

Composições corpo-vocais dos personagens de *A jornada de um herói*

Jane Celeste Guberfain ⁱ

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, Brasil

Mateus Amorim Ribeiro ⁱⁱ

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Nova Iguaçu/RJ, Brasil

Alexandre de Oliveira Gomes ⁱⁱⁱ

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro/RJ, Brasil ^{iv}

Resumo - Composições corpo-vocais dos personagens de *A jornada de um herói*

Este artigo aborda o trabalho realizado em um processo colaborativo com os membros da equipe da peça *A jornada de um herói*, no que se refere à construção cênica relacionada à preparação corpo-vocal interpretativa dos atores Mateus Amorim e Karen Menezes. São 43 personagens ao longo do espetáculo, com as suas respectivas composições. Porém neste trabalho, selecionamos os principais personagens com uma descrição mais detalhada. Esse artigo se insere no estudo do corpo e da voz em cena, mostrando novas experiências para a prática de atores e diretores na vida profissional.

Palavras-chave: Voz. Expressividade. Cena. Treinamento. Composições corporais vocais de personagens.

Abstract - Characters' vocal body compositions in *A hero's journey*

This article discusses the work in a collaborative process with the members of the play *A hero's journey* (*A jornada de um herói*) and the scenic construction related to the interpretive body-vocal preparation of the actors Mateus Amorim and Karen Menezes. There are 43 characters throughout the play, with their respective compositions. However, in this work, we selected the main characters with a more detailed description. This article is part of the study of the body and voice on stage, showing new experiences for the practice of actors and directors in their professional lives.

Keywords: Voice. Expressiveness. Scene. Training. Characters' vocal body compositions.

Resumen - Composiciones corporales vocales de los personajes in *La trayectoria de un héroe*

Este artículo aborda el trabajo realizado en un proceso colaborativo con miembros del equipo de juego *A Jornada de um herói*, en lo que respecta a la construcción escénica relacionada con la preparación interpretativa cuerpo-vocal de los actores Mateus Amorin y Karen Menezes. Hay 43 personajes a lo largo del espectáculo, con sus respectivas composiciones. Sin embargo, en este trabajo seleccionamos a los personajes principales con una descripción más detallada. Este artículo se inscribe en el estudio del cuerpo y la voz en escena, mostrando nuevas experiencias para la práctica de actores y directores en su vida profesional.

Palabras clave: Voz. Expresividad. Escena. Capacitación. Composiciones corporales vocales de personajes.

Introdução

Este trabalho vai descrever a experiência realizada entre os anos de 2022 e 2023 na direção vocal interpretativa¹ para o espetáculo *A jornada de um herói*. Para tal, este texto conta com a colaboração - e voz ativa - de Mateus Amorim, ator e autor do espetáculo, e Alexandre O. Gomes, diretor. Este é um espetáculo da Cia. Atores da Fábrica², uma companhia de teatro da cidade de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro. Há cerca de dez anos, a professora Jane Celeste, vem trabalhando junto à companhia como preparadora vocal de espetáculos, sendo este mais um fruto desta parceria.

A jornada de um herói subverte o conceito narrativo mapeado e desenvolvido pelo mitologista estadunidense Joseph Campbell - chamado “a jornada do herói” - para narrar um dia da vida de José, um homem preto, pobre e sem alfabetizado, que é demitido da fábrica de carvão onde trabalha por questionar a diminuição do seu horário de almoço. A partir deste ponto, o espetáculo se desenvolve em situações tragicônicas que acompanham a jornada de José em busca do seu FPGTD, o Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado.

Para apresentar esta epopeia urbana ao público, a proposta cênica de *A jornada de um herói* foi apresentar um ator-narrador que, além de contar a história, tivesse a possibilidade de transformar-se em vários personagens, assumindo diferentes arquétipos à medida que a história é contada. Ao mesmo tempo, a investigação do teatro físico como principal linguagem possibilitou o estudo e aplicação de gestos corporais e vocais em múltiplas camadas diferentes.

¹ “Glorinha Beuttenmuller criou o termo *direção vocal-interpretativa* para designar a orientação vocal que ela fornece ao elenco em espetáculos teatrais”. [...] Objetiva-se harmonizar o corpo, a voz e o gesto, de forma integrada às atividades cênicas e de acordo com a proposta conceitual do espetáculo estabelecida pelo diretor” (Guberfain, 2012, p. 82).

² A Cia. Atores da Fábrica foi criada em 2005, pelo diretor Alexandre O. Gomes, na cidade de Nova Iguaçu - RJ. A companhia é formada por ex-alunos e diretores da Escola Fábrica dos Atores e Materiais Artísticos.

1. A corporeidade da voz dentro do processo colaborativo, por Alexandre O. Gomes

Considerando que o trabalho de montagem de um espetáculo cênico, segundo o professor da UFPR, da disciplina “Estudos Teatrais”, Walter Lima Torres Neto³, “é a possibilidade de dizer alguma coisa que não se poderia dizer de outra maneira, em outro formato” (Neto, 2012), o trabalho desenvolvido pela Cia. Atores da Fábrica para o espetáculo *A jornada de um herói* foi o de encontrar no processo colaborativo um caminho possível de confluência entre todos os departamentos do universo que regem a montagem de um espetáculo teatral, e como já mencionado, a linguagem de um teatro físico, para compartilhar com o público a pertinência da narrativa em questão.

