

AS ESPECIFICIDADES DA VOZ DO ACTOR
NO LEGADO DAS PROFESSORAS
NATÁLIA DE MATOS E MARIA JOÃO SERRÃO

Sara Belo

Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa
Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa

Resumo

Sendo a voz na criação cénica um tema muito pouco explorado na teoria do teatro em Portugal, salvo honrosas e balsâmicas excepções, este artigo é apenas um pequeno gesto, ou para ser mais precisa, uma homenagem a duas professoras, Natália de Matos e Maria João Serrão, que dedicaram a maior parte do seu tempo e esforço ao ensino da voz numa escola de referência como é a E.S.T.C., Escola Superior de Teatro e Cinema em Portugal. Conhecer o trabalho destas docentes poderá dar-nos uma perspectiva de como foi o ensino da voz do pós 25 de abril até à viragem do milénio. Poderá também ajudar-nos a distinguir o que do seu legado faz parte de uma prática de ensino ou o que foi abandonado. Poderemos ainda, a partir desta observação, entender, aos olhos de uma prática teatral contemporânea e de outras correntes de pensamento da voz enquanto elemento da criação cénica, como poderá ser projectada a sua aprendizagem.

Abstract

Considering that the voice -in its relation with the scenic creation- has been hardly studied by portuguese theatrical theorists (with a few honourable exceptions), this article is merely a small retribution, or, if you may, an homage to Natália de Matos e Maria João Serrão, two teachers of voice that committed their work at E.S.T.C, Escola Superior de Teatro e Cinema, a reference in the sector in Portugal. To get to know their work is both to understand what was the teaching of voice from de post 25 April (1974) till the turn of the century, and to grasp their legacy in the contemporary teaching practice. This could be the starting point, framed by the contemporary theatrical practice and main schools of thought on the meaning of voice in the scenic creation, to approach the future of voice teaching.

"The voice is sound, not speech. But speech constitutes its essential destination. What is therefore at stake in any inquiry into ontology of the voice - where uniqueness and relationality come to the fore - is a rethinking, without metaphysical prejudices, of this destination. The fundamental prejudice concerns the tendency to totalize this destination so that, outside speech, the voice is nothing but an insignificant leftover."

Adriana Cavarero (CAVARERO: 2005: 12)

Enquadramento da voz nas artes cénicas

A voz, como manifestação sonora do corpo e do ser, percorre um campo vasto de temáticas tais como a ontologia, a fisiologia, a psicologia, o teatro, a música, o canto, a filosofia, a fonética, a linguística, a antropologia, a história e tantas outras disciplinas que poderemos convocar para trazer mais conhecimento à área de estudos da voz. No entanto, nos estudos das artes performativas, a voz aparece como um assunto evitado ou pouco abordado, apesar de algumas entusiasmantes excepções. A sua singularidade, o seu carácter único e irrepetível, como nos diz Adriana Cavarero, bem como a reflexão sobre a sua materialidade sonora na lógica da criação cénica, continuam a ser ignorados em muitos dos estudos. Já que é no movimento artístico onde a presença do *performer/vocalista/actor/cantor* formula a relação sonora, espacial e temporal de onde a voz emerge, cabe-nos a nós artistas/investigadores/pedagogos dar um contributo específico, diferenciado e vivenciado sobre estas matérias.

A voz participa da quase totalidade das artes cénicas. No teatro é muito comum ser o texto aquele que impulsiona a cena: é através do texto que, muitas vezes, se constrói a lógica dramaturgica. Em termos gerais, a linguagem verbal é tida como a função mais conhecida da voz, sendo ela que alicerça a maior parte da sua produção. Este facto faz com que quase só concebamos a ideia de voz ligada à oralidade, no entanto, a própria linguagem verbal tem um discurso paralelo ao conteúdo daquilo que é dito. A elocução faz prever um outro discurso simultaneamente ao que é enunciado nas palavras, na forma como é exposto o discurso. O timbre, o volume, a altura de som, o ritmo revelam-nos muito do sujeito que o diz: dizem-nos de quem fala, porque fala e a sua posição em relação ao que é falado, como constata a professora de voz Sara Pereira Lopes (LOPES:2004). As palavras, ao serem emitidas por uma voz, ganham um outro discurso, que pode até contradizer por completo aquilo que é dito.

Além disso, a voz tem uma dimensão artística para além da sua função na comunicação oral. A materialidade sonora da voz é, na palavra e para além dela, um lugar de inúmeras possibilidades expressivas da qual o *performer/actor/cantor* dos nossos dias não se pode alhear. Reduzir esta amplitude da voz é desperdiçar um manancial criativo ainda mais relevante quando falamos de pedagogia vocal para actores. Contudo, como nos diz Enrique Pardo, a voz sem palavras causa resistências nos ambientes de teatro clássico, ao ser vista como um símbolo de regressão ou excentricidade, como se unicamente as palavras justificassem a produção vocal (PARDO: 2003:3).

Se a voz na criação cénica é um tema pouco explorado nas artes performativas e na teoria do teatro em geral, no que se refere à realidade portuguesa, e ainda mais no que se refere à pedagogia vocal, os estudos são quase inexistentes. Este artigo é apenas um pequeno gesto, ou para ser mais precisa, é uma homenagem a duas professoras, Natália de Matos e Maria João Serrão, que dedicaram a maior parte do seu tempo e esforço ao ensino da voz numa escola de referência como é a E.S.T.C. (Escola Superior de Teatro e Cinema). Será ainda um passo simbólico na formulação de uma pequena parte da história desta instituição¹.

Tradição no ensino da voz

Se tentarmos convocar uma tradição, uma escola, ou publicações sobre o ensino da voz para actores em Portugal, vamos encontrar um terreno árido e factos pontuais sem grande relevo. Na verdade, não podemos falar de tradição ou escola de pensamento e de metodologia, porque o ensino da voz é diversificado e pessoal: cada professor elabora, mediante os seus conhecimentos e estudos, o seu próprio método de ensino e a sua própria metodologia. Contrariamente àquilo que ocorre noutras escolas de teatro estrangeiras, que usam metodologias específicas e declaradas, tanto na disciplina de voz, como noutras disciplinas práticas (interpretação, corpo, etc.), em Portugal não existe o hábito de seguir uma metodologia única e comprovada internacionalmente (como, por exemplo, no caso da voz, a de Alexander Technique, Kristin Linklater, Estill Voice Training²).

