

Criação em Diálogo: Interpretação e Direção Vocal em *Turismo Infinito*

João Henriquesⁱ

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

José Eduardo Silvaⁱⁱ

Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Braga, Portugalⁱⁱⁱ

Resumo - Criação em Diálogo: Interpretação e Direção Vocal em *Turismo Infinito*¹

Este artigo propõe uma reflexão dialógica entre um ator e um diretor vocal sobre o processo de criação do espetáculo *Turismo Infinito* (2007). Nele, e a partir da prosa poética de *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, o trabalho de voz e texto é analisado sob a perspectiva conceptual do *encontro*. Pretende-se dar visibilidade aos modos como a colaboração conduz a pesquisa criativa, atmosfera propícia à emergência do novo; como a confiança consolida a formação de um vocabulário afetivo criador, onde o imaginário poético adquire sonoridade e a voz se transforma em presença viva em cena; culminando numa reflexão sobre como esse trabalho se desenvolve e expande nas diversas reposições do espetáculo.

Palavras-chave: Poéticas da Voz. Encontro. Imaginário. Pessoa. Diálogo.

Abstract - Creation through Dialogue: Interpretation and Voice Direction in *Turismo Infinito*

This article proposes a dialogical reflection between an actor and a vocal director during the creation process of the show *Turismo Infinito* (2007). Based on the poetic prose of *The Book of Disquiet*, by Fernando Pessoa/Bernardo Soares, voice and text work is analysed within the conceptual perspective of the *encounter*. The aim is to highlight the ways through which collaboration leads the creative research, establishing a field that enables the emergence of novelty; how trust consolidates a creative affective vocabulary, where poetic imaginary is expressively voiced and transformed into living presence on stage; culminating in a reflection on how this work has developed and expanded through the various replays of the show.

Keywords: Poetics of Voice. Encounter. Mental Imagery. Pessoa. Dialogue.

Resumen - Creación en Diálogo: Interpretación y Dirección Vocal en *Turismo Infinito*

Este artículo propone una reflexión dialógica entre un actor y un director vocal sobre el proceso de creación del espectáculo *Turismo Infinito* (2007). En él, y a partir de la prosa poética de *El Libro del Desasosiego*, de Fernando Pessoa/Bernardo Soares, el trabajo de voz y texto es analizado desde la perspectiva conceptual del *encuentro*. Se pretende dar visibilidad a las maneras en que la colaboración conduce a la investigación creativa, atmósfera propicia para la emergencia de lo nuevo; cómo la confianza consolida la formación de un vocabulario afectivo creador, donde el imaginario poético adquire sonoridad y la voz se transforma en presencia viva en escena; culminando en una reflexión sobre cómo este trabajo se desarrolla y expande en las diversas reposiciones del espectáculo.

Palabras clave: Poética de la Voz. Encuentro. Imaginario. Pessoa. Diálogo.

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais portugueses através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto com o identificador DOI: <https://doi.org/10.54499/2022.12144.BD>.

Introdução

O espetáculo *Turismo Infinito*² nasce de um guião autoral de António M. Feijó. Composto a partir de uma seleção de textos da obra poética e epistolar de Fernando Pessoa, foi encenado por Ricardo Pais que, tendo acompanhado a criação desse guião “em todas as fases”, reconhece que “em *Turismo Infinito*, o António M. Feijó é o dramaturgo”. Reforça: “É bom frisar que, apesar da estatura gigante de Pessoa, é da interpretação do trabalho do António que aqui se trata” (Sobrado, 2007, p. 9).

Estreado no Teatro Nacional São João (TNSJ), no Porto (Portugal), em dezembro de 2007, *Turismo Infinito*³ resultou numa criação onde, mais do que dar forma encenada a um alinhamento de textos poéticos,

tentou-se respeitar as tensões internas de cada texto - a que se tem chamado, por arrasto histórico, “drama”, na acepção teatral do termo - e os sentidos vários da sua organização em sequências. Numa curva dramática quase tradicional, como diz o António M. Feijó, tentamos que se ouça a sequência e se veja (Sobrado, 2007, p. 9).

Desde o início, *Turismo Infinito* assumia ainda o propósito deliberado de dar à voz e ao dizer um palco de expansão elocutória. Esclarece o encenador:

[...] as emanções da *machina* Pessoa só precisam de personalidade e corpo quando se entregam a actores, porque aí, irresistivelmente, a capacidade de transformação, a *indústria do dizer*, como nenhum outro actor diria, arrasta a inevitável aferição do que usar de si. E texto a texto, sequência a sequência, vai-se construindo uma espécie de psicologia não normativa, não estilística, mas orgânica” (Sobrado, 2007, p. 9).

A procura por este equilíbrio entre o carácter autónomo de cada poema - em que cada ator, “usando de si”, pôde dar corpo a uma voz heteronímica - e a sensação de *narrativa dramática* que, naturalmente, emergiu da sucessão dos poemas, organizados em cinco grandes blocos, ainda permitiu, nas primeiras leituras à mesa, a exploração de outras articulações internas, sem, no entanto, se distanciar muito da forma que António Feijó tinha originalmente pensado. A coerência intrínseca do guião, indiciadora de uma vibrante potência artística e performativa, permitiu que a encenação de Pais se concretizasse num espetáculo com aclamação nacional e internacional, em repetidas reposições desde a estreia até ao presente.

² Por decisão dos autores, este artigo foi redigido na grafia do português do Brasil, preservando a 2ª pessoa do singular como forma de tratamento no diálogo.

³ Pode assistir a um trailer do espetáculo, [aqui](#). O registro videográfico integral não está disponível em linha, mas em formato DVD, cuja aquisição pode ser feita no site da BOL, na loja online do Teatro Nacional São João, [aqui](#). O *Manual de Leitura* (2007), programa de sala, se pode baixar [aqui](#).

Estas revisitações parecem ter confirmado a dramaturgia de Feijó, que assume: “Se me perguntam, pois, de que se trata, direi que estes textos desenham cumulativamente uma série de pessoas contra o fundo de uma mente particular - a de Fernando Pessoa. Estou convencido de que isto é mais que o suficiente” (Sobrado, 2007, p. 14).

Com efeito, em *Turismo Infinito*, este “fundo de uma mente particular” concretizou-se também no desenho do espaço cênico: duas plataformas inclinadas, em reflexo simétrico - teto e chão - convergentes num ponto de fuga a desaparecer no escuro. Uma cenografia de Manuel Aires Mateus, perspectivada e escorregadia, com reentrâncias e alçapões, mecânica de teatro, mas acima de tudo, espaço vazio para a orgânica da elocução. Nele, procurava-se uma espécie de “levitação da palavra”, em corpos entendidos como agentes de materialização sonora de um campo imagético interior sensorial e multidimensional. Como reitera Ricardo Pais, “do que se tratou para nós foi de acionar os textos, isto é, de dar a cada um deles um passado, um presente e um futuro. Se quiser, de criar para o público e para nós próprios a ilusão de que nos movemos com eles” (Sobrado, 2007, p. 9).

Este artigo, que se funda numa reflexão sobre a relação da direção vocal⁴ com o ator, resulta de um processo dialógico e colaborativo de indagação, análise e escrita, entre o ator José Eduardo Silva (JES) e o diretor vocal João Henriques (JH) que participaram neste processo de criação no contexto de uma relação quase diária de trabalho continuado entre o final de 2005 e meados de 2011 no TNSJ; e entre meados de 2011 e início de 2013 no Teatro Oficina (TO, Guimarães, Portugal) no contexto da Capital Europeia da Cultura de 2012. De entre os vários projetos que ambos partilharam, *Turismo Infinito* circulou por diversos teatros de Portugal e da Europa, tendo sido inclusivamente apresentado no Brasil (SESC Pinheiros, São Paulo) em junho de 2010. Revelando uma invulgar longevidade para o que costumam ser as carreiras dos espetáculos portugueses, terá a sua décima quarta reposição no início da próxima temporada (2025-2026) no TNSJ, dezessete anos depois da estreia⁵.

Assim, e de modo a concretizar o desafio a que este número da revista *Voz e Cena* convida, propomos uma reflexão sobre o acontecimento do encontro entre ator e direção

⁴ Aqui entendida na linha do conceito de *direção vocal interpretativa*, como definido por Glorinha Beutenmüller: uma orientação vocal dada a elencos de produções teatrais onde o trabalho de corpo, voz e gesto se pensa e desenvolve numa integração colaborativa com o diretor e o conceito do espetáculo (Guberfain, Ribeiro e Gomes, 2024).

⁵ Esta reposição acontecerá por ocasião das cerimônias de celebração dos oitenta anos de Ricardo Pais, momento em que a sala principal do TNSJ passará a nomear-se *Sala Ricardo Pais*.

vocal, explorando-o como espaço de criação, abordando os processos da emergência do novo e da pesquisa corporizada da imaginação até à expressão vocal, as dinâmicas dos contributos bidirecionais da relação, a construção de um vocabulário afetivo como eixo da comunicação e o impacto das reposições da obra na interpretação.