A partir daí, estabelecemos uma relação sensível de escuta entre os departamentos de cenografia, figurino, iluminação, dramaturgia (que neste caso desenvolvia-se na medida em que os ensaios avançavam), direção musical e preparação vocal. Sendo esta encarnada, na minha concepção de encenação, como uma extensão do próprio corpo, ou seja, a proposta, desde o início, foi de descobrir a corporeidade da voz do ator Mateus Amorim e da contrarregra/atriz Karen Menezes, que para esta encenação transgrediria as convenções mais tradicionais de contrarregragem e se expandiria, em alguns momentos pontuais, para a função de atuar. Para tanto, propus que a professora Jane Celeste buscassem despertar e estimular camadas sonoras que se manifestassem como extensão dos gestos dos atores, que iam, paulatinamente, se desenhando em sala de ensaio com a participação de todos os departamentos exercendo uma relação efetiva de troca, dentro desse processo colaborativo que é como diz Rafael Luiz Marques Ary:

[...] uma ética de criação teatral que impulsiona o coletivo para a concepção de uma obra plural e representativa. Para tanto, estimula ao máximo o potencial criativo de cada sujeito envolvido no processo de criação da obra teatral, respeitando suas funções artísticas específicas e, ao mesmo tempo, estimulando a permeabilidade criativa entre todos (Ary, 2010, p. 1).

Dentro desse contexto, coube a mim a função de exercer uma escuta apurada para coordenar o trabalho de encenação, aglutinando as propostas à linguagem de um teatro físico gestual, com intenção de contar uma história que se comunicasse com seu público de modo

³ Diretor e professor de Estudos Teatrais no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR, em Curitiba.

claro e objetivo, tensionando a relação de *corpo + voz = corporeidade da palavra* que se descontinava na função exercida por Jane Celeste.

2. A construção corpo-vocal interpretativa dos personagens⁴, por Jane Celeste Guberfain

Meu papel como participante da equipe sempre se baseou em fazer com que atores descobrissem seus potenciais vocais para que tivessem composições diversificadas de acordo com cada personagem. Em *A jornada de um herói*, não foi diferente. De acordo com as diretrizes da pesquisa, buscamos investigar as potências dos atores e atingir diferentes camadas sonoras, como os efeitos cômicos através da flexibilidade vocal e a resistência na voz, pois os atores gritam em vários momentos do espetáculo. Ao mesmo tempo, procurei também trabalhar com a visualização das palavras, buscando sempre a *palavra poética*.

A palavra poética revela-se em sensações e imagens à proporção em que as vibrações vocais são ativadas na execução do movimento. Ao colocarmos a atenção nos toques da qualidade da palavra do corpo (seus trajetos, ressonâncias, vibrações, fluxos, pesos, espaço, tempo, ritmo) promovemos a expansão da percepção da palavra para além do entendimento mental de suas significações, e trazermos a atenção do corpo para fisicalidade e materialidade sonora do toque da palavra no corpo por seus afetos (Martins in Aleixo, 2014, p. 22).

Utilizamos vários recursos para conseguir efeitos para descobrir essas possibilidades de camadas sonoras com os textos. Este trabalho foi realizado em conjunto, principalmente com os atores e com o diretor. Realizamos improvisações variadas nos nossos encontros. Vamos dar alguns exemplos de como trabalhamos.

Como o Mateus Amorim tem muita familiaridade com o texto, uma vez que também é o autor, por vezes, eu pedia para que ele dissesse as falas de determinado personagem. Ao dizer-las, ele deveria perceber a sonoridade e o ritmo das palavras, de acordo com a emoção e as intenções suscitadas. E, com esse estímulo sonoro, desenvolvemos os movimentos corporais, a partir da melodia vocal emitida. Outro procedimento que usamos partia da criação da postura de um personagem específico e, a partir dessa postura, iniciávamos propostas de locomoção, seguidas da criação de gestos e, aos poucos, a descoberta da voz com suas variações. Este processo provinha de combinações dos quatro fatores componentes do

⁴ Criamos o conceito “corpo-vocal interpretativo” para melhor expressar o trabalho integrado de expressão corporal e vocal dentro de um processo de interpretação de personagens em um espetáculo teatral.

movimento sistematizado por Rudolf Laban⁵: peso, tempo, espaço e fluência, resultando em diferentes graduações de ação corporal e vocal; seguimos, além disso, as orientações de Rudolf Laban, que diz que (Laban, 2012, p.108) “Qualquer ação vocal deve estar sempre conectada com a ação corporal (ou vice-versa) e direcionada para o espaço cênico, organizando os componentes comunicativos da forma global, de acordo com o contexto”.

Outro recurso utilizado foi o *grammelot*, termo adotado por Jacques Copeau⁶ e Vieux Colombier no início do século XX. Trata-se de uma linguagem inventada, algumas vezes onomatopáicas, utilizando recursos rítmicos, mudanças de tonalidade, velocidade, duração e timbre. Este foi um exercício importante que também usamos nas improvisações, pois ajudaram os atores a encontrar várias inflexões vocais interessantes. O ator precisava se expressar através de outros sons diferentes das palavras usadas no texto original.

