

# A VOZ E O CORPO DO ATOR: UMA PROPOSTA METODO- LÓGICA

## *THE ACTOR'S BODY AND VOICE: A METHOD- OLOGICAL APPROACH*

Vagner de Souza Vargas<sup>1</sup>

**Resumo:** O preparo de atores para teatro implica em um constante comprometimento na pesquisa de mecanismos para habilitar seus corpos e vozes ao momento da apresentação. O objetivo desse trabalho é descrever e refletir sobre uma proposta de trabalho corporal e vocal para atores, tendo como bases conceitos da voz terapia e técnicas de atuação específicas. Com essas discussões, trago reflexões que acredito serem necessárias para pensar em alternativas de trabalho para atores. Contudo, considero que atores também necessitam de pedagogias de trabalho relativas à especificidade do seu ofício. O que mostro aqui é uma abordagem pedagógica singular para o aprendizado e preparo técnico dos atores para teatro. A proposta metodológica exposta serve como exemplo para abordagens pedagógicas que as escolas de preparação de atores possam incluir em suas grades curriculares.

**Palavras-Chave:** Teatro, Expressão Corporal, Expressão Vocal, Educação.

**Abstract:** The actor's preparation for theatre implies a constant commitment in the research mechanisms to enable their bodies and voices for the performance moment. The aim of this article is to describe and think about a body and voice working proposal for actors, based on voice therapy concepts and specific acting techniques. With these discussions, I bring reflexions that I believe to be necessary to think about work alternatives for actors. However, I consider that actors also need some working pedagogies related to the specificity of their stage work. What I have shown here is a unique pedagogical approach to the learning and technical training for actors in theatre. The methodology exposed here serves as an example for pedagogical approaches that theatre schools can include in their curricula in order to provide a different perspective to actor's technical preparation.

**Key-Words:** Theatre, Body Expression, Vocal Expression, Education.

<sup>1</sup> Ator, Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas/RS. Doutorando em Educação no PPGE da UFPelotas. Email de contato: vargnervag@yahoo.com.br

## Introdução

Para os atores, os trabalhos corporais e vocais são desenvolvidos tendo como base uma série de proposições técnicas que irão instrumentalizá-los, no intuito de que suas performances consigam tocar os espectadores. O processo de preparo para o evento teatral, seja ele fundamentado na estética que for, implica em um constante comprometimento desses artistas na pesquisa dos mecanismos mais adequados para habilitar seus corpos e suas vozes para o momento da apresentação.

As discussões sobre a práxis teatral ocidental contemporânea não encaram o corpo como um mero objeto, algo que apenas se move enquanto um texto é dito. A percepção de que o ator deve trabalhar as vontades de seu corpo, sua consciência, para desenvolver uma intencionalidade, já que esta será o elo de ligação com a percepção do espectador, se fazem necessárias nos dias de hoje. Essa intencionalidade será capaz de gerar um significado comunicado por meio do corpo e voz do ator (GIL, 1997).

Quando introduzimos o aspecto da fala no contexto teatral, podemos analisá-la de uma maneira ampla, em especial, quando pensamos em técnicas que aliam corpo e voz como método de trabalho para o ator. Por outro lado, se a voz for pensada, por exemplo, no campo da psicologia, poderíamos obter outras perspectivas, como considerá-la peculiaridade expressiva do indivíduo, da sua personalidade, memória, meio social, conflitos e etc. Sob esse prisma, podemos ressaltar que a voz carrega em si características que podem estar relacionadas com uma carga afetiva. Dessa maneira, ao encararmos o afeto como um dos aspectos que podem estar concretizados na voz, consideramos a emoção e a sonoridade componentes orgânicos dela (STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Sobre esse aspecto, Aleixo (2008) refere que atores devem desenvolver um vocabulário poético que visa:

Estabelecer uma prática de criação a partir de pressupostos teóricos sobre a corporeidade da voz e a dramaturgia do corpo para, a partir dos resultados inferidos, estabelecer uma sistemática de trabalho possível de subsidiar tecnicamente e conceitualmente o trabalho de criação do ator (ALEIXO, 2008, p. 34).