Mesmo que haja uma forte influência de um predecessor ou de uma escola, o professor faz a síntese dos seus conhecimentos e procura desenvolver e apurar os seus próprios recursos e competências, adaptando-os a muitas condicionantes, por vezes, extremamente complexas e avessas àquilo que se considera mais adequado para uma transmissão eficaz de conhecimentos. Talvez pela necessidade dessa constante adaptação às exigências do ensino, tal como ele é feito, ou por ignorância das metodologias existentes no campo teatral, seguir um único mestre ou assumir-se como prossecutor de uma única metodologia não parece contribuir grandemente para o prestígio de um professor. Essa assinatura pessoal que o professor vai tendo ao longo do seu percurso académico, do meu ponto de vista, longe de ser uma fragilidade, é na verdade uma característica que exige do professor uma grande responsabilidade, adaptabilidade e capacidade de encontrar nos seus mestres a resposta mais adequada a cada momento. Apesar dessa característica tornar o percurso académico artístico mais solitário, mais permeável à crítica e à detracção, também o torna mais livre

1. Parte deste artigo e da respectiva investigação foram efectuados em 2007/2008 para a realização da minha tese de mestrado intitulada *A Voz na criação cénica – reflexões sobre a vocalidade do actor*, defendida em Fevereiro de 2008, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (obtendo a classificação máxima). Deste modo, as entrevistas que realizei às referidas professoras no âmbito desta investigação foram capturadas em 2007.

2. A título de exemplo, consultar alguns dos professores que, nas suas biografias, se declaram seguidores de métodos de ensino vocais certificados (consultado em 7 de Setembro de 2015): <http://theatre.depaul.edu/about/faculty-and-staff/performance/Pages/trudie-kessler.aspx>; <http://newsinfo.iu.edu/web/page/normal/3320.html>; <http://luca-drama.be/blog/opleidingen-onderzoek/team/docenten/biografie-els-jourquin/>; http://evta-be.com/fr/peter_rouffaer;

e com muito mais possibilidades de experimentação e descoberta de novas metodologias.

A disciplina de voz na Escola Superior de Teatro e Cinema: Francisco D'Orey

Apenas muito recentemente (no início dos anos 70) é que a disciplina de voz passou a fazer parte dos currículos disciplinares do conservatório, agora Escola Superior de Teatro e Cinema. O Conservatório Nacional sofreria uma grande reforma, abrangendo todo o ensino artístico, protagonizada por Madalena Azeredo Perdigão entre 1971 e 1974, sendo reestruturados não só os nomes das disciplinas mas também os conteúdos e muitos dos seus professores (uma reforma nas vésperas da revolução política e social do 25 de Abril). A chamada 'Arte de dizer', nome dado à disciplina relacionada com a elocução antes da referida reforma dos anos 70, reportava-se a um trabalho de declamação de texto – tanto quanto podemos entender pelo estudo sobre a Escola de Teatro do Conservatório Nacional, realizado pela professora Eugénia Vasques (VASQUES: 2012) e por alguns documentos que consultei em 2007 no Arquivo Histórico da escola (que estavam então depositados na Escola Secundária Marquês de Pombal).

Nessa pesquisa, nada encontrei que relatasse o conteúdo programático das aulas de voz, excepto um pequeno documento manuscrito que data de 7 de Dezembro de 1973³, assinado pelo professor e maestro Francisco d'Orey⁴ (professor da escola durante cerca de seis anos), que fazia um relatório de actividades do 1º Trimestre do Ano Propedêutico da Escola Piloto⁵. Francisco d'Orey parecia seguir uma linha de trabalho bastante interessante, em que o clima de espontaneidade e desinibição eram estimulados. O trabalho incidia sobre “a exploração do som vocal independentemente da palavra e do canto tradicional, uma vez que estas duas realidades já contêm em si uma carga cultural determinada”, como refere o documento.

Esta ideia, de separar o som da voz da palavra e do canto, manifestava uma estratégia bastante interessante de exploração vocal, que vai ao encontro do pensamento de alguns dos autores/pedagogos/criadores mais relevantes, tais como: a professora e autora de uma

3. Documento manuscrito intitulado: *Escola Piloto – Ano Propedêutico, Relatório de actividades, 1º Trimestre 1973/74* arquivado no Arquivo Histórico da E.S.T.C.

4. Francisco d'Orey, maestro, investigador, professor, regente de coros, tem o Curso Geral de Composição no Conservatório Nacional (1961) e estudou ainda Contraponto e Fuga com Armando José Fernandes e Piano com Maria Cristina Lino Pimentel e Lina Rosenstock. Informalmente, estudou também canto gregoriano, jazz e música electroacústica. Frequentou estágios e cursos de técnica vocal e de direcção coral com Croner de Vasconcelos, Pierre Kaelin, Michel Corboz e Heinz Hennig, Maria Repas. Leccionou canto coral em Almada (Externato Frei Luís de Sousa, 1961-65) e foi professor de expressão vocal em diversas instituições de formação teatral, nomeadamente em Lisboa (Escola Superior de Teatro, 1971-76), Évora (1992-97) e Cascais (desde 1992).” (a fonte é o *blog* do próprio Francisco d'Orey, consultado em 7 de Setembro em: <http://maestrofranciscodorey.blogspot.be/>)

5. Tanto quanto consegui apurar, a Escola Piloto referia-se à escola de cinema que estaria nesta altura a começar. Possivelmente o professor alargou este termo também para o curso de teatro, dado que os dois estariam ligados.

metodologia vocal Kristin Linklater⁶ que explorou o conceito de “voz natural” e estabeleceu um conjunto de exercícios no sentido de desbloquear a voz de constrangimentos emocionais; o cantor/actor/director e pesquisador Roy Hart⁷ que instigou o alargamento da extensão vocal e o recurso dos sons menos comuns na criação vocal – dar voz ao cru, ao feio, ao odioso, ao violento (PARDO: 2003); o director/pedagogo/filósofo vocal Enrique Pardo⁸ que sendo um seguidor de Roy Hart, estabelece o conceito de “teatro coreográfico” e refere a excentricidade que ainda hoje representa a voz no teatro que não use palavras (PARDO: 2003); e também a menos conhecida pedagoga/académica/cantora Sara Pereira Lopes⁹, que definiu o conceito de “função poética da vocalidade” que prevê a possibilidade que uma voz pode ter para além da relação utilitária com a linguagem, experienciando as palavras de uma forma sensorial, emocional e imaginativa (LOPES: 2004).