Dario Fo nos explica a origem da palavra:

Grammelot é uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos dell'arte e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam gramlotto. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopeico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com o acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares, um discurso completo. Desta maneira, é possível improvisar - ou melhor, articular - inúmeros tipos de *grammelots*, referentes a diversas estruturas vernaculares (Fo, 1998, p.97).

Em alguns momentos da peça, há interação com o público com uma participação ativa de pessoas da plateia. Essa interação exige do ator um raciocínio rápido para que ele possa responder de acordo com o comportamento do participante. Nesse sentido, trabalhamos com exercícios de organização do pensamento e improvisos com palavras, frases e ações diversificadas - esta deveria ser uma comunicação rápida e eficaz. Tal atuação exigiu um ritmo rápido, sem que os gestos e movimentos não fossem percebidos como exagerados.

Fizemos também exercícios de aquecimento corpo-vocal: alongamentos, coordenação fonorrespiratória com várias dinâmicas entre o forte e o fraco, utilizando vários fonemas, exercícios articulatórios faciais e orofaciais, glissandos com diversas vogais e vibração de língua e de lábios e experimentações de inflexões com o texto da peça. Todo esse trabalho foi acompanhado por movimentos corporais e locomoção e, no final dos ensaios e das apresentações, havia a orientação para o desaquecimento.

⁵ Conhecido como pai da dança-teatro, Rudolf Von Laban foi um importante bailarino e coreógrafo austro-húngaro, considerado o maior teórico da dança do século XX.

⁶ Jacques Copeau foi um importante diretor, autor, dramaturgo e ator de teatro francês.

O trabalho deveria ser orgânico, sem cair nas armadilhas do superficial, do ilustrado, mas que tivesse um atravessamento no corpo do ator, de modo que essas camadas sonoras dos personagens que teriam contornos bem definidos surgissem de modo espontâneo.

Mateus Amorim interpreta vários personagens além do José, como o narrador, o patrão da fábrica, uma funcionária do RH, um motorista de ônibus, vendedores ambulantes, bêbados, transeuntes, um gerente do banco, dentre outros - somando, ao todo, 43 personagens. Selecionamos aqui alguns deles que, ao nosso entendimento, podem descrever melhor as composições feitas. A atriz e contrarregra Karen Menezes também participouativamente de todo o processo, uma vez que dá voz a dois personagens no espetáculo.

3. Composições de *A jornada de um herói*, por Jane Celeste Guberfain e Mateus Amorim

Os atores experimentaram diversas composições a partir de manobras corporais e vocais específicas, para ampliar a capacidade expressiva e articulatória. Usaram recursos criativos sempre a partir de suas condições fisiológicas. Cada personagem foi pensado e criado com combinações de acordo com o efeito cênico desejado e com as condições físicas, psicológicas, sociais e culturais do personagem, conforme a proposta cênica do diretor.

Para tal, levamos em conta as três dimensões do indivíduo: biológica, psicológica e socioeducacional, seguindo a orientação de Behlau e Pontes (2001, p.15),

A voz faz parte de toda a nossa existência, inaugurando nossa vida com o choro e concluindo-a, simbolicamente, com o último suspiro. Presente em nossos momentos mais decisivos, veículo de nossos sentimentos e emoções, modifica-se constantemente de acordo com a idade, saúde física, história pessoal de vida, condições ambientais, situação e contexto de comunicação. [...] A voz conta uma série de dados inerentes a três dimensões do indivíduo: a biológica, psicológica e socioeducacional. As informações contidas na dimensão biológica dizem respeito aos nossos dados físicos básicos, tais como o sexo, a idade e condições gerais de saúde; as informações contidas na dimensão psicológica correspondem às características básicas de personalidade e do estado emocional do indivíduo durante o momento da emissão; já a dimensão socioeducacional oferece dados sobre os grupos a que pertencemos, quer sejam sociais ou profissionais (Behlau; Pontes, 2001, p.15).

Para melhor exemplificar, vamos nos deter apenas às composições corpo-vocais dos personagens mais marcantes, aqueles em que o estudo e a pesquisa se mostraram mais aprofundados, pois são personagens com maior tempo de fala e maior relevância dramatúrgica. Ao todo, o espetáculo possui 43 composições; destas, para este artigo, separamos as principais.

Além disso, a fim de trazer maior organização ao texto, esta seção obedecerá a mesma divisão do espetáculo e da estrutura narrativa *jornada do herói*, ou seja, apresentaremos os personagens em três partes, seguindo, dessa forma, os três atos.

Ato 1: *a partida*

Após receberem o público, Mateus e Karen posicionam-se para o início do primeiro ato do espetáculo. O ator começa sua emissão cantando suavemente - “Acordar. Trabalhar. Mais um dia a sair antes do sol nascer” - e depois, a fim de dar corpo à música, acelera o ritmo e aumenta a intensidade - “Mais um dia só pra sobreviver”. A partir deste ponto, a música prossegue relatando a jornada dura que José deve cumprir para sustentar sua família. Este início já mostra, por meio da emissão do ator, quem é o personagem principal, quais são as circunstâncias que ele vai passar e as dificuldades que ele vai enfrentar ao decorrer da narrativa.