Em função de haver uma grande diversidade de propostas metodológicas e abordagens estéticas baseadas na composição física do ator, ao discutir sobre questões relacionadas ao trabalho de atores, aos seus preparos e exercícios técnicos, necessito salientar que as técnicas que serão aqui abordadas e receberão uma certa reflexão, estarão relacionadas à perspectiva metodológica proposta pelo Grupo LUME Teatro/Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Universidade de Campinas/SP, conforme descrições feitas por Burnier (2001) e Ferracini (2001).

Nas propostas de trabalho corporal e vocal do Grupo Lume, observamos um possível caminho de resgate de vozes, matrizes e matizes vocais que são reveladas e conscientizadas por meio de treinamento intenso, recuperando organicamente a memória corporal de determinadas vozes (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Essa abordagem foca no cerne de um grande desafio para os atores: a recuperação do material expressivo criado nos seus corpos, nas suas vozes e do trabalho de composição fazendo uso dele (STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Nesse momento, podemos traçar um paralelo às reflexões propostas por Bonfitto (2009) sobre o ator compositor, ao considerar que:

Há, além disso, especificidades ligadas ao ator-compositor. A partir do conhecimento dos elementos que envolvem a prática de seu ofício, e utilizando-se da ação física como eixo dessa prática, ele adquire a possibilidade de deixar de ser somente uma peça da engrenagem que constitui a obra teatral, assim como pode superar a condição de “consumidor de técnicas” de interpretação. [...] O ator adquire um valor de instrumento potente, capaz de oferecer inúmeras possibilidades de resolução para os processos cênicos (BONFITTO, 2009, p. 142).

O texto a seguir contém algumas breves reflexões sobre uma proposta metodológica focada no trabalho corporal e vocal para atores, de maneira conjunta e indissociada, desenvolvida durante um processo de pesquisa sobre técnicas para atores em uma universidade no sul do Brasil. Todos os argumentos apresentados aqui estão baseados em vivências e



experimentações de técnicas corporais e vocais. Porém, esses aspectos englobam os saberes sensíveis do corpo humano. Aleixo (2010) refere que:

O acesso aos múltiplos procedimentos do trabalho vocal para o exercício de criação poética, uma vez que experimentados e assimilados praticamente – ou seja, como um saber sensível do corpo, como algo que “eu sei porque posso realizar” – amplia as possibilidades do ator pesquisar, improvisar e criar poéticas vocais, bem como compreender e propor formas ampliadas de relação com a fala e com o texto em cena, além de dominar distintos modos objetivos de abordagem de estilos e propostas da linguagem teatral (ALEIXO, 2010, p. 104).

Como acredito que os atores devem desenvolver seus trabalhos para além da aquisição de técnicas corporais para a execução de movimentos mais eficientes e de técnicas vocais para que não causem problemas ao seu aparelho vocal, acredito que, devido ao fato de os atores trabalharem com sentimentos e emoções, foi desenvolvida uma proposta metodológica que alia os aspectos afetivos e técnicos de maneira conjunta. Portanto, o objetivo desse trabalho é descrever e refletir brevemente sobre uma proposta de trabalho corporal e vocal para atores realizada ao mesmo tempo, tendo como bases conceitos da voz terapia e técnicas de atuação específicas.

### **A voz terapia encontrando o teatro**

Embora a voz terapia esteja relacionada a uma abordagem vocal em uma perspectiva terapêutica, o referencial que utilizamos, chama isso de voz pessoal, a qual contém as características mais íntimas do indivíduo, é resgatada, por meio de exercícios que identifiquem e recuperem a memória orgânica e corporal das muitas interfaces vocais de cada pessoa. Porém, para o trabalho do ator, a descoberta dessas muitas matizes sonoras pode lhe fornecer uma vasta gama de materiais e referenciais, que podem ser dinamizados para a cena (STEIN, 2009).