Francisco d’Orey implementava na disciplina de voz uma visão muito avançada para a época, no nosso país, a par das pesquisas mais recentes e inovadoras que se faziam no que à voz para actores diz respeito. Outra referência interessante do seu relatório é que Francisco d’Orey explica que quando utilizou a palavra, utilizou-a tornando-a mais um “objecto sonoro” do que um “objecto significante”. No entanto, há também aspectos de estratégia pedagógica, descritos neste documento, que parecem importantes e que denotam um ponto de vista irreprensível: refere-se que a exigência requerida aos alunos foi mais valorizada ao nível do “reconhecimento das enormes possibilidades de qualquer material do que com a necessidade de chegar a um ponto óptimo, ideal”. Acrescenta ainda que uma “excessiva valorização em termos técnicos ou estéticos pode, ao menos nesta fase,

6. Kristin Linklater é uma proeminente professora de voz – Master Teacher of Voice no New York University Theatre Program –, trabalhou com a Royal Shakespeare Company e o Conservatoire Royal de Liège, entre muitas outras actividades e tem várias publicações amplamente divulgadas. Discípula de Iris Warren, começou o trabalho com a sua mestra, quando era estudante na London Academy of Music And Dramatic Art (LAMDA). Terminado o curso, trabalhou como actriz durante dois anos numa companhia de repertório, após os quais foi convidada a trabalhar como assistente de Warren. Depois de ser sua assistente durante seis anos, montou a sua própria escola, em 1963, nos Estados Unidos.

7. Kristin Linklater é uma proeminente professora de voz – Master Teacher of Voice no New York University Theatre Program –, trabalhou com a Royal Shakespeare Company e o Conservatoire Royal de Liège, entre muitas outras actividades e tem várias publicações amplamente divulgadas. Discípula de Iris Warren, começou o trabalho com a sua mestra, quando era estudante na London Academy of Music And Dramatic Art (LAMDA). Terminado o curso, trabalhou como actriz durante dois anos numa companhia de repertório, após os quais foi convidada a trabalhar como assistente de Warren. Depois de ser sua assistente durante seis anos, montou a sua própria escola, em 1963, nos Estados Unidos.

8. Enrique Pardo nasceu no Peru em 1946, onde passou a sua infância. Acabou o liceu em Paris, estudou Direito e Economia em Madrid e licenciou-se em Pintura na Chelsea School of Arts, em Londres. Nos anos 60, quando ensinava Artes em Goldsmith College (Universidade de Londres), o envolvimento dos seus melhores alunos nas artes performativas, despertou-lhe o interesse por um trabalho que considerava muito mais interessante e divertido do que o seu. Isso levou-o, aos 24 anos, a procurar o teatro e a trabalhar com Roy Hart e a sua Companhia, onde trabalhou como *performer*, como encenador e também como professor de voz, seguindo o modelo de Roy Hart: o modelo da aula de canto um-para-um, tal como praticavam Roy Hart e os seus seguidores. Sentindo-se pouco confortável com as implicações psicanalíticas deste modelo, Enrique parou de ensinar durante alguns anos e começou um longo envolvimento com a psicologia arquetípica com os psicoterapeutas James Hillman, Rafael Lopez-Pedraza, Charles Boer, Ginette Paris, Nor Hall Jay Livernois. Este contacto no final dos anos setenta, princípio dos anos oitenta, inspirou a formação do Panthéâtre.

9. Sara Pereira Lopes é docente do Curso de Artes Cénicas do Instituto de Artes da UNICAMP em São Paulo e lecciona as disciplinas de Expressão Vocal de I a IV no Curso de Formação de Actores bem como as de Expressão Vocal, Interpretação I e II no Curso de Canto. Orienta ainda algumas questões da Pós-Graduação em Artes Cénicas do Instituto de Artes. Licenciada em Ciências Sociais em 1972, concluiu o Mestrado em Artes em 1994 e o Doutoramento também em Artes em 1997.

levar a um certo constrangimento e ao preconceito”. Esta linha de pensamento enunciada por Francisco d’Orey revelava uma via de ensino da voz muito inovadora, no seguimento das mais recentes descobertas da altura (Kristin Linklater publicou o seu primeiro livro em 1976) e que contrastava completamente com alguns pressupostos de ensino que ainda perduram, por vezes, hoje em dia, segundo os quais o aluno tem de corresponder a um determinado modelo.

Apesar de ser um documento interessante e inesperado, não creio que possamos retirar daqui muito mais ilações acerca do ensino da voz, nestes primeiros anos após a referida reforma do Conservatório Nacional, por ser um documento completamente isolado e de um modelo de curso que era ainda experimental.

As fontes deste artigo

Apesar de faltarem informações acerca do conteúdo ou do programa das aulas de voz relativas a esse período pós-reforma, poderei, todavia, falar da minha experiência pessoal como estudante da E.S.T.C. (entre 1994 e 2000, na antiga licenciatura bi-etápica, pré-Bologna), onde conheci e aprendi a admirar Natália de Matos e Maria João Serrão, professoras nesta escola¹⁰ por mais de vinte anos (ambas já retiradas) e também como professora de voz na mesma instituição (a partir de 2004).

Esta escola, antigo Conservatório, fundada nos anos trinta do século XIX (VASQUES: 2012), é das escolas de teatro mais emblemáticas e mais antigas do país – só recentemente surgiram outras escolas e opções de aprendizagem. Tem mantido um ensino de qualidade e de referência com professores que, paralelamente, estabelecem uma relação muito estreita com a realidade teatral portuguesa (cantores, encenadores, actores, dramaturgos, críticos, etc.). A escolha destas duas personalidades justifica-se, não só pelos anos de ensino na escola, mas também pelo prestígio que obtiveram, ao longo do tempo, no meio teatral e, evidentemente, pela qualidade do seu trabalho.

Não só guardo a memória do contacto directo e continuado com os métodos de trabalho das referidas professoras, como lhes fiz entrevistas, em 2007, a propósito da minha dissertação de mestrado. São estas as principais fontes a que recorrerei para descrever as suas linhas de pensamento e prática de ensino das duas docentes cujos procedimentos formativos aqui escrutinarei.

Da “arte de dizer” à disciplina de voz

Maria João Serrão e Natália de Matos representam uma viragem na forma como a disciplina de voz é implementada na Escola Superior de Teatro e Cinema: se antes a técnica vocal era secundarizada e a “arte de dizer” sobrevalorizada, a disciplina de voz conhecerá

10. A Professora Natália de Matos foi professora na ESCT de 1971/72 a 2004 e a professora Maria João Serrão de 1985 a 2010.

uma maior abrangência. Assim, passará a fazer parte dos seus conteúdos a formação técnica da voz, a relação da voz com o movimento, a relação da voz com o texto e a cena, e finalmente, o canto, quer coral, quer a solo. Ampliados os seus conteúdos, a disciplina de voz relacionar-se-á mais com as outras disciplinas do curso e com uma prática teatral muito mais diversificada e completa.

