

Laboratório de criatividade vocal: tópicos para uma reflexão sobre a aprendizagem do ator

Lara Barbosa Couto ⁱ

Universidade Federal de Alagoas - UFAL, Maceió/AL, Brasil ⁱⁱ

Resumo - Laboratório de criatividade vocal: tópicos para uma reflexão sobre a aprendizagem do ator

O trabalho se dedica a abordar a questão da criatividade no contexto de laboratórios de experimentação vocal. Inspirarão as reflexões em torno de tais questões, as proposições de Faya Ostrower no livro *Criatividade e Processos de Criação*, que serão desdobradas em sugestões metodológicas para o trabalho de uma individualidade criadora que se expressa principalmente, mas não unicamente, pela voz. Parte-se da hipótese de que a partir do estudo da criatividade e seus aspectos constituintes é viável a estruturação de proposições metodológicas para o desenvolvimento criativo do uso da voz. Dos tópicos apresentados por Ostrower, três servirão de ponto de partida para o encaminhamento das reflexões presentes: O fomento da interação social, o trabalho da sensibilidade individual e o uso da intuição nos processos vocais de criação.

Palavras-chave: Criatividade e processos de criação. Investigação Vocal. Teatro. Ator.

Abstract - Vocal creativity laboratory: topics for a reflection on actor learning

This paper aims to discuss the subject of creativity concerning practices of vocal experimentation. The considerations involving such matter are inspired by the propositions of Faya Ostrower in the work *Criatividade e processos de criação* [Creativity and creation processes], which shall be unfolded into methodological suggestions for the development of a creative individuality that expresses itself mainly, although not exclusively, through its voice. The starting hypothesis is that studies around creativity and its basic aspects are a feasible path for the elaboration of methodological propositions toward creative developments using voice. Of the aspects presented by Ostrower, three shall serve as starting points for the proposed considerations: promotion of social interaction; development of individual sensibility; and use of intuition in vocal creation processes.

Keywords: Creativity and creation processes. Vocal investigation. Theatre. Actor.

Resumen - Laboratorio de creatividad vocal: temas para una reflexión sobre el aprendizaje actoral

El trabajo está dedicado a abordar el tema de la creatividad en el contexto de los laboratorios de experimentación vocal. Las reflexiones sobre estos temas se inspirarán en las proposiciones de Faya Ostrower en el libro *Creatividad y procesos de creación*, que se desarrollarán en sugerencias metodológicas para el trabajo de una individualidad creativa que se expresa principalmente, pero no solo, a través de la voz. Se parte de la hipótesis de que a partir del estudio de la creatividad y sus aspectos constitutivos, es factible estructurar proposiciones metodológicas para el desarrollo creativo del uso de la voz. De los temas presentados por Ostrower, tres servirán de punto de partida para encaminar las presentes reflexiones: La promoción de la interacción social, el trabajo de la sensibilidad individual y el uso de la intuición en los procesos de creación vocal.

Palabras clave: Creatividad y procesos de creación. Investigación Vocal. Teatro. Actor.

Este trabalho se dedica a abordar a questão da criatividade com um olhar voltado para o desenvolvimento de potencialidades por parte do ator em laboratórios de experimentação vocal. Inspirarão as reflexões em torno de tais questões, as proposições de Faya Ostrower no livro *Criatividade e Processos de Criação*, que serão desdobradas em sugestões metodológicas para o trabalho de uma individualidade criativa que se expressa principalmente (mas não unicamente) pela voz. Parte-se da hipótese de que, a partir do estudo da criatividade e seus aspectos constituintes, é viável a estruturação de proposições metodológicas direcionadas ao desenvolvimento das potencialidades vocais. Desse modo pode-se proporcionar, na experiência de aprendizado do aluno de disciplinas relacionadas à voz, um entendimento não apenas de aspectos relevantes para a percepção vocal, como noções que apoiem o amadurecimento de seus potenciais criativos, assim como, evidentemente, uma experimentação criativa dos recursos vocais.

O entendimento da voz como instância de relacionamento contempla também aspectos de ligação íntima, voltadas para o autoconhecimento, descoberta de recursos pessoais e investigação de caminhos individuais para expressar vocalmente a atividade interior. Criar se desdobra, portanto, numa experiência propícia para o autoconhecimento e tomada de consciência de processos interiores e possibilidade de usos mais expandidos da percepção consciente para além da racionalização. Por esse motivo, a ideia de refletir a respeito de um laboratório de criatividade vocal envolve a proposição de estratégias que possibilitem uma instrumentalização dos participantes da experiência para o desenvolvimento de um potencial criativo que consiga engajar/mediar/associar/alternar processos intuitivos e racionais.

