual do poema sobre a imagem, despertou, na atmosfera do espaço interior da atriz, a consciência do seu próprio corpo – de uma abstração simulada de si – no ambiente imaginado. Dessa imersão simulada, surgiu a sensação de vivência e, com ela, ativou-se o estado que deu à respiração e à voz o impulso para a vocalização de “é fria!”. Esse momento de *consciência-voz*, de *insight*, de descoberta de uma forma diferente de relacionamento com a imagem marmórea do texto, e com a sua enunciação, impactou, com um reconhecimento lúcido, tanto a própria atriz – enquanto uma sensação nova e eficaz – quanto os colegas do elenco, que a escutavam, ao assistir à sessão de trabalho.

As estruturas da sensibilidade – alicerçadas na memória da sensação de temperatura ‘frio’ – fizeram emergir essa mesma sensação e, com ela, foi encontrado um caminho para a imagem-sensação se fazer corresponder, com eficácia, a uma emissão vocal da palavra, contaminando, por seu turno, os colegas atores presente, com a imagem-sensação do mármore

frio. Através da sonoridade – inflexão, registo, tempo de enunciação, cor – a voz da atriz parece ter conseguido, daquela maneira e naquele momento único, veicular uma possibilidade, aceite por todos, como concreta e verosímil, para a imagem que aquele excerto do poema parecia indiciar.

Reforcei à atriz que o *insight* que acabara de ter era duma importância fundamental para o sucesso deste exercício processual: através do mergulho abstrato, simulado, da imagem, chegara a uma sensação imaginada (e quase fisiológica!) no seu corpo: o frio. Ela percebeu o poder da sua concentração, da simulação mental que tinha construído, experimentado e intensificado. A emergência do *insight* no meio-atmosfera da consciência da atriz estava garantida, e a forma como deu voz a essa sensação consciente fez surgir o que agora defino como um momento de *consciência-voz*: a capacidade de, em consciência, se fazer corresponder, com eficácia e prazer, a latente intenção do sentido da imagem-sensação textual com o resultado sonoro vocal. Eis, estou em crer, a correspondência com o processo que Gil descreveu atrás, e que se relembra agora: “primeiro, a própria sensação, em seguida a consciência da sensação, que lhe confere um valor e um carácter estético, e por fim a consciência desta consciência, da qual resulta uma intelectualização” (Gil, 1993).

De seguida, pedi-lhe que voltasse a dizer os versos, desta feita já em posse da descoberta da sensação de frio: a voz transfigurou os mesmos versos, fazendo emergir uma diferença sonora perceptível na enunciação, na energia, presença e cor da voz. Fenómenos como este, concretizam momentos de revelação específicos, que incendeiam a imaginação do ator, e se revelam determinantes para a sua pesquisa criativa vocal em cena, quer com os demais elementos do elenco, quer, noutra instância, com o encenador. Momentos de *insight* cuja emergência e qualidade parecem estar intrinsecamente ligadas à vivência específica do contexto relacional do ator com a direção vocal no trabalho sobre a palavra, facto que parece ser a razão da manutenção desta atividade artística como parte integrante das equipas criativas nas artes cénicas e performativas.

Mas como se poderão definir, concretamente, estes momentos de *insight*?

Insight, no dicionário de Oxford⁵, é entendido como *inner sight* ou de *inner wisdom* (visão interior ou compreensão interna). *Insight* é, assim, definido como a “capacidade de ganhar um entendimento profundo e preciso sobre alguém ou alguma coisa” (trad. minha). Ele aparece

⁵ <https://en.oxforddictionaries.com/definition/insight> [Acesso em: 11 jan 2021].

estritamente associado ao conceito de intuição, que é definida como a “capacidade de entender algo instintivamente, sem a necessidade de raciocínio consciente” (trad. minha).

Para o dicionário de Cambridge⁶, *insight* é definido como “a capacidade de ter um entendimento claro, profundo e por vezes repentino duma situação ou problema complicados” (trad. minha). O caráter repentino do fenômeno é, assim, acrescentado: uma característica determinante, que adiante se explorará, omissa na definição anterior. Associado a ele, aparece o termo *insightful*, definido como “capacidade de mostrar uma compreensão clara e original sobre um problema ou situação complicadas” (tradução minha). Nele, revela-se, por fim, o sentido de originalidade: o surgimento da diferença inovadora.

Também o termo intuição aparece associado a *insight* como “conhecimento que surge da capacidade de compreender ou saber algo de imediato, com base em sentimentos em vez de factos” (trad. minha). O caráter de imediatez, desta feita, afetiva, e não racional, emerge neste dicionário, como característica que interessa realçar, enquanto fenomenologia, na aplicabilidade que se pretende estabelecer para a atividade da direção vocal.

A filosofia kantiana já estabelecera o caráter determinante das estruturas da sensibilidade nos processos intuitivos. Segundo Kant, como esclarece Aristeu Mascaranhas (2017), a intuição aparece como *meio*, em virtude da sua vinculação com a sensibilidade (capacidade de receber representações), garantindo a legitimidade da atividade espontânea do entendimento, de onde procedem os conceitos: o processo de constituição dos objetos sustenta-se na intuição. A teoria kantiana da intuição caracteriza-se, assim, pela imediatez e receptividade, por constituir-se como parte de um processo vinculado à sensibilidade (que é receptiva), sendo o seu entendimento (espontaneidade imediata) o culminar do mesmo.