Conhecer o trabalho destas docentes poderá dar-nos uma perspectiva de como foi o ensino da voz do pós-25 de Abril até à viragem do milénio. Poderá também ajudar-nos a distinguir quais os elementos do seu legado que fazem parte de uma prática de ensino ou o que foi abandonado. Poderemos ainda, a partir desta observação, entender, aos olhos de uma prática teatral contemporânea e de outras correntes de pensamento da voz enquanto elemento da criação cénica, como poderá ser projectada a sua aprendizagem. Estas duas professoras fazem parte de uma mudança de paradigma na forma como era programada a disciplina de voz, tinham personalidades extremamente marcantes e com um percurso académico e artístico excepcional (ambas se especializaram fora do país). Apesar de terem isso em comum, tinham pressupostos e abordagens, se nalguns casos semelhantes, na maioria muito distintos.

Natália de Matos: o resultado sonoro da emissão vocal como modo de aferição

Natália de Matos é diplomada em Canto de Concerto pelo Conservatório Nacional e frequentou a Escola Superior de Arte Dramática de Estrasburgo, a partir de 1968, onde se especializou em Voz e Canto para Actores com André Roos¹¹. Esta especialização teve como instigadora a então presidente da comissão orientadora da reforma do Conservatório Nacional, Madalena Azeredo Perdigão, que a convidou a dar aulas no futuro curso de teatro que iria abrir no início dos anos 70 (a escola e o curso já existiam, mas agora iriam ter moldes muito diferentes). Como não se sentia preparada para um ensino tão específico como é a formação vocal de actores, e uma vez intuindo que a sua formação anterior não era suficiente, Natália de Matos só aceitou o convite depois de concluir a sua formação em Estrasburgo, ficando, depois desse período, como professora da E.S.T.C. mais de trinta anos, até se reformar em 2005. Trabalhou como colaboradora na preparação vocal de actores com vários encenadores tais como João Mota, Richard Démarcy, Carlos Avilez, Jorge Listopad, entre outros, tendo-lhe sido atribuídos os seguintes prémios: prémio Conservatório, prémio Rodrigo da Fonseca, prémio António Andrade. A professora foi ainda membro do Coro Gulbenkian de 1964 a 1977¹².

No início da nossa conversa, em 2007, Natália de Matos enuncia aquilo que é o farol do seu método de ensino, a sua extraordinária capacidade auditiva: “já a minha professora do conservatório tinha descoberto isso em mim, fui assistente dela durante muito tempo.

11. André Roos foi professor na Ecole Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg (desde os anos 50) e na Universidade de Strasbourg.

12. Segundo fonte da CETbase – Teatro em Portugal: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/> (consultado a 18 de Setembro de 2015).

Ela notava a minha propensão para a definição das vozes. Isso a pessoa tem por natureza, não aprende, nasce com a pessoa. Entretanto, em Paris, fiz um teste [auditivo] sugerido pelo Dr. Tomatis, que consistia em distinguir não sei quantos avos do som. O teste foi feito por 63 pessoas, entre elas a Régine Crespin. No final desses testes só duas pessoas é que conseguiram chegar ao final: uma inglesa e eu. Por vezes tínhamos de emitir sons com um ouvido tapado ou os dois ouvidos tapados. Recordo-me que a Régine Crespin ficou parva, porque quando lhe tapavam um ouvido ela desafinava que se fartava. É natural, as duas metades do corpo não são iguais uma à outra, geralmente nós ouvimos melhor de um ouvido do que do outro”.

Esta capacidade permitia que a professora distinguisse, mesmo nos vocalizos colectivos, as vozes de cada um dos alunos. O seu barómetro era muito mais o resultado sonoro que cada aluno conseguia produzir vocalmente do que o processo para atingir esse mesmo resultado, fazendo com que o seu ensino fosse muito mais modelar que processual, ou seja, tendo em vista mais um resultado específico do que um processo.

Natália de Matos: a influência de André Roos

Apesar de não ter qualquer memória de que a professora Natália falasse do seu mestre nas suas aulas, ou sequer houvesse um programa onde isso fosse mencionado (a Natália de Matos era uma professora muito ligada à prática e muito pouco dada à documentação escrita ou à teorização), na conversa que tivemos em 2007, a professora revelou a sua grande influência e a sua grande admiração pelo professor que a fez mudar tudo, como me disse: “O André Roos tinha uma técnica personalizada, não a aprendeu com ninguém, inventou-a. Ele era um menino-prodígio em piano, um homem fascinante. Não só era óptimo no piano [e na música, em geral] – aos cinco anos já dava concertos, tinha o curso superior de composição, e era acompanhador – como, além disso, tinha o curso de engenharia, porque o pai quis que ele tirasse outro curso. (...) Como ele era muito bom na faculdade de engenharia, foi convidado para assistente e depois para professor e aceitou. Só que ele sentia a falta da música e acabou por desistir. Então começou a acompanhar cantores, grandes cantores. A mulher dele, alemã, era uma das que ele acompanhava”.

Será devido ao problema de voz da sua mulher que André Roos elaborará um treino específico para o actor. Explica-nos a professora: “entretanto a mulher dele teve um problema grave e perdeu a voz, mesmo para falar. Eles tiveram um desgosto tão grande que ele começou a pesquisar e criou uma técnica diferente para os actores. Apesar de a mulher dele já não voltar a cantar, ele conseguiu pô-la a falar: tudo trabalho dele, através da técnica que tinha formulado a partir das pesquisas que tinha feito, inclusivamente do Grotowski. Foi a pessoa convidada para dirigir a área de voz, quando a escola [Superior de Arte Dramática de Estrasburgo] abriu. Foi com ele que eu aprendi a mudar tudo. Porque a técnica para os actores não é a mesma que para os cantores: é totalmente diferente. Inclusivamente os sons emitidos não podem ser iguais nos actores, enfim, a técnica não é a mesma porque no canto lírico e concerto os sons são cobertos e em teatro não podem ser”.

Natália de Matos e Jo Estill: princípios técnicos e qualidades vocais

Embora com uma perspectiva talvez um pouco assertiva em relação à voz, a consciência técnica desta diferença clara entre a linha de trabalho direccionada para os cantores líricos e para os actores que a professora defendia, parece-me muito adequada. A investigação feita por Jo Estill¹³ elucida de um modo muito claro e demonstrado cientificamente a forma como as várias qualidades vocais de que o ser humano é capaz se processam no corpo e sobretudo na laringe, formulando um método de treino que abrange vários tipos de emissão vocal, tais como: colocação lírica, voz falada, *belting*, *twang*, etc. (KLIMEK:2005). Algumas destas qualidades vocais eram já utilizadas no repertório de teatro musical mas foram sistematizadas e analisadas por esta pesquisadora (e também por outros investigadores tais como a dinamarquesa Sadolin¹⁴) que, respeitando a fisiologia natural, estabeleceu um método saudável e acessível. Esta metodologia é de extrema utilidade para os actores, pois podem aprender a gerir a zona da fala com maior segurança e propriedade. Conceitos como o *twang*, que se refere ao metálico e ao estridente da voz, e de *belting*, que se refere ao chamado registo de peito numa zona aguda (gritada), manuseados de uma forma consciente, apoiada e saudável podem ser fundamentais na prática vocal de um actor.