Ao iniciar sua fala ao público, o ator encarna a função de Narrador, ou seja, assume a responsabilidade de guiar o espectador pela narrativa que será contada. Para tal, usa, na maioria das vezes, uma articulação clara, boa dicção, extensões de *loudness*⁷ e de *pitch*⁸ normais, além de uma velocidade de fala adequada para a compreensão da mensagem. É neste momento que é explicada ao público o que é a *jornada do herói* a partir dos conceitos de Joseph Campbell para que a narrativa principal seja anunciada. Mateus ainda explica, cantando, marcando o ritmo sentado em um cubo (ressignificado em um instrumento musical), que contará uma história que “não acontece aqui, mas em uma cidade bem longe daqui”, variando a velocidade, o *pitch* e a duração das palavras. Por fim, o primeiro personagem a ser apresentado é José.

José - A fim de criar a imagem de um homem constantemente oprimido, usamos a voz com *pitch* elevado e mandíbula com extensão de movimento diminuída, demonstrando, dessa forma, fragilidade. O movimento diminuído da mandíbula levou a uma composição corporal de escápulas fechadas e tronco curvado, proporcionando um arquétipo em harmonia com a voz, pois queríamos, para José, um corpo fechado, como quem se protege, como quem tem

⁷ Loudness refere-se ao correlato psico-acústico da intensidade.

⁸ Pitch refere-se ao correlato psico-acústico da frequência.

medo o tempo inteiro. Este é um dos casos em que a composição vocal levou à composição corporal.

José é apresentado em seu ambiente de trabalho: um galpão onde atua como fabricador de carvão. A fim de representar sua rotina, juntamente com o texto - “Todo dia, José derruba madeira, carrega madeira, corta madeira, queima madeira, tira e ensaca carvão” -, são também repetidos movimentos corporais. Na primeira vez, o ator diz este texto usando as mesmas estratégias de fala do Narrador, porém, já na repetição, a fala acelera e ganha reforço de movimentos intensos e repetitivos bem como o uso do *grammelot*. Tais ações, com corpo e voz atuando juntos, ajudam a criar a representação do trabalho exaustivo e repetitivo de José.

Após o trabalho, chega a hora do almoço; porém, quando José prepara-se para comer sua refeição, o sino da fábrica toca insistente e ele tem de interromper seu almoço e se juntar aos outros funcionários para ouvir o Supervisor.

Supervisor - Baseando-nos no arquétipo dos personagens da categoria *vecchio* da *Commedia dell'arte* italiana, criamos um homem velho, corpo curvado, com voz tensa e rouca. Mandíbula em protrusão e fala rápida. Durante as pesquisas, propusemos que a maioria das palavras ditas por esse personagem começasse com a letra P, dessa forma, além de trazermos um toque humorístico a essa figura, reforçamos seu caráter autoritário através da repetição “explosiva” dessa consoante oclusiva. Assim como José, o Supervisor também possui o corpo curvado, pois ambos são oprimidos pelo mesmo sistema; a diferença é que enquanto José sucumbe à opressão, o Supervisor, sem consciência de sua classe, usa a voz intensa, com *loudness* aumentado para reforçar sua autoridade e sua liderança. É um oprimido no corpo e um opressor na voz, criando assim, um contraste interessante.

O Supervisor comunica aos demais sobre a diminuição do tempo de almoço, que passa de dez para cinco minutos. Os funcionários, todos representados por Mateus - reforçando a ideia de unidade desses trabalhadores - respondem ao supervisor, em burburinho, usando o *grammelot*.

José intervém, pedindo para que o almoço continue com a duração anterior de dez minutos, o que o Supervisor nega veementemente, achando absurda esta reivindicação e o responde de modo exaltado, ordenando-o que fale com o patrão. José, então, pensa em voz alta e tenta formular o que pode dizer ao patrão, usando muitas variações de elementos prosódicos (*pitch* e *loudness*) para demonstrar a confusão de seus pensamentos. Por fim, contra

a sua vontade, o protagonista chega à sala do patrão.

Patrão - No início, usa uma emissão de voz falada, sem interrupções e, por algumas vezes, aumenta a duração das palavras a fim de salientar sua autoridade. Modo de fonação firme, predominantemente grave. Por ser um personagem projetado em sombra, optamos por uma articulação exagerada (extensão aumentada de movimento articular), além dos constantes movimentos com o punho em riste, grifando, sempre, o caráter autoritário, sugerindo uma pessoa impaciente e temperamental. Os movimentos de lábios e mandíbula têm extensão aumentada. Ao justificar a demissão de José, usa a voz cantada, marcada pelo ritmo do cubo, ainda firme e grave. Por fim, volta a usar a voz falada, e, ao expulsar José de sua sala, intensifica o tom autoritário.

Diante do patrão, José tenta justificar-se, também usando um ritmo constante em sua fala, porém com voz fragilizada. É categoricamente demitido e enviado à funcionários do RH após, por descuido, chamar o patrão de “cretino”.