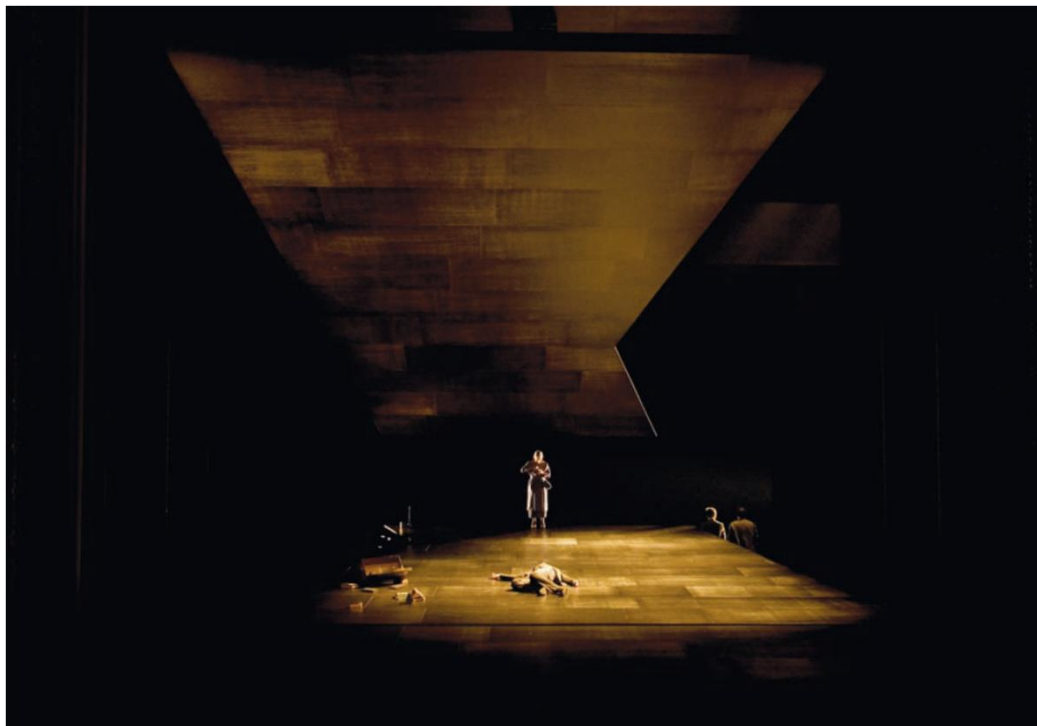


Figura 01: Cenografia de *Turismo Infinito*, de Manuel Aires Mateus.
Fotografia de João Tuna. In *Manual de Leitura* (2007, p. 14). TNSJ, Porto, Portugal.

O encontro como espaço de pesquisa e criação

JH: Consideras o trabalho um-a-um com o ator, um encontro de *esferas sensíveis*? De que modo, e em que exemplos, ele foi acontecendo no processo do *Turismo*? Que momentos de *insight* te recordas e como chegámos a eles?

JES: Há algo que gostaria, antes de mais, de realçar, que é todo o trabalho prévio que fizemos no campo da preparação vocal, que foi abrindo paulatinamente novas perspectivas e possibilidades para a materialização vocal de qualquer texto. Este trabalho de fundo, que teve em vista a exploração, conhecimento e reconhecimento expansivo de possibilidades vocais, foi, para mim, da maior importância, pois, os seus efeitos concretos vão muito para lá das contingências específicas da materialização vocal de um texto para o objetivo da apresentação

de um espetáculo. É aí, no espaço seguro (quando assim criado), da relação de um para um da sala de ensaios, que se torna possível, pouco a pouco, reconhecer, compreender, dessacralizar e exorcizar os fantasmas físicos e emocionais que construíram e moldaram o que dá forma à nossa voz. É através da exploração desse espaço profundo pré-consciente que se começam a vislumbrar estruturas vinculativas duradouras, não apenas da nossa voz, mas também de toda a nossa construção pessoal, simultaneamente emocional, cognitiva e motora (comportamental).

Essa é uma das formas de começar a vislumbrar, na prática, que todas estas dimensões do funcionamento humano se articulam entre si e que temos mecanismos de agência relativamente a elas. Esse trabalho de exploração e consciencialização, extremamente sensível e por vezes penoso porque assustador, é um processo de autoconhecimento, sem o qual nos veremos amputados nas nossas opções para materializar um texto. Sobretudo se for um texto com a envergadura da prosa poética de Fernando Pessoa. Estes e inúmeros outros *insights* aconteceram e ainda vão acontecendo como resultado do trabalho que fizemos juntos e, mesmo ainda antes de entrarmos no trabalho de texto propriamente dito.

Sobretudo no que diz respeito ao espetáculo *Turismo Infinito*, onde me coube toda a prosa poética de Bernardo Soares retirada do *Livro do Desassossego* (doravante L do D), os *insights* continuam a surgir de forma inesperada e a cada reposição, fruto do trabalho de texto iniciado em 2007. Muitos deles não têm forma concreta cognoscível ou enunciável, muitos surgem durante os espetáculos e ficam inscritos corporalmente nesse plano onírico. Mas, em suma, creio que é aqui que melhor se pode inscrever a questão sobre o trabalho que experienciei contigo: sem o trabalho exploratório de preparação vocal que fizeste o favor de me facilitar e que serviu de elemento dialético e dialógico para todos os posteriores trabalhos de texto e de exploração vocal que tive o privilégio de poder experienciar, dificilmente teríamos tido os mesmos resultados.

E tu, seja no trabalho de texto, seja no trabalho vocal de fundo, o que procuras despertar nos atores? Que cuidados tomas para o fazer e com que tipo de surpresas te deparas durante o processo?

Despertares e Surpresas: a emergência do novo na voz

JH: Há uma curiosidade inicial sobre o outro, um lugar sobre o qual eu próprio não sei, muitas vezes, o quanto estou preparado para olhar. Mas diria que essa curiosidade vence e se concretiza na seguinte questão: “Como a/o vou encontrar?”, “Em que disposição - mental, afetiva - está?”, “Tem espaço de escuta? De acolhimento?”. Normalmente, este estado estará diretamente ligado, ou será uma expressão, do modo como a pessoa se relaciona com a sua voz. E este ponto é muito sensível, como tu próprio sublinhaste. Trata-se, de fato, para mim, de promover o *encontro* em que se abre o “espaço seguro” que referiste, campo de cuidado recíproco para acolher a vulnerabilidade, “o que aparecer do aflorar sincero do instinto individual” através de “um constante ajustamento das maneiras de conduzir o trabalho” (Carvalho, 2019, p. 61-62).

No primeiro gesto da sua procura, costumo encontrar atores fechados e reservados, outros abertos e entregues, outros desconfiados, outros deslumbrados e, para todos, proponho-me chegar em abertura. A primeira impressão da minha presença, planeio-a em sorriso. Aprendi a fazer isso, mesmo quando as minhas próprias condições afetivas “não estão para aí viradas”. Esse estado, um molde que fui programando no meu corpo com os anos e a repetição destes encontros, muitas vezes salva-me de mim mesmo. E só o consigo ativar na presença do outro, naquela função. Mas vou regressar à tua pergunta.

O que procuro no trabalho de voz e texto com uma atriz e um ator? A resposta é escandalosa: a voz dela e dele. Invoco o escândalo porque a procuro num lugar que nem a própria atriz ou ator, muitas vezes, sabem identificar em si mesmos (as tuas palavras anteriores parecem confirmá-lo!). Começo por procurar o som, tal como se apresenta, naquele momento: “Olá, bom dia! Como estás? Sou a/o...”. O meu ouvido vai direto a essa pretensão escandalosa: é um som genuíno? (E o que quer dizer “um som genuíno?”) A onda sonora-vocal vem cheia de informação (mesmo que venha vazia, porque daquele dia), à qual acedo a partir de um lugar pré-analítico. Diria, livremente, que o som me entra pelo corpo (não só pelos ouvidos) e toca lugares nele⁶. Uma experiência de afetação das estruturas da sensibilidade, distante ainda de organizações categóricas do entendimento.

⁶ Lucia Gayotto (1997) localiza a escuta, no contexto de criação na cena, de um modo similar: “Eu já sabia disso, mas quanto mais assistia, com esta escuta aberta para a dimensão criadora, mais sentia, por assim dizer, todo meu corpo escutar” (p. 20).

Encontro em Eugene Gendlin (1996) uma correspondência para este fenômeno. Ele identificou-o no seu conceito de *felt-sense*, um sentido corporal não verbal, de sensação intensa, mas vaga, que emerge ao lidar com um problema emocional, ainda sem compreensão *verbal* clara: uma sabedoria interna resultante de um estado de foco que, se explorado, permite a progressão para uma condição mais integrada e consciente⁷. A esse momento tento regressar sempre que dúvidas me invadem durante o trabalho, desafio que me mantém na senda. Um fenômeno não apenas da ordem dos sujeitos ou da intersubjetividade, mas que parece apontar para um terceiro corpo: o *corpo do encontro*.

Do caráter vago e fugaz dessa sensação emerge, pouco depois, um juízo, para informar e dar forma às estratégias de trabalho. É um processo muito rápido, que acontece quase no tempo da percepção. E, de novo, em contínua atualização. O meu ouvido (e o dos meus colegas) investiga possíveis relações e causas daquele som com a fisiologia da voz e os estados do corpo. É um *Cluedo*: sou detetive de uma verdade escondida, um segredo, que mantém o seu agente em segurança, prevenindo-o de ser apanhado. Procuro esse lugar-esconderijo. Porque eu também sou uma pessoa que esconde e se esconde, de vários modos. Então, a impressão desse lugar no outro é-me revelada pelo equivalente em mim. Um reconhecimento espelhado, que me informa onde poderá estar enclausurada a sua voz (e a minha, para esse efeito⁸). Um fenômeno que identificamos com o que Letícia Carvalho (2019) descreve ao referir o modo como “Grotowski convida o ator a mergulhar na relação com os outros para, desse modo, descobrir o que está nele mesmo. Através da relação é que aparece o que está em cada um” (pp. 26-27).

O trabalho de voz, para mim e para muitos que se dedicam à direção vocal, constata-se na literatura, é uma função de *serviço* ao outro (Prather, 2023; Masterton, 2018; Withers-Wilson, 1993). A voz do ator é, durante o trabalho, uma voz que nos é emprestada (por essa razão, quando o ator está em cena, diante do público, por vezes me questiono: estarei, de algum modo, ali?). Dialogo com ela como se fosse minha, sabendo bem que não é. Mas ouço-a, em parte, assim. Ao fazê-lo, como disse, parece que acedo mais facilmente aos lugares que me podem ajudar a compreendê-la. Desse movimento empático despoletam-se circuitos que expandem o encontro, dele emergindo ideias para as estratégias de trabalho.

⁷ Este conceito ressoa-me muito Pessoaano, remetendo para o conceito de *força da sensação* que José Gil (1993) avança na sua análise aos processos de criação da poética e da prosa poética, que analisaremos mais adiante.