Apesar da professora Natália nunca nos ter falado nestes conceitos com esta nomenclatura (provavelmente ainda não eram conhecidos), o seu treino vocal contemplava algumas destas sonoridades. Lembro-me bem do trabalho que fazia connosco no registo de peito e a clara distinção, nas mulheres, entre este e o registo agudo “de cabeça” ou occipital, como ela própria lhe chamava. Este registo de peito, ou *belting*, era trabalhado sem o abaixamento da laringe e sem a mistura com as ressonâncias da voz de cabeça, como normalmente se faz no trabalho de canto lírico. De modo a alargar a extensão do *belting* pulávamos ou lançávamos uma bola enquanto fazíamos um vocalizo neste registo, normalmente em “a”. Igualmente inesquecíveis são os exercícios que fazia para procurarmos o *twang*, como por exemplo o exercício que todos os seus alunos certamente não esquecem: “pinóia”. A respiração que fervorosamente defendia como a única que estaria correcta – a que usa predominantemente a musculatura abdominal – é usada por muitos cantores e professores de voz, mas alguns professores têm posições mais moderadas em que a respiração dita abdominal pode alternar com uma respiração dita torácica, dependendo do que é interpretado.

Tal como o ouvido era de extrema importância para a prática de ensino da professora Natália e era através da audição que ela aferia aquilo que poderia ser melhorado, também o sistema elaborado por Jo Estill contempla o mesmo tipo de aferição, neste caso tecnológica. Todas as formações baseadas neste treino possuem um complexo sistema de análise espectral que mostram visualmente o que a voz está a fazer: a cada qualidade vocal é suposto

13. Jo Estill foi uma cantora lírica, especialista e pesquisadora vocal americana que desenvolveu um método de treino vocal chamado Estill Voice Training. Sintetizou as mais importantes qualidades vocais e criou um sistema de implementação e treino dessas qualidades nos cantores/actores que seguem o seu método.

14. Cathrine Sadolin é uma cantora (rock, jazz, blues), compositora e instrumentista dinamarquesa que pesquisou vários estilos e desenvolveu uma técnica vocal que treinasse o cantor em diversos estilos, chamando-lhe Complete Vocal Technique.

corresponder um tipo de reacção diferente do referido programa. Se a visualização da nossa voz num programa de análise espectrográfica é um sistema muito preciso e que não leva em conta a identidade, nem a biografia da voz analisada, mas sim o seu som como material de trabalho, também Natália de Matos, apesar dos seus conselhos personalizados e diversificados a cada discípulo, via o aluno como um “material”, como ela própria referiu: “A pessoa tem o material à frente e tem de saber o que é que tem de fazer para corrigir uma coisa que está mal. Isso é uma coisa que não se ensina a ninguém, são as tais qualidades que eu te falei. Tu tens o aluno na frente, aparece-te ali pela primeira vez, venha “virgem” de técnica ou não: se ele já teve aulas, tem de perder o automatismo que traz e isso leva muito mais tempo do que uma pessoa que não tem trabalho vocal. É muito mais encantador [trabalhar com quem nunca aprendeu técnica vocal] porque os vemos evoluir num instante. Ao passo que as pessoas que vêm com uma técnica errónea, nós temos de tirar todos os defeitos, destruir os automatismos, para criar os novos, para criar os automatismos correctos”.

Mesmo encontrando todas estas mais-valias das suas práticas, tanto no seu rigor e inovação técnicos – a Natália de Matos foi talvez a primeira professora a distinguir e a treinar claramente as sonoridades da voz falada e cantada – como na sua dedicação inesgotável ao ensino, esta visão modelar (o ter de corresponder a um modelo vocal supostamente correcto), unilateral, e pouco inclusiva de outras técnicas ou sonoridades, começou a ser contraditória com as correntes de pensamento que entretanto foram surgindo na formação do actor. Essa nova visão do ensino vocal dava mais primazia ao processo que ao resultado e levava em conta o aluno, a sua biografia e a sua sensibilidade como podemos observar em Kristin Linklater; também poderia incluir muitos tipos de sons na *performance* artística e convocar um aspecto psicológico e emocional da voz, como vemos em Roy Hart; ou poderia ligar o movimento à voz e incluir a transgressão como ferramenta de trabalho, como nos traz Enrique Pardo. Estes aspectos iam muito mais ao encontro do teatro que cada vez mais se procurava fazer: o actor era, e é, cada vez mais, visto como um criador.

Maria João Serrão: o modelo é o próprio aluno

Dentro desta perspectiva mais abrangente e inclusiva – abrangente porque se foca menos na voz e mais num processo complexo com muitas componentes e, inclusiva, porque tira partido do indivíduo e do que ele traz ou deseja – podemos encontrar o pensamento de Maria João Serrão, aliás coerente com o seu percurso, que podemos resumir da seguinte forma: Maria João Serrão, depois de se diplomar em Canto de Concerto pelo Conservatório Nacional de Lisboa e de aperfeiçoar a sua técnica no Conservatório de Música de Genève, trabalhou ainda em épocas diferentes com Ernst Haefliger e os professores Elisabeth Grümmer e Hugo Diez da Musik Hochschule de Berlim. Mais tarde frequentou um estágio de Verão no Roy Hart Theatre no Castelo de Malérargues (França), onde estudou técnicas dirigidas às várias áreas da cena. Interessou-se pelo método de Kristin Linklater e considera seus mestres na relação voz/corpo Jean Picard e Marie Agnès Faure. Obteve os diplomas de

D.E.A. (Mestrado) em 1993 e de Doutorado pela Universidade de Paris em Janeiro de 1997. Dedicou-se à música contemporânea como cantora, interpretando obras de Georges Aperghis, Tom Johnson, Michael Finnssy, Vinko Globokar, entre outros, e integrando o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, dirigido por Jorge Peixinho e o Nouvel Ensemble Contemporain, dirigido por Pierre-Albert Castanet. Autora de diversas publicações, foi professora Coordenadora da área de Voz e Música da E.S.T.C. (professora nesta escola desde 1985, até se retirar, em 2010) e investigadora e membro do Conselho Científico do Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa¹⁵.