O contributo das estruturas da sensibilidade kantianas serve, para este efeito, como forma de as entender como meio onde a fenomenologia do *insight* e da intuição parecem ocorrer, para além de apontar para traços similares aos das estruturas afetivas já mencionadas em Gil (1993), e que lhe são essenciais.

Marcos Chedid Abel (2003) define *insight* como compreensão interna, fenômeno sinonímico de intuição, cuja eficácia está ligada, também, a uma forma de experiência emocional e de motivação. Wolfgang Kohler acrescenta a esta noção a experiência intelectual,

⁶ <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/insight> [Acesso em: 11 jan 2021].

ao estabelecer que “o termo *insight* se refere à dinâmica, experimentada nos campos emocional e de motivação, tanto quanto à consciência da determinação, experimentada em situações intelectuais” (Kohler, 1968, p. 195). Esta distinção estabelece a fenomenologia do *insight* em dois campos: o primeiro, emocional e motivacional, na dinâmica e força dessa emergência, e o segundo, intelectual, na determinação ou veemência da sua significação. Interessa, para esta instância, a fenomenologia dos primeiros, uma vez que, também na atividade da direção vocal, este tipo de *insights* “libertam ou envolvem algum aspecto de um ‘estado afetivo’ – liberação emocional - como parte do conteúdo da compreensão interna” (Sandler; Dare; Holder, 1977, p. 107).

A vertente afetiva, vinculativamente presente na experiência artística, parece poder sustentar, desde logo, a pertinência da possível relação, que se pretende estabelecer, entre o *insight* e os processos criativos da atividade de direção vocal, uma vez que é na compreensão interna, na sua afeção sobre a palavra, e na conseqüente saliência vocal, que se operaram os mecanismos expressivos da voz. Como afirma Silvano Arieti (1976, p. 186), “a experiência do *insight* estético – isto é, da criação duma unidade estética – é uma forte experiência emocional... o artista quase que sente como se tivesse tocado o universal”⁷.

Também no termo intuição, com raiz etimológica do latim *intuitio* – que significa olhar, ver – se invoca a condição de visualidade interior, característica que convoca o território cognitivo da imagética mental, caro às neurociências, bem como à metodologia de trabalho de direção vocal. Ladyman & Ross (2007, p. 15) definem intuição como a “habilidade bem treinada do praticante experiente de *ver*, num relance, como a sua estrutura teórica e abstrata – com antecedência em relação a uma verificação cuidadosa essencial – mapeia o espaço de um problema”. Esta noção acrescenta a importância tanto da habilidade como da experiência, fatores que se inscrevem na natureza intrínseca da relação profissional da direção vocal com o ator.

Com efeito, Langer (1962) reforça a ideia de que as imagens mentais têm uma tendência acentuada para se tornarem símbolos, e de que todo o mecanismo de simbolização terá sido primeiro resolvido no sistema visual antes do seu potencial poder ser transferido para o reino vocal-auditório. A autora especula que imagética e vocalização pudessem estar originariamente separadas e que a vocalização se tivesse relacionado com a imagética em

⁷ Facto que descreve, com especial pertinência, a experiência vivida pela nossa atriz, no exemplo supracitado.

rituais de comunidades primitivas, quando os primeiros ‘urros sociais’, emocionalmente carregados, se associaram a acompanhar movimentos corporais rítmicos. Mais tarde, estas vocalizações, trazendo à memória os mesmos gestos, terão originado a linguagem: as imagens mentais lembradas do passado e projetadas no futuro formaram o veículo para a transação da realidade.

Sugere-se, deste modo, uma relação possível entre os processos cognitivos do processamento visual-verbal das imagens mentais com os próprios mecanismos do insight e da intuição, uma vez que esta é, também, definida no dicionário Hachette⁸, como “modo ou conhecimento imediato, apreensão direta, sobre o modelo da visão, da realidade das coisas ou da verdade dos conceitos, por oposição ao conhecimento discursivo ou o raciocínio”, [...] “uma compreensão imediata pela mente sem raciocínio” (Allen⁹, 1990, p. 623 apud Abel, 2003), e “uma visão direta e imediata de um objeto de pensamento atualmente presente ao espírito e apreendido na sua realidade individual” (Lalande¹⁰, 1996, p. 591 apud Abel, 2003). O caráter visual, direto e imediato, que estas citações propõem, convoca o próprio exercício que a direção vocal estimula no ator, ao aliciá-lo a associar o seu imaginário visual e sensorial com a palavra, no ato de dizer. Como lembra Danielli Rodrigues (2014),

[...] a voz é um elemento vivo e dinâmico: além de uma compreensão auditiva, desperta ideias e sensações. A voz se faz presente tanto em uma dimensão física, na questão acústica, articulação dos sons ou na sua percepção, como também na dimensão psicológica, produzindo imagem a partir da acústica e articulação dos movimentos dos sons (Rodrigues, 2014, p. 1).

Tal como no *insight*, a intuição está ligada ao surgimento repentino, não racional, passagem dum conhecimento inconsciente para a lucidez consciente, sendo que a demonstração desta emergência acontece na verbalização, na voz, quando a imagem mental se torna fala: “[...] mesmo quando são imagens, o que ocorre, não se trata de um convite a observá-las, mas de descrevê-las, em todos os detalhes, isto é, trata-se de falar” (Celes¹¹, 1997, p. 46 apud Abel, 2003). Se isto é válido para a psicanálise – onde o discurso é construído espontaneamente pelo paciente – será também, como se tem tentado demonstrar, para os

⁸ Hachette. *Dictionnaire Français*. Paris, Hachette livre, 1998. CD-ROM

⁹ ALLEN, R. E.. *The Concise Oxford*. Oxford, Clarendon Press, 1990.