A noção de criatividade da qual Ostrower parte pode ser compreendida como um potencial inerente ao homem e que o mesmo possui a necessidade de realização de seus recursos criativos. Tais potencialidades, no entanto, não se restringiriam ao âmbito artístico, uma vez que a autora interpreta o criar numa perspectiva ampla, integrada ao desenvolvimento humano em relação consigo mesmo e com os que o cercam (Ostrower, 1987). De forma sintética, a definição apresentada por Ostrower para o criar compreende “dar forma a um conhecimento novo que é ao mesmo tempo integrado em um contexto global” (Ostrower, 1987, p. 134). Por essa razão, o desenvolvimento da criatividade supõe o aprimoramento de habilidades que podem ser empenhadas em diferentes contextos, visto que

em diferentes realizações se ordena e se configura formas em resposta a uma necessidade. O criar envolve ainda, na ordem do pensamento:

[...] o fazer e o configurar do homem como atuações de caráter simbólico. Toda forma é forma de comunicação ao mesmo tempo que forma realização. Ela corresponde, ainda, a aspectos expressivos de um desenvolvimento interior na pessoa, refletindo processos de crescimento e de maturação cujos níveis integrativos consideramos indispensáveis para a realização das potencialidades criativas. Aos processos de maturação se vinculam, por sua vez, a espontaneidade e a liberdade no criar (Ostrower, 1987, pp. 5-6).

Criar se desdobra, portanto, numa experiência propícia para o autoconhecimento e tomada de consciência de processos interiores e possibilidade de usos mais expandidos da percepção consciente para além da racionalização. É relevante reforçar ainda que, segundo Ostrower (1987), o nível individual constitui apenas um dos níveis dos quais resultam os processos criativos. A criatividade reflete ainda as esferas culturais, entendendo como cultura “as formas materiais e espirituais com que os indivíduos de uma cultura convivem, nas quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas com a geração seguinte” (Ostrower, 1987, p. 13).

O ser humano, por ser consciente, tende a interpretar singularmente suas interações com o meio ambiente e suas tradições. As tradições, por sua vez, orientam os interesses e as perspectivas que o sujeito lança na sua realidade, processo dinâmico que se reflete no desenvolvimento da sensibilidade. Ostrower conclui, dessa forma, que o que diferencia a criatividade da sensibilidade seria justamente o desenvolvimento de uma atividade social significativa para o indivíduo. Essa atividade não necessita necessariamente ser artística, mas precisa ser social, ou seja, voltada para a comunicação ao outro.

A voz, por sua vez, também será compreendida como correspondência de conteúdos interiores que participam do processo de ordenamento de recursos para a produção do som e comunicação de conteúdos verbais e não verbais. Além disso, a produção vocal proporciona também experiências de relacionamento. Depois de projetada para fora do corpo, a emissão prolonga as possibilidades de interação social e com o meio ambiente. Esse é um aspecto que chama a importância para a responsabilidade do uso dos recursos vocais, seja do ponto de vista do discurso ou das qualidades de emissão (tão ou mais importante do que se diz, pode ser o *como* se diz). O entendimento da voz como instância de relacionamento contempla também aspectos de ligação íntima, voltadas para o autoconhecimento, descoberta de recursos pessoais e investigação de caminhos individuais para expressar vocalmente a atividade interior.

A criatividade, agora trazendo para a reflexão vocal, se expressa dentro de ações de produção de formas (sons) que são ordenadas dentro de uma intencionalidade expressiva, que por sua vez transita entre diferentes graus de intuição e racionalização em seu processo de estruturação. Por esse motivo, a ideia de refletir a respeito de um laboratório de criatividade vocal envolve a proposição de estratégias que possibilitem uma instrumentalização dos participantes da experiência para o desenvolvimento de um potencial criativo que consiga engajar/mediar/associar/alternar processos intuitivos e racionais. Dos tópicos apresentados por Ostrower, três servirão de ponto de partida para o encaminhamento das reflexões aqui presentes: 1. O fomento da interação social, 2. O trabalho da sensibilidade individual, 3. Uso da intuição nos processos vocais de criação.

1. O fomento da interação social

Ostrower compreende o ser criativo como consciente, sensível e cultural (1987, p.11). O exercício de criação, segundo a autora, apenas faz sentido mediante um ato intencional, uma ação consciente do sujeito no uso de seus recursos pessoais, na alteração de seu comportamento. O ato criativo, por sua vez, comunica a sensibilidade individual do sujeito que a realiza. Sobre a definição de sensibilidade, a autora comenta:

Queremos, antes de tudo, precisar a palavra *sensibilidade*, definindo-a no sentido que aqui a usamos. Baseada numa disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós. Na verdade, esse fenômeno não ocorre unicamente com o ser humano. É essencial a qualquer forma de vida e inerente à própria condição de vida. Todas as formas vivas têm que estar 'abertas' ao seu meio ambiente a fim de sobreviverem, têm que poder receber e reconhecer estímulos e reagir adequadamente para que se processem as funções vitais do metabolismo, numa troca de energia (Ostrower, 1987, p.12, grifo da autora).

A sensibilidade, apoiada na delimitação de Ostrower, é aqui proposta como elemento de relacionamento, elo de ligação entre os acontecimentos íntimos e os externos. Como a autora destaca, a sensibilidade é desenvolvida em conexão com o meio e amadurece mediante o reconhecimento e a resposta dos estímulos recebidos. Parte da sensibilidade permanece vinculada ao inconsciente enquanto outra parte seria a percepção, a elaboração consciente através de formas organizadas. A percepção é “*a elaboração mental das sensações*” (Ostrower, 1987, p. 12, grifo da autora).