Talvez pelo seu variado percurso como cantora e cantora-atriz antes de enveredar pela carreira académica, ao ser interrogada sobre a função do professor de voz, nunca esquece a situação cénica na qual a voz comunica: “Esta área que abrange a voz do actor é uma área que se relaciona com um comportamento específico porque se trata de comunicar um texto que implica sentimentos, emoções e situações psicológicas, inserido numa situação em cena” (...) “O que se trata é de como rentabilizar uma capacidade e uma função natural no ser humano – a voz passa a ser um veio de comunicação com o outro fortemente expressivo e fortemente técnico. Que base se pode dar aos actores para que eles consigam, usando a sua voz natural, exprimir toda a gama de emoções e sentimentos e também de intenções, que são muito importantes no teatro?”

Mais à frente, na entrevista que lhe fiz em 2007, Maria João Serrão realça a importância e o respeito pelo aluno e por tudo aquilo que traz consigo, quer fisicamente, quer psicologicamente, quer emocionalmente: “o fundamental é ir ao encontro de uma função já ela fisiológica, anatómica, natural no ser humano e desenvolvê-la nesse sentido, em vez de a contrariar, em vez de lutar contra aquilo que são os reflexos naturais e aquilo que é um pensamento e uma consciência posta ao serviço dessa voz expressiva, voz teatral expressiva” (...) Considera esse respeito pelo que o aluno é como pessoa e como personalidade artística uma marca do seu ensino: “aquilo que eu penso que consigo fazer com a maior parte das pessoas que trabalham comigo é uma entrada muito profunda na própria pessoa, no sentido de a respeitar, de querer ajudar a trazer à superfície os seus talentos, as suas capacidades, a sua personalidade vocal, e não de estar a impor modelos, como nos faziam a nós, que tínhamos de aprender uma quantidade de coisas através do que ouvíamos as grandes cantoras fazer, e esse era um sistema” (...) “Isto foi um passo muitíssimo importante, o de entender que o modelo estava dentro da própria pessoa – cada pessoa representa um modelo e a nossa função é trabalhar de forma a que a pessoa encontre e até se surpreenda com o seu próprio modelo. Isto é o que eu chamo pedagogia. É uma forma não só de comunicar o que nós conhecemos, mas de provocar também algumas surpresas nas pessoas que estão a fazer os exercícios que nós propomos.”

Maria João Serrão: a experiência em Paris

Estas conclusões a que chega em 2007 só foram possíveis depois de um longo percurso de aprendizagens variadas com vários mestres. Tal como no caso da professora

15. Segundo fonte da própria professora Maria João Serrão.

Natália de Matos, também Maria João Serrão sentiu necessidade de sair do país para se especializar numa área muito específica, uma vez que sentia que a aprendizagem no país era insuficiente: “Através dos meus colegas músicos (da música contemporânea) como por exemplo o Paulo Brandão, fui chamada pelo Luís Miguel Cintra a dar apoio aos actores da Cornucópia. Paralelamente, fui convidada para a mesma função no Teatro Experimental de Cascais, a convite de Carlos Avilez. Estive 3 anos nos dois teatros em simultâneo até decidir ir para Paris, a convite do compositor Horatiu Radulescu, trabalhar sobre a sua obra espectral. A minha decisão de ir para Paris, entre outras coisas, teve a ver com a necessidade de uma aprendizagem que eu aqui não encontrava meios de fazer”. Para exercer esta função de directora vocal nestes teatros, a professora contou com a sua experiência sólida como cantora-actriz e sintetizou esses conhecimentos: “Já estava na vida profissional há muito tempo. Fiz, portanto, uma adaptação com os meus recursos, com os meus meios, com o grande amor que tinha ao texto e à poesia, e também com o conhecimento profundo da música contemporânea. Eu já fazia concertos com o grupo [de música contemporânea], nos festivais Gulbenkian, etc.. A música contemporânea faz esta abertura para a voz e para o texto e para a fragmentação e promove um alargamento não só das tessituras e dos modelos de escrita, como da mentalidade e do espírito, quer se goste ou não, que rompe com as algumas fronteiras que a música clássica tinha colocado.”

No entanto, sentia a necessidade de um aprofundamento mais técnico e mais científico na área da pedagogia vocal para actores para continuar a exercer essas funções como preparadora vocal. A ida para Paris seria decisiva na forma como a partir daí elaboraria o seu pensamento sobre a voz. Foi aí que descobriu os seus mestres e as pessoas que mais a influenciaram: “fui para Paris como cantora, como atriz-cantora: fui ter uma prática em teatro e, sobretudo, em teatro musical com compositores e com outras pessoas. Curiosamente, a partir daí comecei a passar imenso tempo, dias inteiros, no centro Pompidou, naquela grande biblioteca, à procura de tudo o que se tinha escrito e que existia sobre a voz. Tudo, desde a audiofonologia, até ao aparelho fonador e as suas funções, anatomia, fonética e tudo aquilo que é possível imaginar. Através dessas leituras cheguei ao encontro de pessoas importantes como Marie-Agnès Faure, que era médica foniatra e cantora lírica e, como tal, ligava os seus conhecimentos do corpo humano à emissão vocal e à interpretação. Ela tinha uma grande capacidade de explicar, porque às vezes as pessoas sabem fazer, mas não sabem transmitir. Ela veiculava não só o ponto de vista científico, o seu conhecimento objectivo, como a sua experiência da voz cantada. Dirigia uns cursos no hospital de Besançon, no sul de França, em colaboração com o osteopata Jean Picard. Este osteopata tinha feito um trabalho longo, a partir das artes marciais, no Japão, e tinha estudado ao pormenor todo o sistema ósseo e articulatório e a sua funcionalidade na voz. Juntou a esse estudo o das energias nas ciências orientais, tentando adaptá-las à função vocal. Os dois em conjunto faziam esse estágio, durante três anos consecutivos, com a colaboração de alguns médicos otorrinos e explicavam, através do visionamento de filmes ou de vídeos, as operações a *laser*, os nódulos, as doenças. Isso completou a minha aprendizagem: estas noções começavam, de facto, a ser bastante mais sólidas.”

Igualmente marcante foi o seu contacto com a metodologia de Roy Hart, tendo feito um estágio no Centro Artístico Roy Hart Theatre em Malérargues: “aquilo que me

surpreendeu extraordinariamente e positivamente foram os vídeos do Roy Hart a dar aulas aos seus cantores, homens e mulheres, em que ele não fazia diferenças de tessitura, e em que percorria o piano em 8 oitavas. Evidentemente, a partir de certa altura, já não são sons cantados, são uns sons, são vozes, não sei definir, sobem e descem todos juntos. Igualmente o trabalho da Linda Wise foi marcante porque todo o seu trabalho com o movimento vinha ao encontro daquilo que eu tinha aprendido em relação à parte física. Ela foi muito esclarecedora numa série de exercícios, relativamente a esta faculdade de através do movimento e duma certa gestualidade do corpo, poder produzir uma voz natural, possante, enérgica, bem timbrada e sobretudo, virtuosa. A ideia de que se pode fazer aquilo que pretendemos numa interpretação, procurando uma voz flexível, uma voz elástica”.