⁸ Será essa, provavelmente, a razão mais sincera que explicará a minha dedicação a este trabalho. Mas esse é outro assunto!

O que procuro despertar com o trabalho? O verbo é lindo: despertar. O estado de sono associado ao de inconsciência: “morrer, dormir”. Despertas quando acordas, não é? Mas o sono tem tão mais despertares que a vigília. A voz do sonho será, provavelmente, a que procuro. Porque sabemos que lá não há filtros que lhe resistam. A voz do sonho (que claramente ouvimos sem ouvir) será, porventura, a que gosto de chamar *genuína*. Autêntica: a que melhor referencia o *si mesmo* (seja lá isso o que for!). E aqui estamos no reino de Pessoa. Ele vivia aí e vinha daí com imensa informação que, até hoje, e renovadamente, nos desperta, sempre que o lemos. Desperta para revelações que pouco têm a ver apenas com o estar desperto, ou acordado, deste lado. O interesse, para mim, está na sobreposição dessas duas imagens, das duas realidades: vivenciá-las num simultâneo, partilhá-las nesse síncrono.

Quer nos aquecimentos de voz ao elenco - que nas criações de Ricardo Pais sempre foram encaradas como aulas de voz, “uma instância de aprendizagem” (Pereira, 2019, p. 78), momentos por excelência em que se pesquisam os processos da técnica vocal, e onde se dão muitas descobertas (algumas das quais referiste atrás) - quer nas primeiras leituras, o campo da escuta, que a ciência já localizou como um lugar de ética do reconhecimento do outro (Levinas, 2013), de humildade (Rovai, 2020; Vidya, 2019)⁹ e de atitude cuidadora (Lapointe e Rugira, 2012; Carvalho, 2019)¹⁰, expande as primeiras impressões sobre as vozes dos atores. Aí revelam-se os modos como se relacionam com a palavra: como respiram, organizam sintaticamente as orações, frases e ideias, como se posicionam perante a pontuação, e como se instalam na prosódia, em questões ligadas à acentuação tônica das palavras, ao ritmo na articulação entre elas, e à consequente entoação e inflexões vocais. Fundamental ainda, como demonstrou Pereira (2019), é a relação com o silêncio. Ele expande a capacidade de escuta e garante o tempo necessário para a reflexão e assimilação das experiências vivenciadas. No caso de *Turismo Infinito* que, para além da escrita poética, ou de prosa poética, como em Bernardo Soares (L do D), deu voz à escrita epistolar, na correspondência entre ‘Ofélia e Pessoa’ e na ‘Carta da Corcunda ao Serralheiro’, o silêncio foi um outro corpo em cena, com o

⁹ Nestes artigos propõe-se que a humildade, intelectual e ética, é fundamental para uma escuta respeitosa e eficaz. Rovai destaca a humildade como um princípio ético essencial na escuta de pesquisas narrativas, promovendo compreensão e respeito pelas vivências dos entrevistados. Vidya ressalta que a humildade intelectual no ensino investigativo favorece a disposição para aprender, essencial para a escuta ativa e a construção de uma cultura colaborativa. Ambos os artigos concorrem na ideia de que a humildade favorece relações autênticas e significativas, em pesquisa e educação.

¹⁰ Os autores afirmam que cuidar deve transcender a assistência técnica, abraçando um compromisso ético que reconheça e respeite a totalidade do ser humano, nas suas dimensões físicas, emocionais, cognitivas e espirituais. A escuta é defendida como uma prática essencial, sensível, empática e reflexiva.

qual também dialogaram o desenho de som e a sonoplastia, de Francisco Leal, os ambientes musicais ao piano, de Rui Massena, e o desenho de luz, de Nuno Meira.

Dada a larga experiência artística do elenco¹¹, não foi na leitura, nem no evitar de um certo tom declamatório poético expectável, que se colocaram os principais desafios, mas nos aspectos somáticos de vocalização da imagética das palavras (Blair, 2006, 2008) e nos modos como a exploração das cores vocais, que delas surgiam, dialogava com as escolhas de interpretação.

Antes de nos embrenharmos neste tema, pergunto-te: qual é, para ti, a relevância do trabalho imagético-sensorial do texto, enquanto tábua mestra para a exploração vocal e a elocução? O que recordas das formas como fizemos esta pesquisa durante o processo de *Turismo Infinito*?

O imaginário sensorial e as suas possibilidades de somatização vocal

JES: Um dos exemplos mais eloquentes dos desafios colocados pelos textos do Bernardo Soares é “O céu negro ao fundo do sul do Tejo” (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76)¹². Para além dos desafios que coloca ao próprio dizer, exige uma grande imersão ao nível interpretativo. Por um lado, implica a criação muito vívida de imagens mentais interiores, por outro, intercepta continuamente estas imagens interiores com paisagens exteriores próximas e distantes e, finalmente, com elementos da realidade comezinha circundante.

Neste excerto, o sujeito entra e sai do plano onírico (as imagens-sonho de que falavas atrás). A partir do mundo real, viaja pela imaginação, que o transporta para um cenário tão inesperado como desconfortável, até que retorna ao ponto de partida.

À semelhança de quase todos os outros, é o exemplo de um texto que se vai descobrindo a cada leitura, a cada ensaio e a cada representação cênica. O sujeito aqui parte de uma constatação do mundo real: “O céu negro ao fundo do sul do Tejo era sinistramente negro contra as asas, por contraste, vividamente brancas das gaivotas em voo inquieto. [...] O fresco da Primavera era levemente frio” (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

Esta constatação convida-o a uma introspecção intencionada:

¹¹ Um elenco de cinco atores que, para além de ti, José Eduardo Silva (Bernardo Soares) contava com as interpretações de João Reis (Álvaro de Campos), Emília Silvestre (Ofélia Queiroz e Corcundinha), Pedro Almendra (Fernando Pessoa, ortónimo) e Luís Araújo (Alberto Caeiro).

¹² Para consulta do texto integral, por favor, acesse [aqui](https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/). [consultado a 3 de maio de 2025]

Numa hora como esta, vazia e imponderável, apraz-me conduzir o pensamento para uma meditação que retenha, na sua limpidez de nula, qualquer coisa da frieza erma do dia esclarecido, com o fundo negro ao longe, e certas intuições, como gaivotas, evocando por contraste o mistério de tudo em grande negrume (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

Mas o exercício introspectivo vai saindo progressivamente do seu controle e torna-se inesperadamente vivido, acabando por transportar o sujeito para aquela paisagem imaginada:

Mas, de repente, o fundo negro do céu do Sul evoca-me outro céu, talvez visto em outra vida, em um Norte de rio menor, com juncais tristes e sem cidade nenhuma. Sem que eu saiba como, uma paisagem para patos-bravos alastra-se-me pela imaginação e é com a nitidez de um sonho raro que me sinto próximo da extensão que imagino (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

E, de forma cada vez mais profunda, as imagens sucedem-se em catadupa, quase à revelia do sujeito que as imagina, arrastando-o para um lugar pouco desejável:

Terra de juncais à beira de rios, terreno para caçadores e angústias, as margens irregulares entram, como pequenos cabos sujos, nas águas cor de chumbo amarelo, e reentram em baías limosas, para barcos de quase brinquedo, em ribeiras que têm água a luzir à tona de lama oculta entre as hastes verde-negras dos juncos, por onde se não pode andar (Pessoa; Soares, 2023, p. 75-76).

Lembro-me particularmente do trabalho que fizemos em torno do último trecho desta secção: “[...] e reentram em baías limosas, para barcos de quase brinquedo, em ribeiras que têm água a luzir à tona de lama oculta entre as hastes verde-negras dos juncos, por onde se não pode andar.” Que loucura de proposta, esta. Podia perfeitamente passar despercebida, não é? Mas só esta frase contém imagens mentais de mundos interiores e exteriores que se alternam e sobrepõem de forma alucinante para quem aceitar o desafio de realmente as interpretar. Depois desta imersão, o sujeito consegue um primeiro distanciamento, constatando que: “Ninguém ali chega, nem chegará.” E volta inesperadamente a ser arrastado para a paisagem onírica numa nova imersão, consciente de que ele é a confluência da dualidade de mundos em que se encontra (a sobreposição de imagens que falavas atrás), até que consegue despertar e retomar a um estado vígil: “E, de repente, sinto aqui o frio de ali. Toca-me no corpo, vindo dos ossos. Respiro alto e desperto.” Toma consciência de que não está sozinho e tudo retorna ao início, acrescentando agora a informação de que se encontra num local específico da cidade: “O homem, que cruza comigo sob a Arcada ao pé da Bolsa, olha-me com uma desconfiança de quem não sabe explicar. O céu negro, apertando-se, desceu mais baixo sobre o Sul”.

Este excerto é apenas um exemplo, pois na verdade praticamente todos os textos do Bernardo Soares têm esta densidade e saturação de significados, mas serviu aqui também para mostrar algumas das razões pelas quais o neuropsiquiatra Vittorio Guidano (1991), por exemplo, considera que o L do D é um dos maiores tratados de psicologia que se poderá alguma vez consultar. Que enorme viagem mental este texto propõe ao leitor que realmente o quiser ler e mais ainda para quem, de fato, o quiser interpretar e materializar através do corpo e da voz. Foi esse o nosso desafio. E digo *nosso*, porque sem o trabalho mais geral que mencionei acima e sem o trabalho específico que fizemos em torno de excertos como este, a *viagem* seria muito mais superficial e o resultado incomparavelmente mais pobre.



Figura 02: José Eduardo Silva (Bernardo Soares). Fotografia de João Tuna.
Turismo Infinito (foto de espetáculo). TNSJ, Porto, Portugal.