Sheila - Funcionária do RH da fábrica de carvão, usa uma peruca com cabelos compridos e porta-se como uma funcionária exemplar. Tais elementos e características ajudaram a traçar sua composição corporal-vocal. Sua voz é anasalada e possui *pitch* elevado. Transmite ironia e dissimulação. Fala com didatismo debochado e padrões repetitivos (no ritmo, na intensidade e na velocidade), ao explicar para José, através de argumentos absurdos, o motivo da sua demissão por justa causa. Por ser uma personagem que também é projetada na sombra, abusamos dos movimentos e exageros na embocadura; um exemplo disso, foi a escolha de trazer, junto com a fala, o movimento dos cabelos.

Ao fim de sua fala, Sheila usa a voz intensa, *loudness* aumentado, para instruir o que José deve fazer após ser demitido - “Não se esqueça que o senhor ainda tem acesso a parte do seu Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado, o senhor deve ir até o banco para buscar o seu dinheiro”. Tal cena marca o fim do primeiro ato do espetáculo.

Ato 2: a iniciação

Enquanto o primeiro ato tem o foco em justificar a demissão de José, o segundo foca-se em mostrar a jornada do protagonista fora da fábrica para conseguir o Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado. Sua trajetória até o banco começa no momento em

que ele sai da carvoaria e depara-se com o trânsito urbano.

Esta foi uma sequência de cenas em que usamos as diversas pesquisas vocais para representar os sons de uma cidade grande em horário de pico. Unem-se a esses sons, partituras corporais que ajudam a criar esta polifonia caótica, sempre explorando as diferentes camadas sonoras do ator. Em meio a sirenes, buzinas, gritaria e demais sons urbanos, há uma cena em específico que merece melhor descrição.

Em determinado momento, ocorre uma rápida briga de trânsito entre dois motoristas, um homem e uma mulher. Com o objetivo de escancarar e criticar o machismo presente no trânsito, optamos por não adotar a dinâmica mais recorrente do espetáculo - com o ator representando todos os personagens. Para que a cena alcançasse o impacto que buscávamos, quem responde ao motorista interpretado por Mateus é Karen.

Quando a cena estava sendo criada em sala de ensaio, consultamos à Karen sobre como ela gostaria de responder a este tipo de insulto comumente ouvido no trânsito; com base nesse relato, construiu-se a dramaturgia deste momento. Além disso, esta é uma cena em que Karen não aparece ao público, ou seja, o espectador apenas ouve sua voz; dessa forma, era preciso construir uma composição corporal-vocal que desse conta de representar essa personagem somente através da voz. O trabalho de composição, portanto, buscou trazer à atriz uma força vocal para que ela pudesse transgredir o pensamento hegemônico do machismo do trânsito. Dessa forma, criamos a personagem Motorista.

Motorista - Fala em velocidade rápida, usando voz predominantemente grave, porém com inflexões ascendentes; buscamos usar um registro grave em sua voz como reforço ao empoderamento dessa cena. Através dos treinamentos, descobrimos um tônus vocal capaz de representar toda a força e raiva que esta cena sugere.

Após presenciar tudo isso, José embarca em um ônibus lotado. Para demonstrar este transporte, bem como seus passageiros, como um homem muito forte, uma mulher reclamona, um pastor, um vendedor ambulante e demais pessoas, sejam falantes ao telefone ou brigando, sejam crianças ou idosas, pesquisamos uma variedade imensa de psicodinâmica vocal. De acordo com BEHLAU (2005, p. 127), “a avaliação da psicodinâmica vocal é descrição do impacto psicológico produzido pela qualidade vocal do indivíduo, considerando-se desde os aspectos fonatórios propriamente ditos até os elementos de velocidade e ritmo da fala”.

Dentro do ônibus, há uma disputa por um lugar vazio e quando José, inocentemente, consegue sentar-se, por estar muito cansado, dorme. Seu breve sono, porém, é interrompido

por Jailton, um vendedor ambulante de balas de chocolate.

Camelô - Responde com uma voz ligeiramente pastosa e fala em volume alto. Este foi um personagem em que primeiro foi pesquisado o corpo. Para tal, buscamos construir um corpo gingado que demonstrasse a facilidade e o costume que este homem tem em vender em transportes públicos. Diante disso, percebemos que o sotaque carioca foi a melhor maneira de encontrar a embocadura de Jailton, por isso exageramos no prolongamento das vogais e no chiado do fonema /s/.

Por perceber em Jailton alguém que compartilha das mesmas dores que as suas, José conta a ele sobre sua demissão e confessa que preocupa-se com seu filho, que está doente em casa. Jailton desaconselha José a confiar nos hospitais locais devido à precariedade e, por compadecer-se de José, sugere que ele procure Armandinho, bicheiro local, que atende na Praça Central, para que este o ajude com sua documentação de demissão.

José desce do ônibus e tenta pedir informações aos pedestres, que o desprezam. Este também é um momento em que vários personagens cruzam com José e para cada um deles encontramos diferentes camadas sonoras, buscando, dessa forma, oferecer variedades vocais ao espectador.