A percepção constitui o limite do que o indivíduo consegue sentir e compreender e o que não consegue; articula o tangível e o intangível. O alargamento perceptivo implica na expansão do horizonte de compreensão humana. Conforme o sujeito se torna mais sensível aos estímulos do meio, maior tende a ser o aprofundamento das relações que se estabelecem e o entendimento de si mesmo e do outro. Afinal de contas, Ostrower também compreende o ser criativo como cultural, ou seja, como indivíduo “que age culturalmente, apoiado na cultura e dentro de uma cultura” (Ostrower, 1987, p.12).

Meran Vargens em *A voz articulada pelo coração* (2013) tem como um dos princípios básicos de sua proposta a noção de que voz é resultado. A voz resulta da história individual de cada indivíduo, sua classe social e cultural, idade, local de nascimento, constituição física, emocional, psicológica, dentre outros fatores (2013, p. 69). Além disso, a voz também está condicionada a quem a emissão se destina. Outro princípio apresentado por Vargens é de que “Voz e fala têm endereço” (2013, p. 79). Seguindo esse preceito, a autora defende que o desenvolvimento técnico da voz do ator precisa estar atrelado a contextos de improvisação, interpretação e de construção de personagens:

[...] se no exercício vocal de sua formação esses elementos forem trabalhados apenas num aspecto mecânico, forte, fraco, delicado e caudaloso, agudo, grave ou estridente, deixando isso dissociado dos estados de espírito, das necessidades de comunicação, do universo das intenções e das interações com o outro, o trabalho fica sem aplicabilidade. Muitas vezes chega a inibir a possibilidade de *deixar aflorar na voz* a personalidade e o caráter das personagens. Por isso gosto de pontuar: preparar o ator para trabalhar com a voz *em conflito* gerada pelas circunstâncias propostas e em espaços cênicos e arquitetônicos *conflitantes* (Vargens, 2013, p. 80, grifos da autora)

A ideia de uma experiência conflitante (que aqui será compreendida para além do conflito dramático) como situação propícia para o desenvolvimento da criatividade vocal está atrelada ao surgimento de estímulos desafiadores que solicitam o desenvolvimento de diferentes respostas pelo sujeito. Essa investigação, quando se dá através de relacionamento social, implica no desempenho de uma dupla função: de emissário e destinatário. Dessa troca se possibilita o reconhecimento dos efeitos da produção sonora sobre o outro e alargamento da sensibilidade no ato de recebimento da vibração sonora em seus diversos aspectos: palavra, textura e/ou imagens.

A criação em convivência, embora não seja a única possível, possibilita o contato do sujeito com outras alternativas de existência. Essa diversidade oferece caminhos de transformação que fortalecem a expansão da percepção através do próprio amadurecimento

da observação do processo do outro. Pensando em potencializar o exercício de alteridade, sugere-se que os laboratórios de criatividade vocal constituam ambientes de trabalho no qual se compreende as delicadezas em torno do trabalho da voz e seja permitida a livre experimentação: espaços sem julgamentos e contextos nos quais os participantes se sintam à vontade para falhar, sem a pressão de ter que alcançar um resultado dito como bom ou belo.

Percebe-se, portanto, a necessidade de preocupação com o ambiente de socialização presentes nos laboratórios de investigação em voz. Tal consideração também aparece nas publicações de Grotowski (1971), quanto este defende que se deve construir uma atmosfera de trabalho na qual o ator sinta que o que ele fizer será admitido e abraçado. “Muitas vezes é no momento exato em que compreende isto que o ator se revela” (Grotowski, 1971, p. 166). Em outras palavras, pontua-se a conveniência de se construir um ambiente positivo de trabalho como estratégia para um melhor desenvolvimento de seus participantes nas investigações pessoais.

A seguir serão apresentadas algumas sugestões com o intuito de favorecer o desenvolvimento de um ambiente propício à socialização e desenvolvimento grupal durante laboratórios de investigação vocal:

- Promover momentos de aproximação entre os integrantes do coletivo, estabelecendo rodas iniciais ou finais para o fomento da interação social e a partilha de conteúdos pessoais e afetivos.
- Propor jogos coletivos. Ao trazer para o espaço de investigação jogos que envolvam a investigação vocal, sugere-se levar em consideração proposições/desafios/obstáculos que fomentem a coesão entre os participantes.
- Alternar momentos de criação individualizada e observação do coletivo. Como parte da sensibilidade vocal se desenvolve através da escuta, grandes benefícios podem ser obtidos através da interrupção de uma dinâmica individual para a observação da prática dos demais. Essa interrupção deve ser feita de maneira convidativa, sem deixar perder a concentração na atividade.