¹⁰ LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítica da Filosofia*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

¹¹ CELES, Luiz Augusto. *Psicanálise e Psicologia*. In: Figueira Sérvulo (Org.), *Efeito Psi – a Influência da Psicanálise*. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

processos criativos na relação do ator com o texto dramático, quer por si só, quer com a direção vocal.

Entendo, assim, que a sensação de frio, descoberta pela atriz, não estando inscrita no sentido primeiro do poema, encontrou, nela, uma possibilidade de produzir uma atmosfera vocal à expressão “privativas privadas revestidas de mármore”. Ela experimentou, em suma, que com a concentração focada nas imagens do poema descobriu um referencial sensorial no corpo revelador de novas possibilidades para a enunciação: a imagem tinha sido entendida pelo corpo que, energizado, a vocalizou.

Da Teoria da Imagem de J. G. Fichte à Filosofia da Linguagem Ordinária de J. L. Austin

Para além de Gil, o contributo do filósofo Johann Gottlieb Fichte, cuja teoria da imagem será agora brevemente analisada, emerge em pertinência naquilo que se pretende defender relativamente aos processos interiores de criação imagética, desta feita, como consciência e conhecimento¹², e da forma como a sua afirmação, que assenta na sua qualidade performativa, será relacionada com o conceito de *frase performativa*, em Austin (2003).

O conceito absoluto de imagem, em Fichte, é estabelecido como o elemento primordial gerador da lógica transcendental, ela mesma, auto-enraizante e auto-referencial: um mecanismo de pensamento recursivo. Para além destas características, a imagem encerra em si propriedades síntese essenciais: intuição, conceito, e qualidade performativa.

Como explica Alessandro Bertinetto (2013), as representações do mundo são, elas mesmas, imagens vistas pela consciência empírica representacional. A relação entre intuição e imagem acontece, para Fichte, na medida da sua imediatez, sempre que as imagens do mundo exterior se projetam na consciência como suas cópias¹³. Nesta perspectiva, o discernimento de que a imagem é uma imagem e não a ‘coisa’, está dependente da consciência da imagem como imagem. Nesse espaço (interior), criado pela razão, acontece a emergência do conceito relativo à imagem intuitiva. Assim, imagem é, ao mesmo tempo, intuição e conceito: imagem-cópia, proveniente da percepção, e conceito, imagem da imagem, que se distingue da outra,

¹² “Image is the concept used by Fichte to capture the original synthetic character of self-conscious and knowledge.” (Bertinetto, 2013, p. 99).

¹³ Como se viu, no trabalho com a atriz, esta imediatez intuitiva foi sentida na exploração imagética do poema, um momento determinante para o desenvolvimento da sua pesquisa vocal.

através da representação da imagem como imagem. Fichte defende, assim, que imagem, como tal, implica a sua auto-representação como imagem¹⁴.

A investigação sobre a estrutura do pensamento impede o sujeito de tentar explicar a imagem a partir dum ponto de vista exterior: não se pode assumir uma meta-perspectiva porque a imagem auto-supõe-se. Investigar a imagem ocorre nela. Cada afirmação tem de ser pensada como imagem, donde se infere que tem de ser refletida para evitar a sua objectificação, e para compreender o carácter genético de que cada *dizer* é um *fazer*.

É neste ponto que encontro a razão de ser em convocar Fichte para esta reflexão: a necessidade de cada afirmação – o ato da sua enunciação – ter de ser pensada como imagem e de como isso se devolve na ação concreta, neste caso, da sua expressão vocal.

A atividade performativa vocal da afirmação invoca, nesta instância, um paralelo com o assumido, já no séc. XX, por John Langshaw Austin, no artigo, originalmente publicado em 1975, *How to do things with words* (Austin, 2003), onde a palavra ganha enraizamento específico com a execução duma ação com a qual se relaciona.

Austin tenta estabelecer as diferentes possibilidades duma frase ter significado. Funda, desta forma, a Filosofia da Linguagem Ordinária (a que nos serve no dia a dia), dedicada à análise não apenas linguística, mas sociolinguística. Posiciona-se contra a cisão entre linguagem e o mundo, que propõe deixar de ser entendida como representação, mas como ação, especificamente, como forma de atuação sobre o real. Já não é apenas a frase, mas a enunciação oral da frase que lhe atribui significado, ou seja, esta emerge do contexto, convenções e intenções em que a frase acontece e onde é enunciação em ação: por outras palavras, no recurso ao corpo e à voz, e às camadas de potencialidade de sentido extra que estes lhe acrescentam.

Uma declaração tende a ser descritiva, factual e constativa, mas a sua enunciação é mais do que isso, porque o sentido advém-lhe da ação de falar. Inaugura-se, assim, a noção de *frase performativa*. Nas circunstâncias apropriadas, afirmar a frase performativamente não é descrever o ato que estaria a ser praticado, nem tampouco, declarar o que se está a praticar, mas sim fazê-lo enquanto se diz. A enunciação/afirmação (*utterance*, no original inglês) é o ato em si, dentro do contexto cultural – aqui a presença do outro no momento do ato contribui

¹⁴ Esta organização processual aproxima-se também da descrição vista atrás em Gil (1993).

para a construção do sentido, partindo também dos sentidos sociais já apropriados. Austin defende, assim, que usamos a linguagem para fazer coisas, bem como para afirmar as coisas.