A caminho da Praça Central, José preocupa-se com o horário, uma vez que, além do emprego na carvoaria, ele ainda trabalha como ajudante de pedreiro em um canteiro de obras; por conta de um problema neste trabalho, não pode mais chegar atrasado. Por encontrar moeda no canteiro de obras, José recebe uma punição de seu superior - o Chefe de obras - pois, segundo este, José estaria “roubando dinheiro”. Por conta disso, a fim de punir José, o chefe diz que o deixará três dias sem receber pão como lanche e que aquele furto resultaria em uma falta de José. Esta última punição vem seguida de um aviso - “Trabalhador com três faltas é trabalhador na rua”.

Mestre de obras - Um homem bruto e autoritário; usa voz com *pitch* grave e *loudness* aumentado, com sotaque pernambucano; velocidade mediana e voz firme. Dramaturgicamente, há um paralelo entre o Mestre de obras e o Supervisor: ambos são hierarquicamente superiores a José, porém ainda respondem a algum chefe, ou seja, são oprimidos que, por abuso de poder e falta de consciência de classe, oprimem. Tal característica é refletida no corpo deste personagem, criado a partir das pesquisas vocais: postura curvada, escápulas fechadas; fala com grosseria, em voz vertical e tom ameaçador, não estabelecendo um diálogo com José, mas um monólogo.

Ao lembrar-se de seu chefe e de sua ameaça, José, que já tinha uma falta e agora soma duas, apressa-se para encontrar Armandinho, garantir sua chegada ao banco e, consequentemente, sua permanência no trabalho como ajudante de pedreiro. Neste trajeto, perdido pela cidade, accidentalmente entra em um beco e depara-se com um traficante de drogas.

Traficante - Este é mais um personagem que é apresentado ao público através da sombra. Diferentemente do Patrão e da Sheila do RH, o personagem não é desenhado pela silhueta do rosto do ator, mas pela sombra de um pequeno saco transparente preenchido com açúcar (como representação da cocaína) manipulado por Karen Menezes. Além dessa diferença, este é também um personagem interpretado pela atriz, ou seja, o público só tem acesso ao corpo desse personagem através da manipulação e, mais uma vez, da voz da intérprete. Optamos por uma voz estridente - lábios estirados - e com *pitch* elevado. Tais características (uma postura ameaçadora, que transmite segurança e malandragem) contrastam com a personalidade de José.

Após esse episódio, ainda sem respostas, José busca informação num bar, onde encontra com dois homens alcoolizados.

Bêbados - Por influência da intoxicação, há, em ambos os personagens, um desequilíbrio corporal (como uma passada não-linear) que reflete diretamente na voz, havendo uma alteração no ritmo e na velocidade da fala. Pesquisamos uma articulação do tipo hipofuncional e imprecisa. Na tentativa de reequilibrar a tonalidade vocal e a inflexão, os personagens realizam emissões com excursões para o agudo, propiciando uma característica de instabilidade corporal e vocal. Nesse caso, houve imprecisão articulatória (porém comprehensível), desequilíbrio corporal, tentando sempre se reerguer; com muitas variações na tonalidade, no ritmo e na velocidade. Para além das semelhanças, buscamos, primeiramente através da voz, diferenciar estes personagens. O primeiro bêbado tem uma projeção mandibular com um ligeiro travamento, demonstrando que, mesmo bêbado, possui “certo” controle corporal; já o segundo apresenta uma lateralização nos lábios e da língua, representando um grau de alcoolismo mais exagerado; além disso, acrescentamos neste segundo bêbado, as pernas arqueadas e maior movimentação dos membros superiores.

Após inocentemente ocasionar uma briga generalizada no bar, José ainda enfrenta outros problemas na cidade até, finalmente, chegar à Praça Central para encontrar

Armandinho. Com o avanço das pesquisas de voz e corpo para o espetáculo, optou-se por criar para a cena do encontro de Armandinho e José uma dinâmica inédita nesta montagem.

Armandinho - Este é um personagem que fala com uma voz rouca e posteriorizada, *pitch* grave, *loudness* elevado; fala de forma segura, com gestos precisos e curtos, porém ainda com certa malandragem, buscando emular um bicheiro, figura clássica do cotidiano carioca. Além disso, este é mais um personagem projetado pela sombra através de uma silhueta, porém diferentemente dos demais, a silhueta projetada é a de Karen. Usando o chapéu característico do personagem, ela manipula uma lanterna e projeta a própria sombra; a voz que o público ouve, no entanto, é a voz de Mateus que, em cena, emite a voz de Armandinho. O que se estabelece neste caso é um jogo de sincronia entre a voz de Mateus e os movimentos de boca, cabeça e mãos de Karen. Durante as pesquisas, buscamos trabalhar a contracenação entre os atores e encontramos momentos preciosos, como quando Armandinho pronuncia a sigla FPGTD (referente ao Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado), gerando um grande efeito cômico pela forma como é pronunciada.

Ao ser ajudado por Armandinho, José, com a documentação carimbada, consegue uma carona de carroça com um dos capangas do bicheiro. Finalmente, após uma série de infortúnios, o protagonista chega ao banco, onde desenrola-se o terceiro e último ato do espetáculo.