2. O trabalho da sensibilidade individual

De acordo com Ostrower, o ato criador envolve “a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (Ostrower, 1987, p. 9). A autora compreende o ser humano como ser formador, que além de ser capaz de fazer coisas, consegue estabelecer relações entre eventos distintos, atribuindo significado às experiências que o atravessam e agregando ao agir, comportamentos subjetivos como os de imaginação e devaneio. A criatividade, desse modo, reflete o ímpeto de buscar ordenações e significados à própria experiência e, por isso mesmo, se mostra como uma necessidade existencial que o orienta em seu processo de desenvolvimento.

No âmbito da investigação vocal, os processos de criação não se estabelecem apenas através da ordenação de sons e palavras. Mas requer também o contato com novos caminhos de ordenação de conteúdos corporais, vocais e emocionais. Numa perspectiva integradora e focada no aprofundamento de um relacionamento íntimo, os laboratórios de criatividade vocal precisam também contemplar estratégias de maior desenvolvimento da consciência corporal e da conexão entre produção (de sons, movimentos, sentidos) com as emoções.

É sabido que a voz está inerentemente integrada ao corpo. O corpo é que produz o som, o sistema fonador se situa no corpo e é neste que a produção sonora vibra, se projeta e o atravessa no processo de produção de som. Só por esse ponto já se torna questionável as postulações em torno da “questão ‘integração corpo e voz’ que, na verdade, *desintegra* o fenômeno vocal, separando o som do conjunto corporal que o produz (Maletta, 2014, p. 41, grifo do autor). Entretanto, a dicotomia entre corpo e voz é uma recorrência para muitos alunos em disciplinas voltadas para voz. Demonstram tal relação, a presença de alunos sem a vestimenta apropriada, justificada pelo entendimento de que não se trata de uma aula de corpo. Como as aulas voltadas para o trabalho corporal podem fazê-lo sem o uso da voz, não é incomum que o aluno tenha uma expectativa de fazer uma aula de trabalho vocal sem o uso do corpo. A dicotomia, portanto, precisa ser desconstruída e esse processo perpassa por um melhor entendimento da produção da voz no corpo, das sensações produzidas pela voz e por uma investigação integrativa do corpo/voz no espaço.

Eugênio Tadeu Pereira (2019), em referência a Jurgen Weineck (1991), reflete sobre quatro modos de aquecimento que podem se combinar. O aquecimento ativo envolve uma atuação direta das musculaturas corporais, articulatórias e das pregas vocais. O aquecimento

passivo insere o uso de massagens, duchas quentes ou fricções. O mental se realiza através do exercício da imaginação. Por fim, o modo combinado considera a associação de todos os demais procedimentos. Interessa para essa reflexão especialmente o aquecimento combinado, por envolver não apenas a preparação do aspecto físico para o trabalho, mas também o estímulo ao aspecto sensorial (através do aquecimento passivo), como também da imaginação.

Os processos de criação envolvem o amadurecimento da percepção de si mesmo, aspecto que, para Ostrower, distingue a criatividade humana. A criação possibilita a alteração de três esferas: o ambiente (a realidade física), a si mesmo (a esfera individual) e a cultura (esfera social). Devido à sua consciência, apenas o homem é capaz de responder a uma percepção presente e também se antecipar e propor respostas a situações futuras.

A sensibilidade engloba o repertório sensorial do indivíduo e possui a sua maior parte vinculada ao inconsciente. Pertencem à sensibilidade as reações involuntárias e os movimentos de auto regulação do sujeito. Mas também parte dos eventos sensoriais que se tornam conscientes. A percepção se desenvolve através da ordenação das informações sensíveis que chegam ao consciente e assim possibilita a compreensão do mundo. Conforme apreende sobre sua própria experiência, o sujeito aprimora também o próprio ato de apreender como acontecimento íntimo e muito específico.

A conexão com a própria sensibilidade dentro dos laboratórios de criatividade vocal pode evocar um trabalho de emersão (trazer à tona), ou seja, de possibilitar a elaboração mental das sensações, de forma a tornar consciente a relação entre os recursos vocais e as emoções. Pontua inicialmente o trabalho sobre a respiração por ser um dos que mais evidentemente são reconhecidos pelo aluno em início de trabalho. Gayarsa (1987) se debruça sobre tal relação, e como a respiração pode apaziguar ou reforçar determinada sensação, até mesmo provoca-las. Esse ponto também é apresentado por Artaud (1993) em suas proposições em torno do atletismo afetivo. Para o autor, o ator deveria ser um atleta do coração e, como tal, exercitar a sua musculatura afetiva dentro de diferentes dimensões sensíveis, a exemplo do uso da respiração e do reconhecimento da dimensão sensorial das palavras e sons. Reconhece-se a relação entre a produção vocal como ativadora do repertório afetivo para além da inserção de um contexto explícito (enredo), um texto a ser reproduzido ou situação a ser improvisada. A percepção de tal relação pode não ser tão fácil de se

identificar no começo do trabalho, mas se aprofunda conforme a evolução do trabalho da sensibilidade.