JH: Não há, de fato, como escapar ao apelo imagético-sensorial. E, tal como descreves, todo o trabalho foi feito assumindo que “o vínculo entre a especificidade na linguagem e a especificidade na imagem/ação é crucial; se a linguagem mudar ou estiver pouco clara, a imagem, e, portanto, a ação, é mais provável que esteja pouco clara, certamente na preparação da obra” (Blair, 2006, p. 168, trad. minha)¹³. Em *Turismo Infinito*, este trabalho exigiu a procura e a pesquisa por um fluxo específico de imagens mentais, criteriosamente escolhidas e mentalmente planificadas para tudo o que se diz: numa primeira fase, palavra a palavra,

¹³ Original em inglês: “The link between specificity in language and specificity in image/action is crucial; if the language changes or is unclear, the image, and therefore the action, is more likely to be unclear, certainly in the preparation of the piece.”

acompanhando o trabalho sobre a articulação, como propõe Berry (1973), e numa segunda, com o objetivo da presentificação da corporeidade, momento a momento da performance.

Quando referiste “a entrada e saída do plano onírico”, lembrei-me da convergência que sempre me surpreende entre António Damásio (2010), na sua defesa de que a mente gera um fluxo constante de imagens que podem formar-se a partir de eventos externos ou memórias recuperadas, num movimento dinâmico com proporções que mudam continuamente (p. 98), e Constantin Stanislavski (2003) que, empiricamente, incentivava o ator a concentrar-se numa sequência contínua de imagens, semelhante a um filme projetado na sua visão interior, de forma a criar um ambiente interior afetivo, coerente com as especificidades das orientações dramatúrgicas (p. 97).

Este outro encontro entre o empírico artístico e o científico só vem sublinhar a relevância de uma prática vocal conectada com a da imagética mental (Blair, 2006). Isto, neste espetáculo, foi decisivo. A prosa poética de Soares encerra um fluir repleto de metáforas, de ritmos próprios, de inversões sintagmáticas, de cadências à espera de serem ouvidas - antes de mais, através da voz que nunca se quis corpo (a voz da leitura interior) - e, neste caso, já com corpo, através da elocução, exigência do palco a que foi remetida.

No exemplo que deste, de “O céu negro ao fundo do sul do Tejo”, cada parágrafo constrói episódios-quadro que se sucedem, associando-se a um descritivo imagético-sensorial. Lembro que procurámos o modo de proferir os contrastes, primeiro em “o *negro* do céu contra o *branco* das asas das gaivotas” e depois, da transformação das gaivotas em “*intuições*, evocando, por contraste, o *mistério de tudo* em grande *negrume*”. Experimentámos enunciações para o movimento expansivo da realidade exterior à interioridade mental sugerido em *alastrar*, na “paisagem de patos-bravos a *alastrar* pela imaginação”; testámos a aliteração [s], sibilando “toda a *massa* da *ameaça* da chuva”; explorámos o que podia ser o proferimento a partir de uma postura de meditação na “frieza erna do dia esclarecido” em *limpidez de nula* (postura que assumias sentado na bola de veludo); bem como as possibilidades de escolha das modulações de saliência vocal, direcionadas a clarificar os subtis realces referentes ao cromatismo das *águas cor de chumbo amarelo*... Em suma, investimo-nos na procura pelo equilíbrio entre as curvas melódicas das linhas sintáticas, e a saliência das palavras operativas (ou de valor), integradas numa deliberada horizontalidade prosódica da voz, retrato da atmosfera descrita, desenho feito som da planura da paisagem e da temperatura fria. Todas estas características somático-sensoriais, pesquisadas em diálogo e repetição,

jogaram ainda com uma colocação vocal frontal, ponto de foco de ressonância fértil para uma articulação clara e relaxada, conectando a frieza da imagem com o calor dos harmônicos graves da tua voz.

Lembro bem o desafio que foi encontrar, dentro desta intrincada sintaxe, o momento ideal para respirar. Reescrevo-a, de modo a concretizar a memória, marcando com [//] os momentos das inspirações:

Terra de juncais à beira de rios, // terreno para caçadores e angústias, // as margens irregulares entram, como pequenos cabos sujos, nas águas cor de chumbo amarelo, // e reentram em baías limosas, para barcos de quase brinquedo, // em ribeiras que têm água a luzir à tona de lama oculta entre as hastes verde-negras dos juncos, por onde se não pode andar (Pessoa/Soares, 2023, p. 76).

Sendo intuitivamente natural a escolha da partitura da respiração para grande parte do período, o segmento final de “em ribeiras que têm água a luzir” até “por onde se não pode andar” não apresentava outra possibilidade senão a de ser dito num mesmo fôlego. Interrompê-lo, inspirando antes de “por onde se não pode andar”, quebrava a linha da energia elocutória. Mantê-lo, reforçava a eficácia do seu desenho imagético na voz. A esta conclusão chegámos após vários ensaios em tentativa e erro (como referiste).

De forma a garantir a preservação da direção da frase, a tua concentração era obrigada a estar bem focada nos modos como o corpo preparava essa inspiração, mais longa que as anteriores, num gesto já desgastado pela duração longa do período. Isto, para conseguir terminá-lo sem a sensação de aproximação à apneia. Acredito que era um momento do espetáculo bem identificado no teu arco performativo.

Considero este exemplo um caso de reflexão sobre a importância de uma técnica respiratória consciente que, ao mesmo tempo, sustenta a enunciação do intrincado sintático (desafio elevado já por si) e concretiza a desejada tonalidade de atmosfera vocal pairante, tranquila e neutra. Um exemplo de como a imagem-sensação potencia uma corporeidade em estado de presença, integrando técnica e interpretação: “um estado de organicidade do som, não apenas como fala, mas como localizações corpóreas no despertar de sensações que ocorriam a cada novo aspecto corporal que esse som explorava” (Vargas, 2015, p. 113).

Trabalhámos esta capacidade de visualização interior em movimento da palavra, frase e período (sendo, nesse contexto, de grande importância, o entendimento da estrutura argumentativa sinalizado pela pontuação), de modo a ativar os mecanismos cognitivos corporizados de *simulação mental* e de *ação situada* (Barsalou, 2007), ocorrentes tanto no

momento da leitura (e na sua repetição, como mencionaste) quanto, e especialmente, na fase em que o texto já se encontrava memorizado.

A potência do imaginário, quando convocada no momento, como este exemplo pretendeu demonstrar, aponta para um uso da memória que, liberta das exigências da vivência pessoal, assume formas e associações eficazes e promotoras do estado de *fluxo* (Csikszentmihalyi, 2023). Promover a permanência nele, mesmo durante a preparação vocal, a fase de aprendizagem técnica anterior ao trabalho sobre a palavra, que referiste atrás e que tantas descobertas promoveu em ti, revela-se decisivo. Nele, a exploração somática da voz, feita através de mapeamentos proprioceptivos, que variam consoante as metodologias, consegue atingir impregnações profundas no amadurecimento psicofísico do ator. Carvalho (2019) dá testemunho disso mesmo, referindo-se ao seu trabalho com a pedagogia vocal de Ângela Herz: “Eram orientações que se transformavam em imagens quase concretas, como se eu “enxergasse” o fluxo de ar/energia que se transformava em energia sonora/identidade vocal por meio do meu corpo” (p. 6). Para isso também concorre o posicionamento de Lucia Gayotto (1997) que inscreve a noção de ação vocal enquanto “fluxo das forças vitais exprimindo sensações, ideias, emoções, imagens. Ação vocal é fluxo, escoamento e mobilidade, processo dinâmico; pode ser no silêncio, na pausa, pois não é, neste estado, somente ausência de som, é ação¹⁴” (p. 36). Nesse fluxo imagético, como nos lembra Rhonda Blair,

as imagens não precisam fazer sentido "lógico" ou mesmo "biográfico", assim como as imagens que passam pela nossa cabeça em qualquer momento do dia não fazem sentido. O seu propósito é ter eficácia psicofísica ao afetar o ator e, consequentemente, o público¹⁵ (2006, p. 180, trad. minha)¹⁶.

Também Cecily Berry (1973), tem uma contribuição decisiva sobre o fenômeno da corporização da imagem (*embodiment*) na palavra, e dos seus efeitos criadores. Uma “delícia e provocação” dentro da noção de “imagem em movimento interior”, muito presente em *Turismo Infinito*:

¹⁴ De novo, a menção ao ‘silêncio enquanto ação’ é determinante para o caso concreto deste espetáculo que, na sua natureza poética, dialoga com ele, e se expande a partir dele, como referimos.

¹⁵ De notar como esta posição se encontrará com o que Ricardo Pais defende na citação direta da página seguinte (p. 14).

¹⁶ Original em inglês: “The images do not need to make “logical” or even “biographical” sense, any more than the images that pass through our heads at any given moment of the day make sense. Their purpose is to have psychophysical efficacy in engaging and moving the actor and thereby the audience.”

Palavras e pensamentos são movimento, movimento dentro de nós mesmos. Devem soar como se fossem faladas num agora, honrando o ritmo e a imagem, porque essa imagem fala-nos sobre aquele mundo interior. Faça com que o público ouça algo além do texto, além da compreensão literal do motivo, para ouvir o que está por dentro do texto. As palavras devem deliciar e provocar o ouvido e não apenas fazer sentido (Berry, 1973, p. 67, trad. minha)¹⁷.

O encontro de todas estas contribuições, e o trabalho concreto com artistas como tu, asseguram-me da eficácia desta abordagem ao trabalho de direção vocal e estimulam-me a continuar a pesquisa sobre as suas variações e sutilezas, descobertas a cada novo encontro. A exploração das potencialidades imagéticas que fizemos com o texto foi dando oportunidades ao corpo de conectar a palavra ao movimento, estabelecendo a presença criativa-viva em cena. Mas, como é natural, este processo não é linear, nem tampouco ausente de percalços.

Ricardo Pais testemunha, neste percurso, as desorientações que foram sucedendo desde as primeiras leituras às fases mais adiantadas da criação:

Muitas vezes verifiquei, ao longo deste processo, que - quando os actores se perdiam na transmissão do sentido do poema, ou quando não sabiam onde estavam, mesmo dominando hermeneuticamente o texto - uma forma eficaz de sustentar o trabalho era perguntar: “porque é que, neste momento específico de *Turismo Infinito*, estás a dizer este texto, e o que pretendes quando abres a boca para o dizer?” Supor, por isto, que a psicologia se transformaria aqui em psicologismo seria ridículo. Mas é seguramente um sustentáculo activo e, nessa medida, só o pode ser a partir daquilo que o actor é capaz de imaginar que está a fazer com o texto. Mesmo que a leitura que façamos a posteriori, depois do produto ensaiado, não corresponda exactamente ao que lhe vai na cabeça (Sobrado, 2007, p. 9).