O entendimento do potencial performativo da enunciação, a partir da imagem, vai ao encontro daquilo que aqui se pretende estabelecer como o centro do trabalho da direção vocal com o ator: através desta relação, na exploração do texto, não só do seu sentido como também na sua expressiva entrega vocal, na performance em cena, criam-se pontes efetivas de ligação – em ação – da palavra com a imaginação, com o corpo como seu sustentáculo interativo: a corporeidade vocal.

Imaginação, Simulação e Memória: os alicerces interiores do trabalho vocal sobre o texto.

Na exploração interpretativa do texto, o ator vai beber a muitas fontes de informação, desde à biografia do autor, conjuntura político-social, deste e da época da ação da peça, estrutura dramaturgica e narrativa e, inevitavelmente, à linha estética que a encenação pretende imprimir na produção cênica. Toda esta informação, à medida que é invocada e estudada, quer à mesa, quer nos ensaios de cena, suscita permanentemente a emergência de imagens. Muitas vezes elas são gráficas, cenográficas, plásticas, exteriores à interioridade sensível do corpo, mas penetrando nele gradualmente, e criando um imaginário próprio, muitas vezes partilhado por todos os intervenientes na produção, sejam atores ou equipa criativa.

Há um universo de imagens que se vai construindo e, com ele, um espaço com movimentos contaminantes no interior criador do ator, que se eletrifica em impulsos de ação e, conseqüentemente, de vocaliz(ação)!

Nisto consiste, para Sadoski (1992), a definição de imaginação: o ato de imaginar acontece quando são lembrados acontecimentos passados, no repositório do nosso imaginário pessoal que, no gesto volitivo de manipulação interior, conduzem essas imagens já existentes a novas combinações e associações afetivas .

Damásio confirma este mecanismo processual:

O processo da mente é um fluxo contínuo de imagens, algumas das quais correspondem a acontecimentos em curso no exterior do cérebro, ao passo que outras são reconstituídas através do processo de memória no processo de recordação. A mente é uma combinação refinada e fluida de imagens do presente e recordadas, em proporções que variam constantemente (Damásio, 2010, p. 98).

Corroborando esta definição, Susanne Langer (1962) acrescenta que as imagens mentais têm uma tendência acentuada para se tornarem símbolos e que todo o mecanismo de simbolização terá sido primeiro resolvido no sistema visual, antes do seu potencial poder ser transferido para o reino vocal-auditório. A autora especula que imagética e vocalização pudessem estar originariamente separadas e que a vocalização se tivesse relacionado com a imagética em rituais de comunidades primitivas, quando os primeiros ‘urros sociais’, emocionalmente carregados, se associaram a movimentos corporais rítmicos. Mais tarde, estas vocalizações, trazendo à memória os mesmos gestos, terão originado a linguagem: as imagens mentais lembradas do passado e projetadas no futuro formaram o veículo para a transação da realidade.

É desta transação que o ator se nutre quando mergulha na informação prévia das primeiras fases de ensaios, que lhe impregna a imaginação, ainda em pesquisa, e o leva, na maior parte das vezes, a concentrar-se primeiro sobre os aspetos da fisicalidade, da presença e da contracena: do estar do corpo em relação. O texto já coexiste nesta instância, mas ainda sem a profundidade e o espaço que mais tarde virá a adquirir.

Há uma noção generalizada de que o texto serve, num primeiro momento de exploração em ensaio, como pretexto: o seu rigor não é observado – a estrutura frásica sucumbe, palavras são parafraseadas, inventadas, omitidas, ideias são tomadas num sentido para, posteriormente, se perceber não ser esse o mais eficaz ou ajustado, etc. – tudo em prole da descoberta da energia da presença viva em cena.

Quando a direção vocal começa o seu trabalho, muitos destes fenómenos estão em plena ocorrência. A sua intervenção faz, desta feita, o ator regressar ao ponto de relação com a palavra que primeiramente experimentara nas leituras à mesa: ao contacto próximo e rigoroso com as palavras do autor. Nesse momento, como se disse no início, de uma intimidade frágil, todo o manancial de pesquisa feito até então conflui e é, em parte, posto em *stand by*, regressando-se ao sentido original do texto e, com este movimento, à exploração das imagens sugeridas no percurso narrativo da dramaturgia.

É aqui que as estruturas da interioridade são de novo convocadas – com o foco reforçado no dizer – e reativam-se processos de simulação imagético-mental alicerçados na memória. Estes processos são então sincronizados com a palavra, e, gradualmente, sentido e saliência vocal começam a encontrar-se. Quase de imediato, também, inicia-se no ator a

projecção imaginada do impacto que as novas descobertas do texto e da voz poderão ter quando se der o regresso à dinâmica da ação em cena: é este o momento em que o trabalho da direção vocal com o ator encontra a sua eficácia e validação concretas, enquanto atividade colaborativa das artes cénicas.

Contudo, mais do que a eficácia validada, emerge, deste trabalho relacional, o prazer pela sonoridade das palavras, nas suas nuances, quer meramente articulatórias quer, especialmente, prosódicas: como dizia José Gil, o *ritmo* do discurso, começa a fazer a *ponte* entre a ideia e a emoção (Gil, 1993). A imaginação, memória revisitada em simulações inovadoras, começa a circular, livre e criativamente, na dinâmica corpo-voz.