Contribui ainda no alargamento da percepção das emoções, o uso direcionado da imaginação, que pode potencializar a conscientização dos movimentos (corporais e de produção sonora) e sua relação com o repertório sensível do sujeito. Moshe Feldenkrais (1977) relata positivamente os efeitos do uso da imaginação em seu trabalho de desenvolvimento da consciência do movimento e de sua relação com as sensações. Diversos professores ou preparadores vocais também se utilizam da proposição de imagens sensoriais como estímulo para a investigação vocal, visto que ela pode contribuir não apenas para a ampliação da tessitura ou da projeção vocal, mas também para o preenchimento afetivo da emissão, o que faz grande diferença quando se considera o efeito da comunicação sobre o outro.

Um exemplo dessa particularidade são as associações. Para Ostrower, o processo de imaginação é estruturado pela produção de associações. As associações derivam de áreas inconscientes ou pré-conscientes do nosso ser e atrelam conteúdos íntimos com experiências já vividas, estabelecendo aproximações e contrastes entre esses assuntos e os sentimentos neles envolvidos. São manifestações espontâneas, muito velozes e chegam à consciência sem a necessidade de um controle racional de seus elementos. Em outras palavras, significa dizer que a imaginação apresenta ao indivíduo, ainda que ele não tenha essa consciência em sua racionalidade, as suas prioridades interiores para aquele determinado contexto. Essas prioridades influenciam diretamente tanto na ação criadora quanto na vontade de ordenar.

A ação criadora envolve o agrupamento de conteúdos que são ordenados de acordo com afinidades interiores, aptidões e interesses específicos de cada sujeito, que passam por uma sensação de lógica interna ou de harmonia que são vivenciadas sensorialmente. E como cada indivíduo sente por si próprio, as escolhas de criação manifestam o desenvolvimento de um diálogo íntimo de descoberta e justificativa de propósitos interiores.

A individualidade está associada a aspectos culturais e também de idade biológica. Ou seja, ser espontâneo não significa agir sem influências externas. Como Ostrower aponta, “ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesmo” (1987, p. 147). A espontaneidade solicita um processo saudável de integração com a própria personalidade, e de aproximação de suas necessidades interiores. Somente assim se desenvolve o amadurecimento de uma visão de vida singularizada. É importante destacar tal movimento como processo, ou seja, como

contínuo em direção a uma maior complexidade. Conforme amadurece em seus processos de criação, mais complexas são as seleções de recursos e a ordenação dentro do resultado e, ao mesmo tempo, mais espontâneas. O ato espontâneo não deve ser confundido como ato impensado, mas como ação intuitiva dotada de coerência interna. Para Ostrower, é através da espontaneidade que a liberdade de criação se expressa e que sua autonomia interior se fortalece.

O aspecto pedagógico de um laboratório de criatividade deve, portanto, propiciar o desenvolvimento de uma espontaneidade seletiva na proposição de respostas ao contexto de criação:

Na espontaneidade seletiva se fundamentam os comportamentos criativos. Poder responder de maneira espontânea aos acontecimentos significa dispormos de real abertura, sem rigidez ou preconceitos, ante o futuro imprevisível. Espontâneos, tornamo-nos flexíveis. Conseguimos adaptar-nos às contingências, reorientar as nossas atividades e os nossos interesses de acordo com novas necessidades contidas nas circunstâncias novas (Ostrower, 1987, p. 148).

É preciso clarificar ainda, referente ao aspecto da liberdade individual, que a liberdade não significa ausência de regras ou poder fazer tudo o que quiser. Na verdade, ela se estabelece como condição “estruturada e altamente seletiva, como condição sempre vinculada a uma intencionalidade presente, embora talvez inconsciente e a valores de um tempo individuais e sociais” (Ostrower, 1987, p. 165). Assim, para além da regulamentação, a questão da liberdade estaria mais relacionada à questão da integridade do sujeito em seus processos de entendimento e aceitação de si próprio, seus interesses e valores. Para Gilles Brougère (1998, p. 31), se apoiando nas teses de Chomsky, a noção de criatividade é compatível com a regulamentação, e este pode ser um fator provocador da criatividade. O ser criativo, apesar do regulamento, se desenvolve a cada nova tentativa de apresentar novas respostas para além de reproduzir aquelas que ele reconhece como comuns no contexto de uma atividade. Por essa razão, laboratórios voltados para o desenvolvimento da criatividade vocal podem adotar procedimentos que orientem e delimitem o horizonte da investigação, utilizando de regras ou adotando empecilhos que promovam maior esforço na busca por novos resultados e contribuam para uma abertura de repertório.

Algumas sugestões para mobilizar uma maior apreensão da sensibilidade individual envolveriam:

- A proposição de aquecimentos que abarquem não apenas o uso das musculaturas corporais, mas também a auto percepção e uso de imaginação.