Este último contraste, referido por Pais, entre o que o ator imagina para o texto, nos ensaios, e as leituras que se fazem da sua performance, nos espetáculos, é mais um território de mistério que parece reforçar a potência da abordagem imagético-sensorial. Não interessará tanto ao público o reconhecimento da imagem que, intimamente, impregna o ator, mas sim, vendo-o, reconhecê-lo impregnado. Neste derradeiro encontro, outras contaminações imagéticas e sensoriais são ativamente geradas, resultando em imprevisíveis, mas desejadas, transformações emancipadoras do espetador (em linha com Rancière, 2010).

Mas voltando aos ensaios. As oscilações e dúvidas, normais em qualquer processo, encontravam no teu corpo uma forma bem singular, ao meu olhar. Lembro-me como te via e ouvia viajar pelos sonhos do Soares. E como ficava comovido perante o som que de lá trazias,

¹⁷ Original, em inglês: “Words and thoughts are movement, movement within ourselves. They should sound like it’s spoken for now while honouring the rhythm and the image because that image tells us about that interior world. Get the audience to hear something beyond the text, beyond the literal understanding of the motive, to hear what is under the text. Words should delight and provoke the ear and not merely make sense.”

na tua voz. A imersão acordada no sonho é, como já referi, o caminho mais eficaz, que até agora descobri, sobre como revelar o *autêntico* na voz. Essa passagem, esse limiar, é o Santo Graal do meu trabalho. E agora que estou para aqui à procura da resposta à tua questão, pode ser que tenha chegado a ela: com o ator, eu busco o som que na voz se revela, em vibração, desse lugar, o que no corpo é esse espaço de sonho, aqui. Um estado de concentração profunda, que se navega entre o *cá* e o *lá*. No *cá*, porque se vai certificando da chegada do som ao espaço acústico, ao outro, ao público. No *lá*, porque ao imergir na imagem-sonho, para a qual o texto abre o portal¹⁸, é preciso estar lá e estar íntegro, não sei se inteiro, mas com certeza íntegro, de modo a conseguir preservar a integridade do corpo que veicula essa informação volátil, trazendo-a à expressão vocal. Janaína Martins e Daiane Jacobs (2013) estabelecem este entendimento do corpo-voz como fonte de emanção vibratória com repercussões holísticas: o corpo se ampliando a partir de dentro e se projetando no mundo pela sua energia volitiva. Respirar nessa ponte, nesse limiar, é o segredo e a segurança. Acredito que todos os exercícios de respiração, desde os mais didáticos aos mais espirituais, pretendem fomentar as condições no corpo para viabilizar esta passagem.

Lembro-me do estado da tua respiração: um imenso mar de tranquilidade, a subir e descer, na ondulação dessa integridade. O teu olhar, muito focado, mas não localizável, a flutuar nessa onda respiratória e, através dela, no trânsito do sonho ao desperto. Mas, claro, estavas bem desperto no sonho, e por isso, tudo circulava. Testemunhar estes processos e poder contribuir para os expandir é o meu grande prazer.

Recordo ainda as várias descrições do escritório e da vista sobre Lisboa da janela da Rua dos Douradores, onde Soares folheava o *Razão*¹⁹, ou as que relatavam o céu carregado da cidade e o aproximar temeroso das trovoadas de verão. Quer numas, quer noutras, produzias uma elocução hipnótica, viva e implicada, simultaneamente em observação distanciada e presente, partilhando com o público um posicionamento partilhado onde “a língua torna-se para nós uma questão ética” (Sobrado, 2007, p. 10). Esta afirmação de Ricardo Pais, central ao seu entendimento da língua, no geral, e dela no teatro, em particular, revelou-se marcante quando o espetáculo foi ao Brasil, a São Paulo, concretizando aquela que sempre foi a sua missão artística, especialmente enquanto diretor artístico do TNSJ: a defesa ética da língua portuguesa. Diz Pais a este respeito: “Bernardo Soares fala da sintaxe como uma questão

¹⁸ Sobre os modos como isto acontece, já refleti, nesta revista, em Henriques (2021).

¹⁹ O livro de contabilidade, registro escrito que organiza e resume as transações financeiras, agrupando-as por conta individualizada, para facilitar o controle e a apuração dos saldos e resultados.

patriótica e é como se viesse ao encontro daquilo que sempre esperei que o teatro fosse o principal portador: a bandeira da fala” (Sobrado, 2007, p. 11).

Dar o outro a conhecer-se a si mesmo: o circuito bidirecional no encontro

Voltando ao nosso trabalho e ao nosso encontro: é escandalosa a pretensão. Imagina: despertar algo no outro que ele não conhece? A ousadia! É uma dança ludibriosa, com alguns riscos de ingerência no processo do outro, de fato. Mas fazemos para que tal não aconteça, não por sermos de alguma forma magnânimos ou altruístas, não: fazemo-lo porque ambos nos reconhecemos em estado de vulnerabilidade partilhada. Ninguém se quer magoar, sabendo que poderíamos fazê-lo, caso assim decidíssemos. Nasce o corpo ético, do encontro, em *hospitalidade* e no *reconhecimento do rosto* do outro (Levinas, 2013), em linha com a integridade de que falava. E um corpo estético, nesse sentido, também. Integrados. Dele, emerge a confiança.

O cuidado é apoiado na integridade, no sentido literal e moral, se quisermos pensar nestes termos. Diria que tudo neste trabalho é cuidado e curiosidade. Procuo no encontro a oportunidade de fazer a viagem! A viagem por estes lugares que descrevi. Oriento-me por pontos de referência que, com o tempo, fui mapeando. Tenho mapas do tesouro, sim, confesso. Inclusive, fui descobrindo que eles tendem a ser universais. Os caminhos são menos sobre as idiossincrasias e mais sobre os chãos que todos pisamos. Claro, neles revelam-se tanto os bloqueios quanto as portas de entrada. Aí convocam-se as estratégias, mas antes delas, opera-se a edificação do tal espaço de confiança. Como chego ao encontro com o ator com esse espaço nos olhos - dizem que a inspiro nos outros (será um talento, ou um traço formado pelos atravessamentos do meu próprio trauma?) - sei, mais ou menos, como implantá-la no espaço *entre*, e em algumas sessões: o barco está de vela içada, aberta, e pronto para navegar.

É claro que essa confiança, mais a que estará implantada na minha presença, ganham raízes quando aponto para lugares nos quais o ator, experimentando, se descobre um pouquinho mais. E, como as crianças, só precisamos de um pouquinho mais. Aponto para uma palavra, para o seu som, a sua articulação, a partir da sua enunciação-imagem-sonho, referenciada por algumas pistas concretas que se vão deixando cair, algumas misteriosas, mas sempre tentativas, até que uma funciona. E quando isso acontece, quando uma revelação da imagem-sensação ilumina o olhar e o corpo do ator, ao ponto de se perceber a si nesse gesto e que, num breve instante, acedeu ao limiar entre o sonho e a vigília, e o fez nele e com a sua

voz, tudo muda. Essa é a descoberta reveladora (o *insight*): a de uma sonoridade “nunca dantes navegada” ou enunciada, vozeada, vociferada. E aí, o ator fica vinculado. (E eu, com ele!) Uma vinculação afetiva, tal como nos ensinou a Psicologia do Desenvolvimento, que vai fazer com que queira mais, que o conduzam a mais, e mais, e mais, até ganhar um despertar maior, entender os padrões do caminho, do mapa, e começar a fazê-lo por si: o fim último da pedagogia, do humano a ser o melhor do humano. Porque desse lugar vem um empoderamento que não queremos mais largar porque tocámos o autêntico em nós. E a partir desse momento, o encontro torna-se confiança plena, enraíza-se no sistema nervoso, e a entrega acontece. Fica selado o contrato. Provavelmente, o mais fiel de todos. E para sempre, mesmo que a vida nos separe, no seu mundano.

JES - Que maravilhosa reflexão trouxeste com esta resposta, dando a vislumbrar afinidades existentes (e ainda muito pouco exploradas) entre o trabalho teatral enquanto investigação de processos emocionais, cognitivos comportamentais - que pelo menos desde Stanislavski se tem vindo a sistematizar, e a neurobiologia contemporânea de que o António Damásio é um expoente. Uma conexão que me é cara, uma vez que foi uma grande propulsora da minha investigação durante o doutorado. Por outro lado, tenho também a agradecer estas perspectivas que ofereceste relativamente ao (do meu ponto de vista) “outro lado” do trabalho que realizámos. Tantas coisas ditas e tudo bate completamente certo com o que eu experienciei nos nossos encontros. Não querendo aqui entrar demasiado em campos espirituais, as tuas palavras, por um lado, alertam para o efetivo mistério que somos enquanto seres vivos da espécie humana e para o quanto a nossa existência é contingente, precária e vulnerável, condicionada por todo o tipo de fatores internos e externos. Por outro, para o quanto a dimensão relacional do nosso trabalho pode ser transformadora, quando se traduz numa abertura ao encontro. A transformação de si através da transformação do outro. A forma como eu me transformo na relação com o outro e como a sua transformação espoleta em mim uma ação transformadora. Trata-se de um encontro que se efetiva como resultado da procura que cada um de nós realiza - naturalmente, com fins diferenciados e correspondentes à sua busca existencial. Neste caso, porém, o contexto laboral fornecia um dispositivo primário de convergência: eu tinha como objetivo reconhecer e expandir os meus processos vocais e tu o de me ajudar nesse processo - aliás, com a generosidade de bom pedagogo que referes, trabalhando para a emancipação do discente. É muito interessante analisar como, a partir

destas premissas resumidas, se abrem dois mundos interiores, revelando-se unicamente através do trabalho sobre a voz e que têm, até hoje, dispensado outras verbalizações. Digo até hoje, porque o que estamos a fazer agora é precisamente explicitar o que tem permanecido em latência.