Nesta perspetiva, os processos de compreensão da linguagem, quando se recorre a modelos de ação situada (como na exploração dramatúrgica) sugerem fortemente a presença de representações espaciais interiores, produtoras de imagens. Lawrence Barsalou lembra que as pessoas representam significados de texto com modelos situacionais detentores de propriedades espaciais, tal como quando leitores assumem perspetivas espaciais para cenas descritas, o que demonstra a habilidade, intrinsecamente relacionada com a compreensão, de interação de eventos na relação visual-verbal, sugerindo-se assim que as representações modais suportam ambas (Barsalou, 2008).

Vittorio Gallese (2005) defende mesmo que quando uma ação é planeada mentalmente, as suas consequências ficam implicitamente previstas, graças ao resultado cognitivo do modelo de ação. O processo de equivalência entre o que é agido e o percebido, dado que o mapeamento neuronal é partilhado e simultâneo, faz com que a perceção de uma ação seja equivalente a simulá-la internamente.

É precisamente neste aspeto que o processo de simulação é invocado no trabalho da direção vocal com o ator, através da exploração de estados imagético-sensoriais contidos no texto, contaminando ao corpo e à respiração, até se manifestarem na voz. Simular implica a entrada no território de cruzamento de imagens-sensação da interioridade, gerando motivação e impulso de criação estética para a vocalização expressiva. Como também nos lembra Damásio (2010, p. 133):

Essa criação pode ocorrer antes das alterações emocionais que têm lugar no corpo, ou mesmo *em vez* dessas alterações. Por outras palavras, o cérebro pode *simular*, em regiões somatossensoriais, certos estados do corpo, *como se* estivessem mesmo a acontecer; e uma vez que a nossa perceção de qualquer estado do corpo se baseia nos mapas corporais das áreas somatossensoriais, aprecebemo-nos do estado do corpo como se este de facto estivesse a ocorrer, mesmo que não seja esse o caso.

Curioso observar como a expressão de Damásio se encontra com Stanislavski, que chama ao ato de simular o 'se' criador: “[...] toda a ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real. O *se* atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos factos, erguendo-se ao reino da imaginação” (Stanislavski, 2003, p. 76).

Não se pode, contudo, operar processos de imaginação e simulação mental, no trabalho da direção vocal com o ator, sem se explorar, colaborativamente o patrimônio memoriativo de ambos. Neste aspecto, tem-se verificado, igualmente, que os processos de memória estão intimamente ligados às componentes multimodais da visão, audição, ação, emoção, linguagem, etc.. porque um estímulo ou acontecimento afetivo deixa memórias nas áreas modais que o registaram ou codificaram, e uma conseqüente maior ativação dessas áreas ocorre quando nos lembramos dele. O processo de recuperação dessa memória, em vez de ser apenas 'computacional', como quem abre um ficheiro arquivado (“a memória não é a recuperação de um objeto” – Damásio, 2000, p. 57), envolve e ativa simultaneamente a simulação dos seus componentes multimodais. A velocidade de codificação modal no momento da assimilação da informação na memória será, assim, igual à do seu acesso da memória. Outro fator importante reside no facto de que lembrar um estímulo específico (concreto) produz uma ativação maior, nas áreas modais, do que um estímulo genérico (Barsalou, 2008): “imaginar em geral, sem um tema bem definido e cabalmente fundamentado, é trabalho infrutífero” (Stanislavski, 2003, p. 103). Por esta razão, estou em crer que foi apenas quando a imagem das superfícies marmoreadas da carruagem do comboio se tornaram concretas no processo de corporeidade da nossa atriz, ou seja, apenas quando a sua imagem mental se tornou específica e focada, que se operou o *insight* no seu corpo-voz, já várias vezes mencionado.

A memória passa, assim, a ser encarada como uma reconstrução imaginativa, montada no momento em que se lhe acede, e processada na relação da nossa atitude com toda a massa ativa de experiências vividas. Ela não produz, reproduz algo que já existe: é, literalmente, manufaturada dentro e entre esquemas interiores já existentes, por outras palavras, uma reconstrução imaginativa (LeDoux, 2002).

Este é o movimento repetido, entre a direção vocal e o ator, na exploração da relação da palavra com a imagem: um vai-vem de tentativas de ligações, através do exercício de revisitação memoriativa ao reservatório especial de forças de ambos os sujeitos na relação,

reinventada em cada gesto, e estabelecida como forma estruturante na interpretação do texto. A memória liberta-se, reconstruindo-se dinamicamente, para usos criativos ligados à imagética e às sensações que elas despoletam.

Por estas razões, propõe-se, de seguida, estabelecer pontes de correspondência entre o corpo, os processos imagéticos e a emoção, de forma a poder demonstrar-se como filosofia e ciência podem oferecer um contributo conjunto para fundamentar e expandir a noção de interioridade como sustentáculo do trabalho sobre a performatividade vocal do texto.

Corpo, Imagem e Emoção: a *força da sensação* na produção vocal

A questão da simulação, como processo construtor e organizador de imagens mentais é também abordada por António Damásio (2000), que defende que a única razão para a existência da mente é a existência do corpo que a preenche com conteúdo – com imagens. A seu ver, a consciência começa a emergir quando o *flow* de imagens sensoriais – o filme no cérebro pré-consciente sobre os estados do corpo – é acompanhado por imagens de um ‘eu’ (um *Self*). A comparação com a sequência fílmica auxilia na compreensão do envolvimento do organismo – primeiramente pré-consciente – com o movimento das experiências corporais que são traduzidas num filme mental consciente.