Ao mencionar isso, não estou me referindo apenas às questões relacionadas às diferentes sonoridades que a fala pode ter. Aqui, penso nas possibilidades que o ator terá em identificar e acessar sensações corporais e emotivas relacionadas à voz

a partir do momento em que associa determinados arquétipos vocais, às localizações físicas de certas emoções (STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Segundo Aleixo (2002):

O processo de desenvolvimento técnico vocal para o ator envolve aspectos amplos, pois o fenômeno da vocalidade no teatro, aplicação dos recursos vocais no processo criativo, se estrutura a partir de fundamentos fisiológicos, culturais e poéticos (técnicas e linguagens). No centro desse processo, o ator é o executor do código vocal e, por isso, concentra em si, naturalmente, o conteúdo a ser expresso, bem como os meios materiais da comunicação oral. Esta condição impõe aos atores a necessidade de conhecimentos técnicos e domínio sobre seus instrumentos físico, vocal e criativo (ALEIXO, 2002, p. 01).

Como referencial do início de nossas pesquisas sobre técnicas teatrais, fomos buscar na voz terapia um meio para que essa prática pudesse fornecer subsídios que fossem adaptados ao contexto teatral de maneira técnica, de modo que os atores pudessem se utilizar desses princípios em seus treinamentos e ensaios. A proposta de voz terapia na qual nós baseamos nosso trabalho foi descrita por Stein (2009). Porém, a adaptação dessas técnicas para o teatro será apresentada ao longo desse texto.

Desde final de 2010 até 2012, desenvolvemos uma pesquisa ligada à Faculdade de Teatro, da Universidade Federal de Pelotas, sobre as possibilidades da relação entre corpo e voz que o ator desenvolve e explorando a voz como um elemento envolvido no treinamento físico do ator. O projeto buscou o aprofundamento de um trabalho pautado na composição física para atores, com base em teóricos como Antonin Artaud, Jerzi Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Luis Otávio Burnier e Renato Ferracini. Além disso, esse projeto também trabalhou com as práticas propostas por Carlos Simioni, Grupo LUME, Sonya Prazeres e Roy Hart Theatre (BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; STEIN, 2009; VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

Obviamente que, devido as nossas experiências trabalhando diretamente com alguns desses autores, estávamos em busca de uma proposta pedagógica que possibilitasse o aprendizado corpóreo-vocal, com o intuito de que os atores viessem a ampliar



suas possibilidades de expressividade vocal, deixando o seu corpo e sua voz disponíveis para o trabalho cênico. Algumas propostas pedagógicas que se direcionem ao desenvolvimento técnico do ator, costumam seguir projetos desenvolvidos de maneira específica em outros países, separando o trabalho corporal e vocal, como por exemplo, algumas técnicas tradicionais de canto e técnica vocal. Sobre isso, destacamos o que Stanislavski (1983) diz:

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação devem chegar aos seus ouvidos sem esforços. Isso requer muita habilidade. Quando a adquiri, compreendi o que chamamos a *sensação das palavras* [...] Todo ator deve *se assenhorar* de uma excelente dicção e pronúncia, deve sentir não somente as frases e as palavras, mas também cada sílaba, cada letra (STANISLAVSKI, 1983, p. 106).

Embora Stanislavski nos pareça estar mais focado na maneira como os atores falam corretamente no palco, ele já nos deixa indícios de que o ator deve sentir o som que está emitindo. Nesse sentido, pesquisamos processos de trabalho que viessem a adequar o ensino de técnicas corporais e vocais para atores em formação. A relevância desse trabalho se justifica pelo fato de que, em muitas escolas de teatro tradicionais e cursos de formação de atores, as metodologias de trabalho para o desenvolvimento da técnica vocal são desvinculadas das técnicas corporais.

Ao longo dessa pesquisa, percebemos também que essa metodologia levava ao desenvolvimento de uma maior presença cênica. No que se refere à presença cênica, consideramos o que Pavis (2007) conceitua ao dizer que:

Ter presença é, no jargão teatral, saber cativar a atenção do público e impor-se; é, também, ser dotado de um “quê” que provoca imediatamente a identificação do espectador, dando-lhe a impressão de viver em outro lugar, num eterno presente. [...] A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator, que está sendo objeto de percepção (PAVIS, 2007, p. 305).