O vocabulário afetivo e afetante na descoberta das atmosferas elocutórias

Mas entrarei agora mais na tua questão relativa ao trabalho de texto para o espetáculo *Turismo Infinito* e especificamente sobre os textos do L do D escritos pelo heterônimo de Fernando Pessoa, Bernardo Soares. Em primeiro lugar, foi uma honra. Eu era, já na altura, um grande apreciador do Fernando Pessoa e especificamente, o L do D do Bernardo Soares já me acompanhava há vários anos, ainda que de forma diletante. Tratou-se de um desafio considerável naquela altura, não apenas por isso, mas também por se tratar de um texto não-dramático, escrito em prosa poética, onde o autor verteu, de forma mais ou menos livre, toda a complexidade do seu pensamento e da sua experiência de existir. O Bernardo Soares configura a dimensão existencial mais contida e comezinha de Fernando Pessoa, que à noite se catarsiza na liberdade da escrita poética e literária - “Eu de dia sou nulo. E de noite sou eu.” - e o L do D foi o projeto tentativo, fragmentário e eternamente inacabado de Fernando Pessoa para escrever uma obra de literatura. O resultado disso é um conjunto de textos de uma complexidade e densidade psicológicas estonteantes.

Lembro-me de que a minha primeira abordagem a estes textos e a esta personagem foi a de tentar, em ensaio, dizer aqueles textos de forma coloquial, ou, melhor dizendo, dizer os textos numa perspectiva pós-vivencial, explicitando a experiência vivida através da palavra como se a confessar, em contexto de conversa, pensamentos íntimos e experiências do passado. Como era seu costume, o encenador não se deixou convencer com estas primeiras propostas de abordagem (como o citaste atrás) e partimos para um trabalho de complexificação. Foi a partir daqui que os teus *inputs/estímulos/insights* se tornaram verdadeiramente preciosos. Tens alguma ideia deste processo e como encaraste tu esta nova abordagem?

JH: É engraçado o que te conduz a esta pergunta. Recentemente, e depois de procurar incessantemente modos de aceder a ele, assisti ao documentário “Nada como uma Dama”

(trad. minha)²⁰, com as quatro pitonisas do teatro inglês Joan Plowright, Maggie Smith, Judy Dench e Eileen Atkins. Deslumbrado, atentei aos comentários que fizeram, a páginas tantas, sobre a tendência, muito generalizada, dos jovens atores procurarem uma espécie de naturalismo de discurso como estado basal na pesquisa da performance do verso, em Shakespeare. Pela mesma altura, na literatura que lia de colegas da direção vocal, deparei-me com uma expressão que entendi referir-se, de um modo específico, a esta atitude: “realidade pedestre” (*pedestrian reality*) por oposição a “verdade teatral” (*theatrical truth*). O argumento apoiava-se na tendência dos atores em “quebrar a linha dos versos em favor de um falar com uma simplicidade contida, alegando que isso soava ‘mais real’”²¹ (Zazzali e Meier, 2014, p. 258, trad. minha). Achei graça esta formulação: “realidade pedestre”. Nem sei bem como comentá-la, mas vou tentar.

A questão do uso do vocabulário e da linguagem na comunicação da direção de atores (e da direção vocal) é um mundo só por si. A Joan Plowright comentava como achava estranho quando os atores escolhem moldar o texto shakespeariano à coloquialidade mundana, quebrando o ritmo, por vezes a sintaxe, acrescentando interjeições e vogais *schwa*, na busca por uma “forma de comunicação mais contemporânea”. Dizia a Dame que, em se tratando de poesia - o que os ingleses gostam de referir como *heightened text*²², aquele que se expande e incrementa para lá do prosaico e coloquial - há uma naturalidade própria na métrica, estilo e retórica, um *modo* característico que exige ser entendido e respeitado. Forçá-lo a essa coloquialidade resulta, para a atriz, incoerente, tenso e ineficaz. Um olhar, apesar de tudo, mais contido do que o usado no termo “pedestre”. Judi Dench advogava um meio termo: a procura de um lugar onde a natureza da forma e do estilo se encontram com a contemporaneidade da presença performativa. Maggie Smith corroborava-a, defendendo que os modos e registos de interpretação ficam datados, e é preciso estar a par com os tempos.

Eu acho graça a “pedestre”. Não no preconceito, mas na etimologia. Remete ao corpo, aos pés, ao andar mundano e urbano, ao código de trânsito! Quererá referir algo de natureza ordinária, banal, vulgar. Mas há tantas formas de andar, não é? Tantos modos de ser pedestre, de habitar uma “realidade pedestre”. E a procura poderá residir mesmo aí: que andar

²⁰ No original em inglês: “Nothing like a Dame” Disponível em:

<https://www.amazon.co.uk/Nothing-Like-Dame-Eileen-Atkins/dp/B07F9ZQGTB> [2 de maio de 2025]

²¹ No original em inglês: “to break up the lines of verse in favor of speaking with subdued plainness on the grounds that it felt “more real””.

²² Que em português traduziria por texto de *intensidade dilatada*.

queremos nós para um corpo-palavras? Que peso, que tempo, que oscilação, que ginga, que melodias?

José Gil (1993) aponta possibilidades, falando, agora, especificamente do Pessoa. Refere um circuito processual no interior do verso (e da prosa poética), lugar entre o ritmo e a imagem, realçando a potência afetiva do pré-verbal na voz²³. Nas expressões *ritmo-ponte*, *onda e sopro*, Gil menciona que, à medida que o afeto avança em direção à ideia, torna-se imprescindível uma “disciplina” que estabeleça a conexão entre ambos, unindo o sensível ao inteligível, dentro da lógica do esquematismo em Kant. Essa ponte representa o ritmo. O ritmo da ideia atrai o afeto, uma vez que ambos são suscetíveis ao fenômeno de contágio gerado pelo sopro e pela 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.”²⁴ (Gil, 1993, p. 92). O território que Gil analisa, e todas as revelações que nos oferece, referem-se ao da voz do verso, na página.

Adriana Cavarero (2011), lembra-nos, contudo, como a produção textual, histórica e hegemonicamente masculina, por outras palavras, o logocentrismo, era mudo. A voz do texto, uma voz genérica, de todos e de ninguém, sem singularidade, e a que todos se referiam, sem, contudo, levarem em consideração o determinismo do corpo, ou do gesto do proferimento performativo defendido por Austin (Auslander, 2003), era uma voz sem carne. Com ela, percebemos o que estava bem diante do nosso nariz: o valor determinante da vibração vocal, que dá corpo a essa outra voz escondida na abstração do pensamento. Ora, mesmo esta voz da poesia, que todos ouvimos internamente quando a lemos, tem as suas *passadas* próprias. Fazem-se (pre)sentir. Os modos de leitura silenciosa têm ritmo, sopro e onda, por maior ou menor consciência que tenhamos deles. Misteriosamente, na maior parte das vezes. A força das sensações das imagens-sonho, motrizes imanentes ao próprio verso, está lá, numa latência à espera de se tornar corpo-voz. Implica, este fato, um entendimento assumido de que existe também, nessa latência, um pré-andar, um pré-pisar. E não podemos esquecer que a métrica do verso se refere ao movimento dos pés enquanto medida de contagem. O andar jâmbico,

²³ O próprio Pessoa se refere à sua distinção entre prosa e verso: “A prosa, que é predominantemente expressão de ideias, nasce diretamente da palavra. O verso, que é predominantemente expressão de emoções, nasce diretamente da voz. Por isso os primeiros versos não eram ditos mas cantados. A expressão de uma ideia chamar-se-á propriamente explicação, porque expor uma ideia é explicá-la; a expressão de uma emoção chamar-se-á propriamente ritmo, porque expor uma emoção é tirar-lhe o pensamento sem lhe tirar a expressão, vocalizá-la sem a dizer”. A fonte deste excerto pode ser encontrada [aqui](#). [consultado em 3 de maio de 2025]

²⁴ Gayotto (1997) chama a esta ‘força de vida’, *forças vitais*, a partir de Nietzsche.

típico de Shakespeare, refere-se aos pedestres que cavalgam a vida num galope a cinco tempos (fraco-forte).

Mas saberão os corpos de hoje o que pode ser este andar no ritmo e na cadência jâmbica? Ou em outra qualquer das várias formas poéticas? Conhecerão eles estes modos de pedestrianismo? No fundo, andamos de forma diferente desde que, descalços, nos inauguramos, de pé, na coisa. Os andares foram mudando, das sandálias de atilhos, às solas de madeira, até às super tecnológicas e ergonômicas palmilhas de hoje. Com elas, tem mudado o nosso caminhar, o calcar do chão. E o nosso corpo. Contudo, a noção de estilo, de outro tempo, de outros corpos, interessa ser preservada. Os ajustes, que as Damas referiam, continuam, assim, a ser desafios importantes para o teatro contemporâneo (que o pós-dramático deslocou para outras soluções), permanecendo em processo, a cada nova criação.

Desta grande derivação à tua questão, parece-me que chego a um lugar de possível resposta. O que procurava o teu corpo, no dar corpo à prosa poética do Soares? Grande desassossego, só isso. Eu observava-o em ti. E observava os modos como procuravas o pisar daquele texto, muitas vezes sentado, estático, pesquisando os modos de o encontrar, internamente.