Maria João Serrão: características da sua pedagogia vocal. A classificação das vozes

A partir deste momento o alargamento da extensão vocal e a não classificação das vozes pelos padrões tradicionais passa a fazer parte da sua prática de ensino: “eu baseava-me numa técnica alemã enérgica, forte, poderosa – aprendida com a excelente e estimada professora Joana Silva no Conservatório – em relação à respiração e ao volume da voz, mas não tanto em relação à tessitura: era uma técnica que respeitava mais ou menos, embora tentando alargar a tessitura que o cantor tinha naturalmente. Porquê? Porque se orientava pelas classificações do repertório clássico, portanto, o soprano lírico era lírico, o *spinto* era *spinto*, o dramático era dramático, o de coloratura era coloratura, o mezzo-soprano, o contralto, o baixo-barítono, não havia misturas. (...) Mas isto para o teatro não me convinha, nem para a música contemporânea porque as exigências não se podem estabelecer nesses parâmetros”. (...)

No sentido de não seguir esta classificação tradicional do canto lírico e aproveitando a sua experiência em França, a professora procura abolir da sua docência esta ideia de classificação vocal: “Tenho sempre uma grande preocupação que é a de não classificar as vozes no início do trabalho, primeiro por ser num tempo que não permite ainda uma classificação porque é prematuro e, segundo, numa classificação que de facto se reporta a um determinado repertório que não é aquele que as pessoas vão fazer”. Em alternativa, a Maria João Serrão propõe: “Vamos ver primeiro quais serão as suas opções naquilo que o aluno quer fazer, quer no que pretende cantar ou naquilo que nós lhe propomos para cantar quer nos textos ou no papel que vai fazer... Deixemos essa marca que é muito condicionante”. (...) “Qualquer rótulo que se coloque condiciona o comportamento vocal do aluno”. (...) “É definitivo porque ele nem sequer sabe o que isso quer dizer: ele agora fica obrigado a corresponder a uma marca que lhe puseram que ele nem sequer sabe muito bem o que é. Porque é que ele não sabe? Porque ele não está a interpretar o Fígaro das Bodas, nem está a interpretar a *Lucia di Lammermoor*. Se as classificações se reportam a esse repertório isto é de uma grande insegurança e de uma grande imprecisão. Em vez de irmos consolidando a segurança de cada um, naquilo que pode fazer num determinado momento e que vai possibilitar fazer outras coisas noutra altura, nós estamos a minar pela base essa segurança que leva tempo a instalar”.

Maria João Serrão: características da sua pedagogia vocal. Movimento e voz

Outra característica marcante do seu ensino, influenciada pela sua experiência em França, foi a relação que tentou estabelecer entre o movimento e a voz: “Eu começo por exercícios que sei que têm uma determinada possibilidade: alargamento dos espaços interiores, elasticidade das mucosas do corpo inteiro, ajuda a uma postura vertical sem esforço e não rígida, uma ligação a pequenos movimentos de andar ou pequena gestualidade exterior que tem um reflexo em toda a gestualidade interior do corpo.”

O seu ponto de vista alargado, no sentido de pensar a voz integrada no movimento e na cena, fê-la encontrar no corpo uma mais-valia para o seu trabalho como professora: “a primeira especificidade [do trabalho vocal do actor], do meu ponto de vista a mais interessante e aquela que lhe pode trazer resultados mais rápidos, é a mobilidade. É a capacidade de actuar com o seu corpo em simultâneo com a sua voz. Quer dizer, é transformar o corpo num instrumento, (que o é, efectivamente é um instrumento vibratório), mas, para além disso, é um instrumento que se desloca, que assume posições muito diversificadas, que é canal de passagem de energias muito diversas. Nessa sua movimentação, muitas vezes originada pela necessidade da contracena, há uma relação que se estabelece e essa relação é física (é física com as outras pessoas, física com o espaço e física consigo próprio) – é esta valência física que eu acho que no actor é riquíssima. Tem a grande vantagem de lhe dar uma disponibilidade, que por vezes os cantores não têm, quando nós pretendemos que a voz ganhe outros voos, outros significados, outras expressões, outras cores, outros ritmos. Acho que nisso, o actor, talvez porque trabalhe em simultâneo ou em paralelo com o seu corpo, tem uma disponibilidade muito interessante que consiste numa mais-valia para quem pretende comunicar alguma coisa sobre a voz e ajudar no trabalho vocal.”

Maria João Serrão: características da sua pedagogia vocal. O canto

Nesta entrevista há ainda um aspecto importante do ensino da voz para actores que Serrão reforça: a aprendizagem do canto. Para a professora, esta aprendizagem traz diversos benefícios, mesmo que o actor nunca chegue a cantar de uma forma profissional: “Uma outra coisa que me ocupa e que também levei algum tempo a entender e que nem sempre é compreendido no nosso meio, é que, embora o canto e a canção e o vocalizo não sejam a prioridade para as pessoas que querem fazer voz em teatro, a verdade é que há toda uma parte anatómica interna que é beneficiada por essa prática mesmo que ela seja modesta ao princípio, mesmo que ela seja pontual, mesmo que ela seja definida num determinado nível”. (...) “Portanto, esse trabalho, que aparentemente não é o mais adequado, nem é o fundamental para o trabalho da cena e do texto, beneficia muito a elasticidade, a capacidade vibratória interna das mucosas e o timbre, que ficam enriquecidos. Porquê o timbre? Porque esse trabalho vai despertar uma série de ressonâncias que de outra forma seriam reduzidas. Eu não quero com isto dizer que o texto não possibilite extraordinariamente o desenvolvimento da voz, não só do ponto de vista estético, mas também da cor da voz, para além de outro tipo de virtualidades. O que me parece é que uma coisa colabora com

a outra e elas não têm de ser forçosamente inimigas. Não se tem de trabalhar só numa direcção ou noutra, mas com inteligência, pôr ao serviço da voz teatral tudo aquilo que a parte da vibração sonora, do canto, ou pelo menos, do vocalizo, vem colaborar. Acho que isso é uma defesa que temos de fazer porque quem não sabe isto ataca com muita facilidade o canto nos actores, ou o canto, ou o vocalizo ou tudo aquilo que se reporta à voz cantada. Ataca, do meu ponto de vista, por ignorância dos benefícios que isso traz, ainda que o objectivo não seja obrigatoriamente cantar em cena ou num espectáculo. Mas como trabalho acho que é fundamental”.