Ato 3: o retorno

Subvertendo (mais uma vez) com o modelo desenhado por Campbell, este é o menor ato do espetáculo, uma vez que ao invés de mostrar a ascensão final do herói como comumente as jornadas dos heróis fazem, aqui o que se retrata é a chegada de José ao banco e seu retorno para casa - assim como tantos outros que vão ao banco, resolver as burocracias, e retornam para casa, em sua grande maioria, insatisfeitos. Não há uma glamourização da jornada de José, mas a valorização de tantos heróis e heroínas espalhados pelo país.

Ao chegar ao banco, José depara-se com uma fila quilométrica, fato que o desespera ainda mais, porque ele ouve a atendente chamar a senha de número quinze enquanto ele segura a senha noventa e seis. Por fim, com a demora no atendimento no banco, José não comparece ao canteiro de obras, o que ocasiona em sua demissão. Quando, relutante, o

protagonista aceita este fato, conhece uma senhora que, assim como ele, está na fila do banco, Dona Osvaldina.

Compadecida da situação de José, Dona Osvaldina - personagem criado a partir das vivências da avó do autor, Osvaldina Ribeiro - oferece a ele sua senha e, após esperar mais quatro horas, José é direcionado à sala do Gerente, onde finalmente pode receber seu Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado.

Gerente do banco - “Um senhor riquinho, engomadinho, certinho e branquinho. O total oposto de José”. É um personagem que usa voz fluida, *pitch* predominantemente grave, porém com modulações de tonalidade e intensidade e ênfase nas palavras que valorizam a instituição bancária, além de também usar a articulação exagerada.

Diferentemente dos outros personagens, cuja representação acontece a partir da adição de algum elemento cênico - seja um chapéu ou uma peruca -, este personagem é representado por um coador de pano ressignificado em um fantoche, o que ocasionou em uma pesquisa sobre manipulação de formas animadas. Há dois momentos de representação do Gerente. Inicialmente, quando este encontra-se com José, é mais um personagem projetado em sombra: a manipulação feita por Karen Menezes e a voz por Mateus Amorim; no segundo momento, na penúltima cena do espetáculo, a manipulação é feita pelo Mateus, que, com o coador na boca, tapando sua face, também faz a voz.

Quando recebido pelo Gerente, José descobre que seu Fundo de Proteção e Garantia ao Trabalhador Desempregado soma trinta centavos. Revoltado, tenta ainda argumentar com o Gerente, porém é repreendido e punido pela atitude: seus trinta centavos são trocados por um punhado de farinha. Vendo-se impotente, José sai do banco e, ao chegar em casa, mistura aquele pouco de farinha com água e alimenta seus filhos. Cansado, ela deita-se em sua cama e sonha com um futuro melhor em que ele e sua família terão comida suficiente. Ilustramos este final com um trecho da dramaturgia:

Depois desse sonho, José poderia acordar diferente. Poderia acordar e perceber que ele é mais um dos muitos Josés que acordam às três ou quatro da manhã e enfrentam chefes injustos e impacientes, ônibus cheios, filas intermináveis e um sistema que os deixa cada vez mais invisíveis. O nosso José poderia perceber que ele é mais um daqueles que tiveram que largar a escola para se sustentar e que, mesmo assim, acreditam e lutam por um futuro melhor para si e seus filhos. Nossa herói poderia perceber que ele é mais um como tantos outros: analfabetos, pobres, com dores, com sonhos e, acima de tudo, brasileiros. Se José percebesse que não estava sozinho, que a sua voz, unida a de muitos outros Josés, ecoaria e poderia mudar alguma coisa; se José percebesse que seus chefes são exploradores, que suas condições de trabalho são insalubres, que os destratos que recebe diariamente são preconceitos ferozes e que sua jornada diária pode ser desumana, ele entenderia sua força e acordaria

diferente, sabendo que vale muito mais que um punhado de farinha. Mas, infelizmente, os Josés não sabem disso - muito menos o nosso. O fato é que, no outro dia, nosso herói acordou. Quatro da manhã. E o que esperaria por José nessa nova, perigosa, sangrenta e maldita missão? Monstros? Dragões? Piratas? Ladrões? Terremotos? Vilões? Não importava. Mais um dia, mais uma jornada do herói (Amorim, 2022, pp. 50-51).

A jornada de um herói, portanto, é um espetáculo que, em sua essência, narra o cotidiano do trabalhador pobre brasileiro, representado, antropofagicamente, na vida de José. Todos os dias, José passa por uma jornada do herói. Todos os dias, ele não sabe se voltará vitorioso ou perdedor para casa. O fato é que ele deve, querendo ou não, todos os dias, embarcar numa jornada épica - com ou sem aliados, com ou sem mentores - para tentar sobreviver no mundo exterior, perigoso e cheio de provas que o espera. Diuturnamente.