Como ambos os atores-pesquisadores envolvidos nesse projeto já haviam tido contato in loco com algum dos autores das técnicas que foram utilizadas como base referencial (Grupo LUME e voz terapia), trabalhamos então de modo a verificar como seria o percurso metodológico para encontrar um elo de ligação entre elas que fosse aplicável ao trabalho de preparo dos atores no seu dia a dia (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Apesar de realizarmos esses trabalhos conforme as referências feitas pelos autores citados anteriormente, os exercícios foram sendo adaptados com o objetivo de ir associando alguns aspectos relacionados ao trabalho de arquétipos vocais, realizado por Sonya Prazeres (STEIN, 2009). Embora o trabalho de Sonya Prazeres esteja direcionado à voz-terapia, conforme descrição feita por Stein (2009), ele contém premissas que podem auxiliar os atores na descoberta de matrizes físicas para certas emoções, por meio de associação de algumas localizações corporais e vocais relacionados a determinados arquétipos. Entretanto, essa terapeuta não desenvolve o seu trabalho com objetivos cênicos, a adaptação desses princípios para o contexto teatral foi desenvolvida por nós durante nosso período de pesquisa.

Desse modo, como primeira exemplificação de nosso trabalho e como demonstração técnica, decidimos criar pequenas partituras de exercícios corporais e vocais para serem apresentadas, com fragmentos de textos trágicos<sup>2</sup>. Entretanto, quando cito criações de partituras cênicas, englobo o que Pavis (2007) nos propõe ao referir que:

Substituindo a notação de subtexto, limitada demais ao teatro psicológico e literário, há quem proponha usar a noção de partitura que, é um esquema diretor sinestésico e emocional, articulado com base nos pontos de referência e de apoio do ator, esquema esse criado e representado por ele, mas que só pode se manifestar através do espírito e do corpo do espectador (PAVIS, 2007, p. 280).

Como existem poucos estudos abordando inter-relações entre a identificação corpórea de vo-

<sup>2</sup> Disponível em: <http://youtu.be/dWLD-mCpBB4>



zes ligadas a arquétipos e a dinamização dessas técnicas por meio de treinamentos baseados nos referenciais que utilizamos, nos propusemos a experimentar essas duas vertentes técnicas, com o intuito de desenvolver uma metodologia de trabalho própria. Além disso, com essas discussões, trago algumas reflexões que acredito serem necessárias para pensar em alternativas de trabalho corporal e vocal para atores, baseadas em uma experimentação prática (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

### **Introduzindo a metodologia e a técnica de trabalho com arquétipos vocais a partir da voz terapia**

Os atores-pesquisadores envolvidos no projeto realizavam encontros duas a três vezes por semana, com períodos de duração de quatro horas para a realização dos trabalhos. Durante as atividades, trabalhávamos com princípios e técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME Teatro e da voz terapia conforme referenciado anteriormente.

Ao longo desse processo, fomos percebendo, pesquisando e desenvolvendo mecanismos técnicos que nos levassem a um estado de organicidade do som, não apenas como fala, mas suas localizações corpóreas e o despertar de sensações que ocorriam quando o centro de ressonância se deslocava para diferentes partes do corpo. A cada novo aspecto corporal que esse som explorava, observávamos o desvelar de novos matizes vocais, carregadas de sensações físicas aliadas à emoção. Em uma primeira etapa da pesquisa, trabalhamos com os arquétipos associados a ressonadores corporais, desenvolvendo e adaptando as técnicas baseadas na voz-terapia, para o contexto teatral.

Em uma segunda etapa do trabalho, trabalhávamos técnicas baseadas nas propostas do Grupo LUME, conforme as descrições feitas por Burnier (2001), Ferracini (2001) e Stein (2009). Utilizávamos esses exercícios em nossos treinamentos, com o intuito de atingir um estado de disponibilidade física que possibilitasse a dinamização de nossas energias corpóreas. Como resultado particular, observava durante meus treinamentos que essa metodologia que ajudava a atingir à presença cênica com maior eficiência. Sobre a importância do período de treinamento energético, trazemos a fala de Barba (1994):

Para o ator, a energia apresenta-se na forma de um *como*, não na forma de um *quê*. *Como* movimentar-se. *Como* ficar imóvel. *Como* *mise-en-scene*, ou seja, *mise-en-vision*, a sua presença física e transformá-la em presença cênica e, portanto, expressão. *Como* fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo, para o ator é muito útil pensar neste *como* na forma de um *quê*, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada, cultivada, projetada no espaço, absorvida e levada a dançar no interior do corpo (BARBA, 1994, p. 77).