Quando o ator busca o natural, está pleno de potência, a meu ver. Busca a natureza. Se isso resvala para um *naturalismo* ou, como mais concretamente o afirmaste, para uma expressão coloquial no relato da experiência vivida, estavas no teu direito de *ator-compositor* (Bonfitto, 2002). Procuravas o teu corpo naquele corpo de palavras-sonho. A tua intuição navegava o ritmo, as oscilações, os sopros da prosa na respiração, as batidas da pulsação dos acentos tónicos. Acho que essa era a procura que o nosso encenador incentivava: mais do que uma coloquialidade no tom, uma elocução suspensa, que implantava no espaço um tempo fora do tempo, onde as palavras são imagens-voz, quase incorpóreas. Curioso isto, não é? Não o posso afirmar por ele, mas buscava-se um corpo para o não-corpo. A dificuldade residia aí mesmo: o corpo era imperativo e inadiável, mas ambicionava-se a sua projeção em imagem-corpo. Aquela cenografia inclinada, a que chamaram de “uma grande boca”, uma máquina de elocução: nela, os cinco corpos dos atores habitavam a possibilidade do não-corpo, corporizado em voz. Daí a estaticidade, ou o gesto minimal, certamente no Soares, e de outro modo no Campos, por exemplo.

Da minha parte, só podia observar. O teu espaço de pesquisa nos ensaios de cena, e o do ator, no geral, daquele que se responsabiliza por ele, é sagrado, para mim. Na cena, o meu

lugar é exterior e, por isso, mais próximo dos resultados que a cada momento se produzem nela. Aí, a minha função é navegar com a tua procura, no teu ritmo e na onda da tua força de sensação, ser contaminado por ela e devolvê-la, após passar por mim. Há ali uma oscilação entre o contato (quase fusional) e a demarcação. Nela, confronto o que produzes com o que é afetado em mim e daí, algures, emergem ideias para sugestões da pesquisa (uma outra onda). Se a expando? Bom, essa é a ambição do encontro, como já referi por outras palavras (escândalo). E, com essas sugestões, vem a exigência da escolha apropriada dos modos de linguagem para a comunicação. Destes, os que maior eficácia produzem, para mim, são os que se remetem ao texto no mergulho imagético. Entro por um lugar caro ao encontro: a própria palavra, no que tem de mais concreto - a sua muscularidade articulatória, a sua ressonância, a sua cor, nuances de temperatura, peso, contornos e contrastes. Tudo referenciais somáticos e, por isso, vocais. Sempre ligados à sua fonte: a imagem-sensação. É a isto que me refiro com o “lado de cá” e “o de lá”: a viagem pelo imaginário e pelos movimentos da imaginação, de lá para cá, e vice-versa, com a respiração e a voz a fazerem vibrar, em som, a potência desse movimento. Que te parece isto tudo? (risos sem voz)

JES: O Quentin Tarantino refere muitas vezes que o mais interessante, tanto numa conversa como num argumento, não está na sua conclusão, mas sim nas grandes derivações que se fazem para lá chegar. Trata-se de alguma maneira de um processo análogo ao da sublimação do desejo de que fala Jacques Lacan (1999), ao invés da consumação imediata de um determinado desejo (e da sua consequente frustração imediata), podemos, em alternativa, desviar essa energia, elaborá-la por múltiplos e diversificados processos e consumá-la de formas novas, criativas e inesperadas.

As obras de arte são sempre o resultado de processos de sublimação e no percurso do trabalho artístico, trabalhamos muito por intuição de fato, sobretudo quando já temos corporizado (como traduzir *embodied?*) o conhecimento daquilo que nos faz andar à procura. Não é algo fácil de explicar por palavras, mas torna-se um referente imediatamente entendível para quem passou pela experiência. Por certo, um dos grandes desafios para mim foi o de encontrar uma corporeidade para alguém que, como Bernardo Soares, é “Pessoa por defeito”, em contraposição, por exemplo, a Álvaro de Campos que é “Pessoa por excesso” - para usar termos do António Feijó. Entenda-se aqui por *corporeidade* tudo o que está relacionado com a ação - que, no caso dos atores, é o que torna visível todas as emoções, pensamentos, vivências

e processos internos que são por natureza invisíveis. Foi-me ocorrendo que a palavra ator/atriz é realmente muito precisa na definição do que o ator ou a atriz faz, que é agir/atuar - sendo que as sonoridades vocais e a palavra também são formas de ação. E é precisamente através da ação que a interioridade se exterioriza, que o latente se torna manifesto, que o invisível se visibiliza, que a subjetividade se objetiviza.

Mas, no caso de Bernardo Soares, como objetivar o pressuposto de alguém satisfeito ou conformado com a falta de desejo de objetivação? Como afirmar, através da ação, seja ela de natureza corporal, linguística ou protésica (para uma compreensão mais aprofundada desta proposta de conceptualização da ação em teatro e artes performativas, ver: Silva, no prelo), a sua apologia da não-ação? Uma quase-estóica existência, onde todo o vivenciado serve apenas para o propósito da escrita noturna, que se torna assim o coroar de uma nula existência diurna? É que, não se trata de uma natureza insatisfeita, mas sim de uma natureza que se satisfaz numa semi-existência. Que, de certo modo, só não despreza completamente o “pedestrianismo” do ato experiencial de existir, na medida em que todas as vivências, por irrelevantes que possam parecer, servirão a reflexão filosófica e a prosa literária.

Com efeito, o desafio que se me colocou aqui, de maneira muito concreta, foi o de interpretar um *alguém* que nunca foi pensado para ter um corpo, mas apenas enquanto segmento de um determinado mundo onírico. Ou, por outras palavras, um corpo que serve apenas para fazer a transposição direta do mundo mental e emocional interior para palavras mudas, através do ato da escrita. Que vive apenas e exclusivamente em função desse ato. Ao mesmo tempo, a existência desse alguém era quase a do próprio Fernando Pessoa. Seria aliás o próprio Fernando Pessoa, se tudo na sua vida tivesse sido absolutamente limitado ao ato da escrita filosófica e contemplativa.

O paralelismo entre o guarda-livros Bernardo Soares e o Fernando Pessoa que se fez empregado de escritório na cidade de Lisboa para poder escrever poesia, é por demais evidente. Mas Fernando Pessoa viveu mais e de forma simultaneamente catártica e anti-catártica, através da multiplicidade de seres a que deu forma na escrita. O seu heterônimo Bernardo Soares foi, dessa torrente, apenas um segmento muito peculiar e específico. Neste enquadramento, uma abordagem naturalista (na sua vaguidão conceptual) reflete-se quase exclusivamente no ato de tentar tornar natural o ato implausível de dar voz às palavras mudas que a mente de Bernardo Soares Pessoa verteu em texto. Para além deste, já de si, enorme desafio de ultrapassar o obstáculo do corpo e transformar o texto escrito em palavra dita,

parece-me que foi muito acertado colocar todo o foco no texto. Era a matéria mais concreta e central que tínhamos em mãos, para além de, só por si, encerrar uma densa saturação de significados e uma complexidade muito significativa.

Para além de todo o trabalho preparatório que fizemos e que referi acima, o trabalho concreto de exploração de significados, procura de imagens, ritmos, tons e cores vocais que me ias propondo, nomeadamente em contexto de exploração vocal e corporal, foi expandindo em mim (asseguro-to eu!), possibilidades de materialização do texto através da voz que me teriam sido impossíveis de antecipar. Acrescentou-se a isto, evidentemente, as propostas do encenador Ricardo Pais, no seu modo taxativo e incansável de dirigir atores, disparando em várias direções até que emerja aquela que se distingue de todas as outras. Foi um processo criativo incrivelmente intenso que me marcou também pela profundidade que atingiu, manifestando-se mais tarde numa enorme flexibilidade e plasticidade relativamente àquelas palavras, gestos, ações.

Reposições e Revisitações: as viagens de *Turismo Infinito*

Este é um caso, para mim, singular, de um espetáculo que, tendo estreado bem, só foi ficando realmente muito bom, depois de todas as experimentações irem assentando ao longo das apresentações consecutivas perante os diferentes públicos (portugueses, espanhóis, franceses, italianos, brasileiros). Nunca me tinha acontecido fazer parte do elenco de um espetáculo durante tantos anos. Nunca pensei que fosse tão fácil e imediato relembrar tanto texto depois de paragens na representação de três ou quatro anos, como já aconteceu, nem que a passagem do tempo pudesse fazer tão bem à interpretação e simultaneamente à coerência global do objeto estético performativo. É como se - e já comentámos este aspecto entre colegas atores - a cada nova representação, aquelas palavras e aqueles corpos encontrassem cada vez melhor o seu lugar e o seu significado, de uma forma consecutivamente expansiva, inesgotável. Isto só pode ser resultado de um processo de autonomização criativa, no melhor sentido que a palavra pode adquirir no teatro e nas artes performativas.

JH: Com certeza! Este ponto que falas, da revisitação, da reposição do espetáculo, é, parece-me, um lugar, por excelência, de intimidade do elenco (sendo-o também de toda a equipe). São os vossos corpos que transportam as palavras, nesses hiatos temporais. Algures neles, o

texto, latente, imuniza-se aos efeitos do tempo. Em vez do esquecimento, o corpo usará o tempo para aumentar a potência da impregnação das palavras. Ao fazê-lo, expande um novo espaço no ambiente interior, onde as deixa latentes, numa incubação imperceptível. Ao reabrir-se a caixa de palco, descobre-se esse novo espaço, e as palavras, reemergindo, ressoam numa nova presença. A derradeira ressonância de expansão acontece no encontro com o público, dilatando a saúde da interpretação e do espetáculo.

Mais ninguém sabe aquelas palavras como vocês. E, da minha parte, que não as sei, mas sei-vos a sabê-las, quando as ouço de novo nas vossas vozes, ouço, não só as melodias de sempre (qual programa de rádio a que se volta, nostalgicamente), como o potencial sonoro desse novo espaço criado pelo corpo-tempo, apenas para me aperceber que, também em mim, aconteceu uma transformação. O re-encontro trá-la à consciência. Apercebo-me, convosco, do meu novo corpo-escuta daquelas palavras. Contudo, nestas alturas (e porque vocês já habitam mesmo as *alturas!*), a minha presença concretiza-se mais em amparo e reforço que em recriação ativa. Ela é vossa, e só muito ocasionalmente a toco. Muito mais instigante observar do que intervir. Melhor não estragar!