- A inserção de exercícios respiratórios não apenas por seu viés de preparação para uma boa emissão sonora, mas também como instrumento de introspecção, concentração e observação dos próprios estados emocionais.
- O desenvolvimento de propostas que alternem improvisação e ordenação de formas. Após a improvisação, estimular a estruturação de partituras, cenas, fragmentos de cenas, demonstrações de desempenho, dentre outras modalidades. É uma prática que colabora para a articulação dos conteúdos aflorados durante a investigação espontânea, desenvolvimento de um senso de justificativa interna e amadurecimento da intencionalidade criadora.
- Propor regras e desafios que estimulem o uso de novos recursos. Durante os momentos de estruturação/ordenação dos conteúdos levantados pela improvisação, sugerir novas tarefas ou delimitações podem contribuir no alargamento de repertório, estimulando a procura por novas soluções às necessidades recém impostas ao processo de composição.
- Expressar as percepções. Essa tentativa pode ser compreendida como um esforço em fomentar a elaboração mental das sensações da experiência, aprofundando a conscientização dos conteúdos internos e o entendimento da experiência em variados níveis. Essa expressão pode se dar através de relato oral, registro por escrito ou desdobramentos artísticos: desenhos, poesias etc.

3. Uso da intuição e nos processos vocais de criação

Os processos criativos envolvem a presença de impulsos do inconsciente e conteúdos referentes ao que o indivíduo conhece, acredita, duvida, pensa, imagina. Mesmo nos momentos em que a criatividade parece fluir como um impulso interior, o consciente racional não se desliga da atividade e permanece como um fator necessário para a ação criadora:

Nossa experiência e nossa capacidade de configurar formas e de discernir símbolos e significados se originam nas regiões mais fundas de nosso mundo interior, do sensório e da afetividade, onde a emoção permeia os pensamentos, ao mesmo tempo que o intelecto estrutura as emoções. São níveis contínuos e integrantes em que fluem as divisas entre consciente e inconsciente e onde desde cedo em nossa vida se formulam os modos da própria percepção. São os níveis mais intuitivos do nosso ser (Ostrower, 1987, p. 56).

Para Ostrower, a intuição seria um dos mais importantes modos cognitivos do homem, o recurso intuitivo o possibilita lidar com situações inesperadas, visualizar e internalizar a ocorrência de fenômenos e, diante deles, agir com espontaneidade. A ação espontânea não significa uma ausência do uso da racionalidade, uma vez que razão e intuição não se excluem dentro do processo de criação. Mas mobiliza um recurso de construção de saber que foge à lógica da ação e evidencia conteúdos em parte inconscientes, associações internalizadas e processos de construção de uma lógica interna que não poderia ser acessado pela razão.

A investigação dos impulsos e suas reverberações podem estabelecer interessantes encontros com as proposições formuladas por Ostrower. Grotowski define o impulso como im/pulso: lançar do interior (Richards apud Bonfitto, 2006, p. 93). Por lançar do interior para o exterior, o impulso seria o elemento que antecede a ação física. Immanuel Kant, em *Crítica à razão pura* (1996) faz uma afirmação semelhante. Para ele, existiriam dois tipos de juízo. O primeiro tem caráter sintético (condensa e estabelece interligações entre conteúdos interiores) e antecede a experiência. O segundo seria analítico, passível de ser explicado, pois se dá a posteriori, ou seja, sucede a experiência. Provavelmente, é nesse sentido também que Ostrower afirma que a intuição é a base dos processos de criação, uma vez que antecede o próprio ato de criar.

Incentivar o afloramento da intuição em laboratórios de investigação vocal implica em estimular a prática criativa que convide os indivíduos a entrar em contato com o seu juízo sintético, reconhecendo que a intuição pode-se fazer reconhecer em variados níveis: um palpite, pressentimento, insight, inspiração, etc. E já que esse trabalho se destina a reflexões voltadas para o trabalho com a voz, por que não pensar que as investigações devem se expandir e envolver também uma relação mais profunda com a *voz interior* de cada um, uma das maneiras pelas quais a intuição pode se manifestar?

A *voz interior* pode participar de maneira relevante dos processos de tomada de decisão dentro da investigação, na medida em que, de maneira sintética estabelece conexões entre múltiplas possibilidades e intui uma coerência interna que seleciona entre diversos caminhos de criação para aquele que faz mais sentido interno. Dentro dos processos de ordenação e estruturação do juízo intuitivo, ocorre também um movimento seletivo que discrimina as opções possíveis, atribuindo a algumas o valor de relevância e a outras o valor de irrelevância.

Associada às reflexões sobre a intuição, Ostrower também pontua uma necessidade que aqui será compreendida como uma competência a ser desenvolvida pelo artista em

processo de formação: a sustentação da tensão psíquica. A tensão psíquica refere-se à capacidade de prosseguir com o trabalho e ao longo do tempo sustentar um estado de imersão dentro da experiência criativa. Essa resistência para a permanência focada na atividade possibilitaria o afloramento dos conteúdos psíquicos e, nos termos desse trabalho, uma manifestação mais evidente da “voz interior”:

A maior importância, por isso, deve ser dada à qualidade do engajamento interior do concentrar e de, ao retomar o trabalho poder retomar o estado inicial da criação, alcançar e manter a atenção nesse nível profundo de sensibilização. É o que conta. Significa reencontrar a tensão dinâmica da intencionalidade, motriz do fazer. O indivíduo não precisa buscar inspirações. Ele se apoia em sua capacidade de intuir nas profundezas de concentração em que elabora o seu trabalho (Ostrower, 1987, p. 74).