Considerações finais

A experiência vivida ao longo do desenvolvimento da dramaturgia, cenografia, iluminação, figurinos, adereços, assim como a construção corpo-vocal interpretativa desses 43 personagens, vivenciados por Mateus Amorim e Karen Menezes, foi fundamentada através de três pilares que conduziram todo o processo de trabalho da ficha técnica, composta por nove pessoas. O processo colaborativo, os fatores de movimento de Rudolf Laban e o teatro físico gestual se imbricaram numa encruzilhada que buscava, através destes pilares, um fazer teatral capaz de se comunicar com destreza e eficácia com seu público. Rosyane Trotta corrobora com o entendimento dos meandros de um processo de grupo, através do artigo *Autoralidade, grupo e encenação*:

A possibilidade de trazer transformações teatrais em profundidade se vincula, desde o nascimento da encenação, à formação de uma equipe permanente, entregue a um trabalho regular. Os diretores propõem técnicas corporais a serem coletivamente praticadas, de modo a obter uma disciplina de conjunto e despertar uma ética necessária à descoberta de uma expressão própria e à execução coletiva do ato criador (Trotta, 2006, p. 155).

Como afirma Trotta (2006), a partir da proposta de encenação exposta pela direção, encontramos uma disciplina no decorrer do trabalho que nos capacitou para uma execução coletiva deste espetáculo.

Outro aspecto importante a ser considerado é que os atores emitiam a voz sem o uso do microfone e, eventualmente, em algumas salas grandes. Por esse motivo, trabalhamos o uso

correto do aparelho fonador, com os vários aspectos técnicos, como o controle da intensidade (dinâmica), variações de tonalidade, dicção e coordenação pneumofonoarticulatória. Esse cuidado propiciou um desempenho mais seguro dos atores nas composições dos personagens, assim como uma manutenção do bem-estar vocal nas apresentações do espetáculo, sempre pensando em dar um *abraço sonoro* no espectador, como recomenda nossa mestra Glorinha Beuttenmuller.

A necessidade do ator de expressar as ideias por meio dos gestos e expressão facial junto com as palavras inventadas, como no *Grammelot* enriqueceram a expressividade do ator, contribuindo para a descoberta de várias composições vocais, utilizando o texto original.

O trabalho corpo-vocal interpretativo, utilizando a combinação dos quatro fatores componentes do movimento sistematizado por Laban, resultou em ricas partituras corporais vocais, a partir das experimentações realizadas, através de um diálogo, respeitando as especialidades de cada um. Os atores demonstraram suas habilidades artísticas com extrema qualidade, competência e criatividade, resultando em importantes conquistas para o espetáculo como uma indicação ao 17º Prêmio APTR de Teatro na categoria Jovem Talento e a vitória do 33º Prêmio Shell de Teatro na categoria Iluminação.

Referências

- ALEIXO, Fernando. *Práticas e poéticas vocais*. SISBIUFU. Uberlândia, Minas Gerais, 2022.
- AMORIM, Mateus. *A jornada de um herói*. Niterói: Edições Cândido, 2022.
- ARI, Rafael Luiz Marques. *O processo colaborativo na formação de dramaturgos*. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas 2010. Anais do Congresso Abrace.
- BEHLAU, Mara; PONTES, Paulo. *Higiene vocal: cuidando da voz*. 3. ed. Rio de Janeiro: Revinter, 2001.
- BEHLAU, Mara. *O livro do especialista*. São Paulo: Revinter, 2005.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Pensamento, 2013.
- FO, DARIO. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: editora Senac São Paulo, 1998.
- GUBERFAIN, Jane C. *A voz e a poesia no espaço cênico*. Rio de Janeiro, Synergia, 2012.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. Lisa Ullmann (org.). São Paulo: Summus, 1978.

TORRES, Walter Lima Neto. Os diferentes processos de encenação e as diferentes acepções do encenador. Repertório: Teatro & Dança - Ano 12 - Número 13 - 2009.2

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. Sala Preta, n. 6, 2006. p. 155-164.

Artigo recebido em 13/09/2024 e aprovado em 17/12/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.55504>

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

ⁱ Jane Celeste Guberfain - Professora Titular, responsável pelas disciplinas de Voz da Escola de Teatro da UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Fonoaudióloga, Especialista em Voz pelo CFFa; Mestra e Doutora em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO. Principais publicações: Livros: Voz em Cena volumes 1 e 2 (org.), Revinter; A voz e a poesia no espaço cênico (Synergia e FAPERJ). Práticas, poéticas e devaneios vocais (org. junto com César Lignelli), Synergia. janeceleste@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9389435332363986>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3431-5057>

ⁱⁱ Mateus Amorim Ribeiro - Licenciando em Letras: Português e Literaturas pela UFRRJ (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro). Ator e dramaturgo, membro da Cia. Atores da Fábrica. Principais publicações: Livro: A jornada de um herói (Edições Cândido, 2022). mat.amorimribeiro@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1047744732829031>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3385-2385>

ⁱⁱⁱ Alexandre de Oliveira Gomes - Licenciado em teatro pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) e mestrando em Artes da cena pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Professor e diretor da Escola Fábrica dos Atores e Materiais Artísticos. Diretor da Cia Atores da Fábrica. Principais publicações: Livro: Ricardo III um homem do seu tempo (Gostri Editora, 2023), prefácio: A jornada de um herói (Edições Cândido, 2022), prefácio: Corpos do drama (Editora Patuá, 2024). alexandre.ogomes@edu.unirio.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3045710216932876>
ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-0794-1747>

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