Maria João Serrão: o actor e a preservação do seu ser interior

Maria João Serrão transmitiu sempre uma visão alargada e contextualizada da voz. Não só esteve constantemente a par do que se fazia no universo teatral, quer em Portugal, quer em diversos pontos da Europa, como as suas referências eram variadas e sempre mostrou o seu sentido crítico em relação ao que via. Enquanto professora sentiu a necessidade de construir diversos exercícios de apresentação pública, em que exercia o seu próprio sentido estético. Em conjunto com os alunos, compunha os vários componentes cénicos, dando à voz um determinado contexto. Evitava ter um pensamento sobre a voz que fosse meramente funcional, técnico, auditivo, mas procurava entender o contexto que a faz brotar: desde o corpo e a personalidade do actor, até às luzes que o iluminam.

Ao conversar com a professora, ela exprime a sua admiração e respeito pelo actor: “o actor é um ser extraordinariamente adaptável e sensível. Acho que a nossa função também é que ele não perca o seu ser interior, a sua personalidade, aquilo que ele é. Isto para mim também é extraordinariamente importante, esta margem, este colar do personagem ao actor, (...) o actor tem de ter um pouco de distância, tem de ser aquele que age e aquele que vê o ‘outro’ agir. Tem de haver aqui um espaço, porque senão ele acaba por ser vítima e escravo de qualquer coisa que ele próprio criou, mas que eu me interrogo se lhe convém. Até que ponto ele não tem de preservar algo de *si* muito importante, apesar de ter esta adaptabilidade em inúmeras personagens, em inúmeras situações, de cena de frio, de calor, de luz, de som, de tudo isto que se lhe deita para cima. Ele é forte e resistente e adapta-se e até consegue assimilar e gostar de certas coisas que têm a aparência de serem violentas, mas eu diria que cada um tem de encontrar o espaço, a dimensão do espaço que preserva para si próprio neste processo”.

Palavras conclusivas

Ao longo deste artigo, penso que ficámos a conhecer as linhas fortes do pensamento e da prática que estas duas professoras exerciam no seu ensino da voz para actores na Escola Superior de Teatro e Cinema: Natália de Matos através da sua contribuição técnica apurada e inovadora, bem como a dedicação afincada aos seus alunos, e Maria João Serrão através da sua visão abrangente, integrada (no corpo e ser do actor) e adaptada (na cena). A primeira dava primazia ao resultado sonoro, ao apuramento de um som saudável e com

características específicas que entendia serem as adequadas ao actor; a outra dava ênfase ao processo e à integração da voz no seu contexto artístico. Ambas viam a sua actividade com um grande rigor, procuraram formação adequada e especializada defendendo a disciplina com fervorosa convicção. Apesar das suas extraordinárias diferenças penso que, em conjunto, o seu contributo foi inolvidável e tornou o âmbito da disciplina de voz na E.S.T.C. mais amplo e condizente com uma prática teatral também ela abrangente e multidisciplinar.

Num contexto escolar, a cadeira de voz para actores deverá manter a sua abrangência, no sentido de se entender esta disciplina não só pela sua tecnicidade, que evidentemente existe, mas sobretudo pelo seu contributo artístico. Considerá-la uma cadeira meramente técnica, arredada de todas as outras competências artísticas, é reduzir as suas possibilidades expressivas e dificultar uma manifestação artística mais plena. A disciplina de voz pode, mantendo os seus conteúdos, associar-se ao movimento, ao ritmo, à interioridade do intérprete, à construção de momentos cénicos, mantendo a vocalidade como prioridade na aprendizagem. Ao sentir que o desenvolvimento da voz está integrado numa lógica cénica e não só numa lógica de mero exercício vocal (separado das outras componentes da cena), o aluno tem mais facilidade em integrar a globalidade das disciplinas. A esse respeito, tenho feito um trabalho experimental com alunos da E.S.T.C. que tem obtido muito bons resultados: o aluno tem a percepção de que a aprendizagem vocal é integrada na globalidade das competências cénicas a desenvolver. Diversos exercícios, que elaborei e propus na minha actividade enquanto docente (alguns deles descritos na minha tese de mestrado), incluem a improvisação vocal (com ou sem palavras), a relação com o outro, a escuta, o ritmo, a autonomia na escolha: o aluno não só sustenta um foco proeminente na vocalidade, como mantém implicados o seu corpo e a sua atitude cénica.

O desenvolvimento técnico da voz *per se* é muito importante mas, a meu ver, pode e deve, em alguns momentos, ser incorporado nas outras competências cénicas no âmbito da própria disciplina. A actual abrangência da cadeira de voz na E.S.T.C., para a qual as professoras Natália de Matos e Maria João Serrão deram o seu importante contributo, tornando os seus objectivos muito mais alargados, como vimos neste artigo (desenvolvimento técnico, relação da voz com o movimento, voz falada, voz cantada, etc.), é um valor importante a entender e a desenvolver. As especificidades da disciplina, nem sempre compreendidas, como por exemplo o trabalho que se faz sem a matéria textual – como se só o texto justificasse a voz, como nos diz Enrique Pardo – são campos de exploração vocal e artística que podem dar um contributo muito importante para o desenvolvimento global do aluno.

Bibliografia

CAVARERO, Adriana

2005 *For more than one voice – Toward a Philosophy of Vocal Expression* (translated and with an Introduction by Paul A. Kottman), Stanford California, Stanford University Press

KLIMEK, MARY McDonald, OBERT, Kerrie, STEINHAEUER, Kimberly
 2005 *The Estill voice training system, level one: Compulsory figures for voice control*, USA: Estill Voice Training International.

LINKLATER, Kristin
 1976 *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama book publishers.

LOPES, Sara Pereira
 2004 *Anotações I – Sobre a Voz e a Palavra em sua Função Poética (vai dar o que falar...)*. Texto policopiado: Campinas.

SERRÃO, Maria João
 1987 *A voz – sinal do ser*, in. Conservatório Nacional – 150 anos de ensino de teatro, Lisboa: Centro de Documentação e Investigação Teatral da E.S.T.C. pp.103-108

2006 *Constança Capdeville – entre o teatro e a música*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa.

VASQUES, Eugénia
 2012 *A Escola de Teatro do Conservatório – 1839-1901 – Contributo para uma História do Conservatório de Lisboa*, Lisboa: Gradiva

Artigos:

PARDO, Enrique
 2003 “Figuras de la voz: objeto, sujeto, proyecto – estratégias en el uso de técnicas de ampliación de registros vocales relacionadas com el lenguaje y el texto” artigo para *Performance Research 8.1: Voices*, Reino Unido, Trad. do autor e José Ramón Muños Leza, Abril, in: http://pantheatre.free.fr/pages/writings_voice_JPR_es.pdf