Pensar a sustentação da tensão psíquica como competência envolve a capacidade de, nas palavras de Ostrower, engajar-se à atividade criadora e, além disso, dominar essa habilidade de modo a poder interromper e retomar a ação criadora com a mesma atitude (ou atitude semelhante). Evidentemente trata-se de uma questão que envolve ainda o ambiente de trabalho e os companheiros de investigação. Um ambiente de trabalho silencioso, com conforto térmico e que não ofereça distrações possibilita ao artista permanecer engajado por mais tempo ao processo criativo. O mesmo se pode dizer a respeito da atmosfera construída pelo coletivo: se existe uma concentração grupal, se a equipe consegue proporcionar um contexto de comprometimento e respeito ao trabalho desenvolvido etc. Levando essa reflexão para a vivência de investigações vocais em grupo, emerge a necessidade de considerar a tensão psíquica não apenas como uma competência a ser desenvolvida individualmente, mas um valor coletivo, que potencializa o desenvolvimento da equipe.

A atenção dada por Ostrower ao desenvolvimento da tensão psíquica possibilita o estabelecimento de inferências em relação ao contexto propício para a conexão com os processos intuitivos. Como já dito anteriormente, esse trabalho compreende a intuição como um elemento que antecede a ação. No entanto, faz-se necessária a tomada de consciência desses impulsos criativos para a sua manifestação como resposta consciente a demandas interiores. O tempo de sustentação da tensão psíquica pode ser a chave para viabilizar a “liberação” da intuição no fluxo criativo. Conforme o indivíduo imerge (e permanece) na situação artística, mais contato ele tende a ter com as justificativas interiores e mais chances de tornar-se sensível à voz da intuição.

Um outro aspecto interessante de ser compartilhando sobre essa questão, é a consideração apresentada por Sylvia Constant Vergara (1993) a respeito da relação que se estabelece entre o próprio indivíduo e sua intuição. A autora pontua que a intuição tende a se desenvolver na medida em que o sujeito passa a acreditar mais nesse recurso, e valorizá-lo nos processos de tomada de decisão. Faz-se relevante, portanto, a construção de um processo de confiança com os próprios mecanismos de orientação interior, que por sua vez só lhe é revelado conforme se estreita o relacionamento do sujeito com sua voz interior. Como cada indivíduo vivencia e assimila suas experiências de maneira específica, os desdobramentos dos impulsos criativos serão, também, muito particulares e os levarão por uma jornada singularizada de pesquisa e criação. Nas palavras de Ostrower (1987, p. 76):

Seu caminho, cada um terá que descobrir por si. Descobrirá caminhando. Caminhando saberá. Andando, o indivíduo configura o seu caminho. Cria formas dentro de si e ao redor de si. Cada artista se procura nas formas do seu fazer, nas formas de seu viver. Chegará ao seu destino. Encontrando, saberá o que buscou.

Para encaminhar as reflexões levantadas nesse ponto, destaca-se, como sugestão metodológica:

- Trazer dinâmicas que envolvam a investigação intuitiva. Elaborar proposições que possibilitem aos participantes explorar seus recursos vocais de maneira não racionalizada.
- Propor contextos de criação com baixa expectativa de resultados e que possibilitem ao participante deixar-se contaminar pelas sensações da experiência. Tais propostas podem sugerir estímulos multissensoriais (por exemplo: associar o som produzido a uma cor e pintar um ambiente) e direcionar o participante para uma criação em vertigem.
- Considerar o fator tempo na proposição de experiências, possibilitando uma duração necessária para a instauração e sustentação da tensão psíquica.
- Debater a respeito da intuição dentro dos processos de investigação na avaliação das experiências, como forma de chamar a atenção para o recurso e estimular a aproximação dos integrantes da equipe com seus processos intuitivos.

Considerações finais

Este trabalho pretendeu apresentar reflexões sobre o desenvolvimento da criatividade no uso dos recursos vocais aplicado ao contexto da proposição de laboratórios. Laboratório, abordado aqui num sentido mais amplo, pode abarcar o desenvolvimento de oficinas, cursos ou espaços de investigação compartilhada que tragam a questão da criatividade como aspecto central (ou um dos aspectos centrais) de desenvolvimento no desenrolar da atividade. Por essa razão, além de considerações a respeito das observações desenvolvidas por Ostrower, foram apontadas, com o intuito de sugestão, algumas estratégias ou proposições que podem contribuir para o desenvolvimento de uma criatividade aplicada à voz.

O trabalho procurou promover uma perspectiva integralizadora ao pensar a experiência, conduzindo a reflexão no sentido de pensar uma investigação vocal atrelada ao corpo, da individualidade criadora integrada ao coletivo e do desenvolvimento intuitivo (*a priori*) acompanhado da razão analítica (*a posteriori*). Possivelmente a questão da racionalidade merecesse mais espaço na reflexão desenvolvida, ponto que pode ser retomado em próximos estudos. Ainda assim, é válido o convite para o aprimoramento da percepção e expansão do juízo (racional e intuitivo) nos processos de tomada de decisões criativas.