Nota final para *Turismo Infinito*

Propusemos, neste artigo, uma reflexão sobre a relação entre o ator e a direção vocal no espetáculo *Turismo Infinito*, expondo e esclarecendo um processo artístico no qual a pesquisa para a cena se constrói a partir dos territórios do encontro em sensibilidade. Nesse diálogo próximo, procurou-se a criação de uma atmosfera propícia para a emergência do novo, onde o imaginário adquire sonoridade e forma, e onde a voz se transforma em presença viva. Analisámos diferentes aspectos deste território singular, dando a ver possibilidades de compreender a profundidade dessa interação, olhando para as formas como a colaboração vocal se converte em pesquisa criativa, como a confiança mútua propicia a formação de um vocabulário afetivo particular e de que maneira esse trabalho ressoa para além do momento da criação, produzindo um lastro sonoro que se desenvolve e expande à medida que acompanha a obra em suas diversas revisitações. Talvez sejam estes os ingredientes que, há dezessete anos, têm mantido este espetáculo na cena portuguesa e internacional, qual “um barco singrando num turismo infinito”²⁵.

²⁵ *Livro do Desassossego*. Pessoa/Soares, 2023, p. 350.

Referências

- AUSTIN, John Langshaw. How to do Things with Words. In Philip Auslander, **Performance: Critical Concepts and Cultural Studies**. Oxon: Routledge, pp. 91-96, 2003.
- BARSALOU, Lawrence W.. **Grounded Cognition**. Annual Reviews of Psychology, nº 59. p. 617-645, 2007.
<https://www2.psychology.uiowa.edu/faculty/hollingworth/prosem/Barsalou.pdf>
- BERRY, Cecily. **Voice and the Actor**. NY: Wiley Publishing, Inc., 1973.
- BLAIR, Rhonda. **The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience**. London: Routledge, 2008.
- BLAIR, Rhonda. Image and Action Cognitive neuroscience and actor-training. In Mcconachie, Bruce & HART, F. Elizabeth Ed.. **Performance and Cognition: Theatre studies and the cognitive turn**. Oxon: Routledge, 167-185, 2006.
- BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor. As Ações Física como Eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CARVALHO, Leticia. **Um Canto que é Escuta**. Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2019.
- CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais: Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMJ, 2011.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Fluxo. O clássico da psicologia do alto desempenho e da felicidade**. Lisboa: Nascente, 2023.
- DAMÁSIO, António. **O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente**. Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 2010.
- GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, Partitura da Ação**. São Paulo: Summos, 1997.
- GIL, José. **O Espaço Interior**. Lisboa: Editorial Presença.
- GENDLIN, Eugene T. **Focalização. Uma via de acesso à sabedoria corporal**. Braga: Gaia Editora, 1ª Edição.
- GUBERFAIN, Jane Celeste; RIBEIRO, Mateus Amorim; GOMES, Alexandre de Oliveira. **Composições corpo-vocais dos personagens de A jornada de um herói**. Revista Voz e Cena – Brasília: v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 23-39.
<https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>
- GUIDANO, Vittorio. **The self in process: Toward a post-rationalist cognitive therapy**. New York, NY: The Guilford Press, 1991.
-

HENRIQUES, João. Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no Trabalho da Direção Vocal com o Ator. *Revista Voz e Cena* – Brasília: v. 02, nº 01- pp. 09-34, janeiro-junho/2021. <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37552>

LACAN, J. *O seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora Ltda., 1999.

LAPOINTE, Serge e RUGIRA, Jeanne-Marie. *Para uma Ética Renovada do Cuidar: à escuta de um corpo sensível*. Educação e Realidade, Porto Alegre: v. 37, n. 1, p. 51-70, jan./abr., 2012.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética do Infinito*. Lisboa, Edições 70, 2013.

MARTINS, Janaina Träsel e JACOBS, Daiane Dordete Steckert. *Vozes de Augustine: preparação vocal e presença vocal em cena*. Urdimento—Revista de Estudos em Artes Cênicas, nº 21, p. 40-49, 2013. <https://janainatraselmartins.paginas.ufsc.br/files/2011/11/As-vozes-de-Augustine.pdf>

MASTERTON, Simon. The Role of the Production Voice Coach in Contemporary Australian Theatre. *Voice and Speech Review*. Nº12, V. 3, p. 241-255, 2018. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23268263.2018.1468306>

PEREIRA, Eugênio Tadeu. *Roteiros de aquecimento vocal no ofício das Artes Cênicas*. Rebento. São Paulo: n.10, p. 59-81, 2019. <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/36925/3/Roteiros%20de%20aquecimento%20vocal%20no%20of%20C3%ADcio%20das%20artes%20c%20C3%AAnicas.pdf>

PESSOA, Fernando; Soares, Bernardo. *Livro do desassossego*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2023.

PRATHER, Pamela. *The Voice Coach's Toolkit*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

ROVAI, A. G. O. A ética da escuta: o desafio dos pesquisadores em contextos narrativos. *Testimonios*, 23(1), 45-58, 2020. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/download/32375/33158/108098>

SOBRADO, Pedro. *Todos os que escrevem*. Turismo Infinito: Manual de Leitura. Porto: Centro de Edições do TNSJ, pp. 9-11, 2007.

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

VARGAS, Vagner de Sousa. *A Voz e o Corpo do Ator: Uma Proposta Metodológica*. Repertório. Salvador: nº 25, p.109-121, 2015. <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/download/15401/10550/0>

VIDYA, M.. A humildade intelectual como virtude no ensino investigativo: possibilidades a partir de uma abordagem investigativa nos anos iniciais. Revista Vidya, 15(2), 45-58, 2019. <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/VIDYA/article/view/3808>

WITHERS-WILSON, Nan. Vocal Direction for the Theatre: from Script Analysis to Opening Night. New York: Drama Book Publishers, 1993.

Artigo recebido em 19/05/2025 e aprovado em 31/05/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i01.58259>

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

ⁱ João Henriques - João Henriques tem desenvolvido o seu trabalho artístico nas áreas da direção vocal – para as artes cénicas, performativas e televisão – e da encenação de ópera. Foi professor de voz residente, assistente de direção artística e de encenação no Teatro Nacional São João (Porto, Portugal), entre os anos de 2003 a 2016, tendo colaborado em mais de cinquenta criações originais da casa. É Professor Adjunto Convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema (Amadora, Portugal). Tem o mestrado em Ensino do Canto, pela Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, a licenciatura em Ciência Política-Relações Internacionais, pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, a pós-graduação em Teatro Musical, pela Royal Academy of Music (Londres), a pós-graduação em Ópera e Estudos Músico-Teatrais, pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, e o curso superior de canto, pela Escola Superior de Música de Lisboa. Em 2019, obteve o Título de Especialista em Teatro/Voz, na área da Direção Vocal, pelo Instituto Politécnico de Lisboa. É doutorando em Estudos de Teatro, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, com uma investigação sobre o lugar da direção vocal na criação cénica.. passosdevoz@gmail.com.
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8468026993395837>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2825-1114>

ⁱⁱ José Eduardo Silva - José Eduardo Silva é um artista performático, ator, diretor, pesquisador e professor assistente em teatro. Graduado em Estudos Teatrais pela Escola Superior de Música e Artes Performativas do Instituto Politécnico do Porto (ESMAE – IPP) e possui um doutoramento em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP). Complementarmente, concluiu o Curso Profissional de Teatro da escola profissional de teatro e dança Balletteatro É.P. (Porto, Portugal); o Curso de Especialização Artística em Teatro de Rua da escola profissional Contemporary Academy of Performance (ACE) (Porto, Portugal); e, a XII edição do Curso Internacional de Teatro École de Maîtres (Udine e Roma, Itália). Co-fundador e co-diretor artístico da companhia de teatro independente Teatro do Frio desde 2005, grande parte do seu trabalho artístico tem sido realizado em colaboração com vários autores, artistas e instituições em países como Portugal, Espanha, Itália, França, Brasil e Japão. As primeiras experiências relacionadas ao envolvimento nas artes performativas (música) datam de 1990, mas foi apenas em 1994 que ele se envolveu em práticas teatrais baseadas no físico, que logo levaram à prática da dança contemporânea. Em 1998, tornou-se bailarino residente na Companhia de Dança Contemporânea Balletteatro (Porto, Portugal); e em 1999 começou a colaborar com o Teatro Nacional de São João (TNSJ). Em 2001, tornou-se ator residente da Companhia de Teatro de Rua do Porto 2001ECC. Em 2005, trabalhou por meio ano no Teatro Stabile Torino (ITA) sob a direção do maestro de teatro Giancarlo Cobelli (montagem e turnê na Itália com "Woyzeck" de Georg Büchner) e, no final daquele ano, juntou-se à companhia de teatro residente do Teatro Nacional de São João (TNSJ) até sua extinção em 2011. De meados de 2011 até o início de 2013, trabalhou como ator residente da companhia de teatro Teatro Oficina, no contexto do Guimarães 2012 ECC. Além disso, trabalhou com diretores de teatro como Ana Luísa Guimarães, António Durães, Isabel Barros, João Paulo Seara-Cardoso, Jorge Mota, José Carretas, Lautaro Vilo, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Nuno M. Cardoso, Ricardo Pais, Sanja Mitrovic e Trevor Stuart; bem como diretores de cinema como Frederico Serra e Tiago Guedes, Saguenail, José Pedro Sousa e Raquel Freire. Como diretor, podemos destacar, por exemplo, suas mais recentes obras teatrais e performativas autorais "Eis o Homem - a partir de Ecce Homo de Nietzsche" (Casa das Artes de Famalicão/TNSJ, 2013/2015); "(De)Individuation: (Dis)Concert for Bernard Stiegler" (TeCA, 2016); e "O Outro de Nós" (CCVF, 2018). Entre 2015 e 2019, ele conduziu um projeto de pesquisa pós-doutoral, com uma bolsa concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), intersecando áreas de artes performativas, teatro, desenvolvimento psicológico, educação e intervenção comunitária. zeduardosilva@gmail.com.
CV: <https://cehum.elach.uminho.pt/researchers/14>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9972-0814>

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