Este é o processo que, como se tem vindo a afirmar, a direção vocal procura estimular no ator, quando se explora a ligação entre imagens e palavras. Tal como Damásio, Stanislavski refere-se ao gesto de contágio daí decorrente entre a imagem e a emoção, afirmando que:

[...] formar-se-á uma série ininterrupta de imagens, parecida com um filme cinematográfico. Enquanto a nossa ação for criadora, essa fita desenrolar-se-á e projetar-se-á na tela da nossa visão interior, tornando vívidas as circunstâncias por entre as quais nos movemos. Além disso, essas imagens interiores criam um estado de espírito correspondente e despertam emoções, ao mesmo tempo que nos mantêm dentro dos limites da peça (Stanislavski, 2003, p. 97).

Emoção é um fenómeno altamente complexo, que tipicamente ativa processos neuronais, cognitivos e motores, envolvendo a colaboração da mente e do corpo: “programas complexos, em grande medida automatizados, [...] de ações levadas a cabo no nosso corpo” (Damásio, 2010, p. 143). Ocorre em resultado de alterações no sistema nervoso, que podem acontecer por estímulos e acontecimentos interiores e exteriores. É, posteriormente,

experienciada como um sentimento, “percepções compostas daquilo que acontece no corpo e na mente quando sentimos emoções [...] imagens de ações e não ações em si [...] que se baseiam no relacionamento exclusivo entre corpo e cérebro, que privilegia a introcepção” (Damásio, 2010, p. 143). A emoção motiva, organiza e guia a percepção, o pensamento e a ação, assumindo assim, um papel de mecanismo unificador. Esta força organizadora e impulsionadora no pensamento, e na ação que se lhe segue – de mão dada com o conteúdo da memória – influencia a emoção num jogo dinâmico e interativo. Quando uma emoção se liga a uma imagem mental, símbolo ou pensamento, emerge um vínculo sentimento-pensamento, uma estrutura afeto-cognitiva em ação recíproca (Damásio, 2010).

Esta ligação é, tal como se propõe, a responsável pela ignição da *força da sensação*, como a definiu Gil (1993), ou na localização do ‘eu’ na imagem, e vice-versa, como nos ensinou Fichte (2012).

De igual modo, George Lakoff e Mark Johnson (1980, 1999), defendem que a posse do sentido dos nossos corpos é a fonte das nossas maiores metáforas de pensamento, significados e valores. Adiantam três razões principais: 1) a mente está intrinsecamente enraizada no corpo (*embodied, grounded*); 2) o pensamento é, numa grande medida, inconsciente; e 3) os conceitos abstratos são vastamente metafóricos. Do nosso ser físico surgem metáforas de tempo, espaço, eventos e causas, sentido de ser, e moralidade. As metáforas que regem a nossa vida não são apenas abstratas ou poéticas – são o nosso corpo no seu sentido mais imediato (*being consumed with love* ou *happy is up, sad is down*). Consciência, razão e linguagem surgem como manifestações diretas do nosso corpo e do sentido que temos de nós mesmos enquanto corpo¹⁵.

Nesta linha, Damásio (2010) demonstra a importância central do corpo na formação de ideias e conceitos complexos, com a agravante de que não existe uma distinção inerente entre o pensamento e o movimento ao nível do cérebro, pois ambos são controlados por sistemas neuronais idênticos. Stanislavski (2003), refere o que se constitui como exemplo acabado destes processos metafóricos, dos movimentos de contágio entre imagem, emoção e corpo: “desta fusão de elementos decorre um importante estado interior que nós chamamos *estado de*

¹⁵ Cite-se, de novo, o modo como a nossa atriz chegou à sensação de frio, no trabalho sobre o poema de Brecht – a revelação aconteceu dentro dos mecanismos perceptivo-memoriativos do corpo, neste caso em relação à temperatura do mármore.

ânimo interior de criação. [...] As nossas forças motivadoras interiores combinam-se com os elementos para executar os propósitos do ator” (Stanislavski, 2003, p. 312).

Desta perspectiva se estabelece o impacto que a imagética mental tem nos mecanismos de memória, geradores de emoções, e estes, por sua vez, na afetação da produção vocal, e nos propósitos do trabalho de texto.

Simulação Afetiva e Empatia: o encontro das *esferas sensíveis* entre a direção vocal e o ator

Aproximando-me da conclusão da argumentação que tem vindo a sublinhar o impacto e a eficácia da relação em análise, Barsalou (2008) defende que a simulação desempenha um papel fundamental na teoria de cognição social, porque explica como o atribuidor mimetiza estados mentais do alvo, propondo que o faz usando simulações da sua própria mente: para sentir a dor de alguém simulamos a nossa própria dor. Os circuitos espelho no nosso cérebro providenciam um mecanismo geral de entendimento dos diversos estados mentais – intenções, sentimentos, desejos, e crenças – nos outros. Como nos diz Frazzetto (2014, p. 80): “Empatia é como um laço invisível com o poder de nos unir a outros seres humanos e de esbater as fronteiras entre nós e eles”.