Destaca-se ainda o desenvolvimento da sensibilidade, que relaciona o intracorpóreo e o extracorpóreo e se conecta com todos os elementos citados anteriormente. Exposto dessa maneira, se evidencia a complexidade que atravessa as reflexões aqui apresentadas, que envolvem também uma busca de autoconhecimento e espontaneidade (no sentido proposto por Ostrower, ou seja, de busca por coerência com a própria individualidade).

Sobre liberdade, é válido acrescentar ainda uma ponderação apresentada por Ostrower de que “essa capacidade de reconhecer limites de si, em si, para si e em relação aos outros permite ao indivíduo agir livremente” (Ostrower, 1987, p. 162). Tornar-se consciente de seus recursos, de suas potencialidades e suas fragilidades e jogar num continuo de reconhecimento e expansão do próprio repertório.

Para encerrar, evoca-se novamente o entendimento da voz como instância de relacionamento íntimo e social, reforçando a necessidade de assegurar, para além de procedimentos interessantes, contextos positivos de investigação que possibilitem o risco, o erro e diante do fracasso, o acolhimento.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BROUGÈRE, Gilles. **A criança e a cultura lúdica**. In: KISHIMOTO, T. M. *O brincar e suas teorias*. São Paulo: Pioneira, 1998, p.19-32.
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- GAIARSA, José. **Respiração e Circulação**. São Paulo: Brasiliense: 1987.
- GROTOWSKI, J. **Em busca de um teatro pobre**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- KANT, Immanuel. **Crítica à razão pura**. São Paulo: Edições e Publicações Brasil, 1956
- MALETTA, Ernani de Castro. A dimensão espacial e dionisíaca da voz com base nas propostas de Francesca Della Mônica: resgatando liberdade expressiva e identidade vocal. **Urdimento**. v. 1, n. 22. Florianópolis: UDESC, 2014. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101222014039/3212> . Acesso em 09 mar. 2021.
- OSTROWER. Faya. **Criatividade e processos de criação**. 17.ed., Petrópolis: Vozes, 1987
- PEREIRA, Jorge Tadeu. **Aquecimento vocal na prática cênica: múltiplas vozes**. Rio de Janeiro: Synergia, 2019
- VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013
- VERGARA, Sylvia Constant. Razão e Intuição na tomada de decisão: uma abordagem exploratória. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, jul./set. 1991. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8941> . Acesso em: Acesso em 09 mar. 2021.
- VERGARA, Sylvia Constant. Sobre a razão e Intuição na tomada de decisão. **Revista de Administração Pública**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, abr./jun. 1993. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/8673> . Acesso em: Acesso em 09 mar. 2021.
- WEINECK, Jurgen. **Biologia do Esporte**. Tradução de Anitta Viviani; revisão científica Valdir Barbanti. São Paulo: Manole, 1991.

Artigo recebido em 28/04/2023 e aprovado em 20/06/2023.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v4i01.48278>

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

ⁱ Lara Barbosa Couto - Professora, atriz, pesquisadora e diretora teatral Doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Formada em Interpretação Teatral (bacharelado) pela Escola de Teatro da UFBA. Professora do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas. Foi professora do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade Vila Velha e professora substituta na Escola de Teatro da UFBA. Atua em cursos de Licenciatura desde 2005, já lecionando disciplinas relacionadas à prática docente como Estágio e Didática. Participou/participa ainda de experiências voltadas ao ensino de metodologias científicas, interpretação teatral, voz para a cena, expressão corporal, práticas contemporâneas, direção e condução de processos criativos. Como atriz, participou de diversos espetáculos, dentre os quais: Atire a Primeira Pedra (quatro vezes indicado ao Prêmio Braskem de Teatro 2008), A pedra do meio dia (espetáculo infanto-juvenil do grupo Criaturas Cênicas, vencedor do Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, para montagem de repertório), Festival de Dramaturgia Quatro Cravos para EXU, As quatro meninas (direção de Rita Rocha), Dorotéia (espetáculo contemplado como Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, com o edital do Programa BNB de Cultura para circulação de espetáculos e do Prêmio Especial por Inovação e Criatividade do Oitavo Festival Internacional de Teatro Estudantil, realizado pela Universidade Nacional de Belaurus) e Esperando Godot (da Cooperativa Alagoense de Teatro). Como diretora, participou dos espetáculos Medéia, manual da esposa má (Grupo VS Melindres), Otelo (Avessos Núcleo), Vértices, sobre Hamlet (Avessos Núcleo) e Casa de Bonecas (Cia teatral Suspeitos). É autora do livro História versada de uma breve vida e solista no espetáculo de mesmo nome (Projeto aprovado no Edital Secult/Funcultural 007/2017: Seleção e incentivo à produção e difusão de obras literárias inéditas de autores residentes no Espírito Santo). Vencedora do Prêmio PUBLIC na categoria Artes, em 2011. Atualmente é vice coordenadora do Curso de Teatro Licenciatura da UFAL. laracoutolc@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0137525443525215>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6154-1498>

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