Decety e Grèzes (2006) confirmam esta posição ao explicar que imaginar ser o agente de uma ação ou imaginar outra pessoa sendo o agente dessa ação despoleta respostas neuronais parciais semelhantes. Desta perspectiva, a simulação providencia um mecanismo geral para estabelecer empatia nos processos de imitação e coordenação social, também estes passíveis de transposição para os domínios da relação em performance entre a direção vocal e o ator. Giovanni Frazzetto acrescenta a este conceito uma metáfora: “os neurónios-espelho conferem-nos, no fundo, um segundo par de olhos, mais intuitivo, que abrevia a compreensão das ações que testemunhamos. [...] Sabemos internamente o que outra pessoa está a fazer” (Frazzetto, 2014, p. 184).

Corroborando todas estas evidências, a descoberta do sistema neuronal-espelho vem propor uma explicação científica para fenómenos de imaginação associada à simulação. De novo Damásio (2010, p. 135) concretiza:

Os chamados neurónios espelho são, com efeito o derradeiro dispositivo “como se”. A rede em que estes neurónios se encontram inseridos alcança conceptualmente aquilo que considera como hipótese do sistema “como se”: a simulação, nos mapas corporais do cérebro, de um estado corporal que não está, na realidade, a acontecer no organismo.

A predisposição empática estabelece, com clareza direta, outro dos objetivos que esta reflexão propõe demonstrar – o encontro de interioridades na relação da direção vocal com o ator. O exercício da simulação conjunta poderá fazer gerar uma unificação na sensação estética na pesquisa do texto entre ambos: um encontro de dois seres nas suas *duas esferas sensíveis*, como nos ensinou Fichte (2012); um “encontro de espíritos criadores”, como diria Kandinsky (1970).

Para além disto, foi proposto que as pessoas podem ‘apanhar’ emoções de outros – reais ou imaginadas – em resultado de feedback gerado por uma mimese motora básica da expressão comportamental do outro, que produz uma simultânea e correspondente experiência emocional. Ver uma determinada expressão facial despoleta uma correspondente, mesmo na ausência de um reconhecimento consciente do estímulo¹⁶. No processo de compreensão ocorre também o que se chama de ‘simulação afetiva’, subjacente à concetualização da emoção. Estados faciais resultam de estados emocionais que, por sua vez, interagem com a compreensão do texto e com a perceção de um qualquer tipo de performance, nomeadamente, vocal.

Sabendo o quanto a expressão facial é determinante no ato da vocalização, pelas alterações que opera na musculatura facial dos ressoadores, com consequências no trato vocal, encontra-se na simulação afetiva uma outra fonte de exploração do trabalho sobre a voz e o texto. O grau de sucesso desta simulação aumenta, assim, com o grau de sincronia fisiológica entre o percecionador e o alvo, por outras palavras, quando duas pessoas sentem emoções semelhantes, ou se encontram - no ato de simulação - num *espaço interior* partilhado de *forças de sensação*, conseguem perceber melhor as suas intenções e motivações. Nisto consiste, em suma, a sincronização de sentir que expande a pesquisa texto-vocal entre a direção vocal e o ator.

¹⁶ Precioso Darwin que nos alertou para um vasto campo inter-relacional entre pessoas e pessoas, pessoas e animais e entre estes.

Epílogo

Os processos cognitivos incorporados (*embodied cognition*) parecem ser, de acordo com a literatura analisada, transversais à condição humana. O pensar-sentir tem vindo a estabelecer-se cada vez mais como o mecanismo incontornável da emergência do conhecimento, abandonado que está o paradigma do primado da razão não afetiva. É, justamente, o afeto que reivindica, pelo corpo, a legitimidade da sua incontornabilidade. Interioridade afetiva e corporeidade são, assim, cada vez mais, vistas como parte intrínseca do mesmo fenómeno.

Com base nas referências apresentadas, pretendeu-se estabelecer que o trabalho sobre a voz e o texto, e o seu dizer performativo, alicerçado na convocação conjunta da imaginação, que intersecciona o repositório do imaginário, aliada aos processos cognitivos da simulação, mental e afetiva, convocam, da memória, permanentes momentos de reconstrução, revisitação e recriação. Trabalhar a palavra performativa, no contexto relacional que se abordou, parece poder estabelecer-se como um processo universalizável, passível de ser convocado para as mais diversas estéticas e formas de criação cénica e performativa.

As escolhas estéticas, que os mais diversos criadores da cena reivindicam no seu trabalho, e que podem inscrever-se do naturalismo ao absurdo, do grotesco à 'performance art', etc., parecem todas poder beneficiar dos mecanismos da corporeidade e do movimento dinamicamente revisitado entre interioridade e expressão.

Os impulsos interseccionantes da imagética mental, geradores da *força da sensação*, revelam-se, na literatura, suficientemente plásticos, característica intrínseca ao próprio cérebro, para, através dessas diversas escolhas estéticas, poderem responder com êxito às inquietações da procura pela inovação e criação artística, quer generalizadamente entendida, quer especificamente, no trabalho sobre a saliência vocal expressiva da palavra.

A relação da direção vocal com o ator, norteadada pelo compromisso ético, na busca pelo estético – aqui também entendido como *encontro de esferas de sentir* – ancora-se, por esta razão, na capacidade partilhada e hospitaleira dum encontro empático de intersubjetividade afetivo-pensante que, no exercício de arqueologia do texto, tanto na procura de sentido como, e talvez mais, dos movimentos afetivos interiores que lhe conferem saliência expressiva, tornam este modelo relacional próximo, distinto e valioso, dentro da filosofia colaborativa que

caracteriza o trabalho das artes cénicas.

A voz, através da linguagem, enraizada no corpo que imagina, parece poder, desta forma, e em suma, alcançar a sua expressão plena, e realizar a razão de ser que parece justificar o encontro entre a direção vocal e o ator.

Referências

ABEL, Marcos Chedid. *O Insight na Psicanálise*. Psicologia, Ciência e Profissão. Nº23, vol. 4, pp. 22-31, 2003.

ARIETI, Silvano. *Creativity: The magic synthesis*. New York, Basic Books, 1976.

AUSTIN, John Langshaw. How to do Things with Words. In: AUSLANDER, Philip (ed.) *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London & New York, Routledge, 2003, vol. I, pp. 91-98.

BARSALOU, Lawrence. *Grounded Cognition*. Annual Reviews of Psychology, nº 59, pp. 617-645, 2008.

BELO, Sara. As especificidades da voz do actor no legado das professoras Natália de Matos e Maria João Serrão. *Revista Alicerces*, vol. 6, pp. 27-46, 2016. Repositório Científico do IPL. Imprensa Politécnico de Lisboa.

BERTINETTO, Alessandro. The role of Image in Fichte's Transcendental Logic. In: LEJEUNE, Guillaume (ed.). *La question de la logique dans l'idéalisme allemande*. Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zurich, New York, pp. 95-108, 2012.

BISOL, Benedetta. *Corpo e corporeidade no pensamento de J. G. Fichte*. Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea. Brasília, vol. 2, nº 1, pp. 20-33, 2014.

BRECHT, Bertolt. *Poemas*. Lisboa, Editorial Presença, Coleção Forma, 1976.

DAMÁSIO, António. *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa, Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.

DAMÁSIO, António. *O sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurologia da Consciência*. Lisboa, Publicações Europa-América, 2000.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções no homem e nos animais*. Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

DECETY, Jean; GRÈZES, Julie. **The power of simulation: Imagining one's own and other's behaviour.** BrainResearch, vol. 1079, pp. 4-14, 2006.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. **The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities.** New York, Basic Books, 2002.

FICHTE, Johan Gottlieb. **Fundamento do Direito Natural Segundo os Princípios da Doutrina da Ciência.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

FRAZZETTO, Giovanni. **Como Sentimos. O que a neurociência nos pode – ou não – dizer sobre as nossas emoções.** Lisboa, Bertrand Editora 2014.

GALLESE, Vittorio– **Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience.** Phenomenology and the Cognitive Sciences, vol. 4, pp. 23-48, 2005.

GIL, José. **A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções: Estética e Metafenomenologia.** Lisboa, Relógio d'Água Editores, 2ª edição, 2005.

GIL, José. **O Espaço Interior.** Lisboa, Editorial Presença, 1993.

KANDINSKY, Wassily. **Sobre a questão da forma. Gramática da Criação.** Lisboa, Edições 70, pp. 13-37, 1970.

KOHLER, Wolfgang. **The Mentality of Apes.** Nova Iorque, Harcourt, Brace & World Inc., 1925.

LADYMAN, James; ROSS, Don. **Everything Must Go: Metaphysics Naturalized.** Oxford, Clarendon Press, 2007.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By.** Chicago, Univ. Chicago Press, 1980.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. **Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought.** New York, Basic Books, 1999.

LANGER, Susanne Katerina. **Speculations on the Origins of Speech and Its Communicative Function.** Philosophical Sketches, Baltimore - Johns Hopkins, pp. 26-53, 1962.

LEDOUX, Joseph. **Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are.** New York, Penguin Books, 2002.

MASCARENHAS, Aristeu. **Bergson e Kant: o problema do tempo e os limites da intuição.** Trans/Form/Ação, vol.40 nº 2, pp. 103-124, Universidade Estadual Paulista, Departamento de Filosofia, abr./jun, 2017.

RODRIGUES, Danielli. **A Voz na peça Radiofônica de Artaud e sua Linguagem Subversiva Marginal.** REVELL – Revista de Estudos Literários da UEMS – Ano 5, vol.1, nº 8, 2014.

SADOSKI, Mark. **Imagination, Cognition and Persona.** Rhetoric Review, vol 10, nº 2, pp. 266-278, 1992.

SANDLER, Joseph; DARE, Christopher; HOLDER, Alex. **O Paciente e o Analista – Fundamentos do Processo Psicanalítico.** Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977.

STANISLAVSKI, Constatin. **A Preparação do Ator.** Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 19ª Edição, 2003.

Artigo recebido em 18/04/2021 e aprovado em 27/05/2021.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v2i01.37552>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ João Henriques - doutorando em Estudos Teatrais pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com investigação de tese na área da Direção Vocal e dos processos de expansão corpóreo-vocais no trabalho com o ator. Tem o mestrado em Ensino da Música, Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É professor adjunto convidado de Voz e responsável do 2º ano do curso de teatro - ramo de atores - da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa. Para além do ensino artístico e de direção vocal nas artes cênicas, também assina criações músico-teatrais - ópera e teatro musical - tendo dirigido "O Castelo do Barba Azul", de Bela Bartok, no Barbican Hall, em Londres (2015), com a Orquestra Sinfónica da BBC. passosdevoz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8468026993395837>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2825-1114>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



João Henriques.

Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator.

Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 02, nº 01, janeiro-junho/2021 - pp. 09-34.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>