Após um período de experiências e resgate das vozes previamente criadas, começamos a trabalhar criando sequências de movimentos, para as quais seria associado um fragmento de texto previamente escolhido. Sendo assim, escolhi trabalhar com o texto trágico *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo. Para esse exercício, optei por compor minha partitura de maneira que a voz devesse, de acordo com a frase, estar localizada em algum ressonador associado a um arquétipo vocal.

Entretanto, esse percorrer técnico do corpo-voz deveria se processar de maneira que não impossibilitasse o envolvimento do espectador com a situação vivida pelo personagem naquele momento. Essa precaução está intimamente ligada aos meus objetivos enquanto ator de estabelecer uma comunicação de maneira a promover o envolvimento com o espectador, uma vez que, a meu ver, um caminho simplista viria a tornar o trabalho meramente técnico, frio e distanciado, não conseguindo tocar aos espectadores (VARGAS; BUSSOLETTI, 2103).

Ao longo desse trabalho, fomos refletindo sobre a influência do texto na condução do sentido sonoro da fala, de suas intenções, emoções e reflexos físicos dessas palavras. Segundo essa acepção, percebi que as palavras dos textos escolhidos em nosso idioma de origem poderiam estar conduzindo o sentido de nossas ações físicas e vocais para um significado textual, apesar de estarmos trabalhando numa perspectiva técnica não realista.

Sendo assim, decidimos trabalhar com fragmentos de textos em outros idiomas, com o objetivo de percebermos se isso nos distanciaría do sentido gramatical das palavras para podermos trabalhá-las fisicamente, deslocando os centros vibracionais para as localizações físico-arquetípicas do som.



Desse modo, segui trabalhando com o mesmo texto, porém, agora, com fragmentos no idioma grego, pois nenhum dos atores-pesquisadores domina esse idioma. Optamos por essa abordagem, pois concordamos com o que Aleixo (2002, p. 04) refere-se ao dizer que “as palavras devem assumir na interpretação outros significados com base na sonoridade e movimento da voz”.

Mesmo explorando um texto em um idioma que não domino, eu conhecia o sentido de cada palavra. Todavia, agora, o significado das palavras dava lugar a sua sonoridade, a qual me permitia trabalhá-las tecnicamente de maneira mais livre, explorando outras possibilidades de ressonância e matizes sonoras. Sobre o fato de pensarmos o texto para além do seu sentido literário e incorporá-lo na prática corporal e vocal do ator, Aleixo (2008) refere:

A presença do texto pra além de uma função dramática convencional (tema, enredo, unidades de ação, espaço e tempo). [...] Na medida em que o postulado de substituição da função do texto passa a promover novas percepções da função do texto passa a promover novas percepções e possibilidades sonoras e musicais da fala, a voz passa a ser pensada e pesquisada como corpo, como potência de sonoridade e de musicalidade. [...] A importância do corpo do ator como instrumento de criação e como suporte da construção poética, aponta para outros caminhos que ampliam o conceito de personagem e evidenciam a presença física do ator, como possibilidade de intervenção e atuação. [...] A técnica, quando pensada separada da criação, pode fornecer habilidades ao ator, mas não fornece a chave da criação (ALEIXO, 2008, p. 35-36).

Segundo meu ponto de vista, todo esse trabalho de nada funcionaria se ficasse sendo explorado apenas como um mero aparato técnico para o ator. Devido a isso, não me foquei em apenas me desenvolver tecnicamente, também buscava uma maneira de aplicar a metodologia da pesquisa para que eu pudesse estabelecer uma maior relação de envolvimento com a plateia. De posse dessas percepções, já dinamizadas fisicamente, deveria investigar mecanismos corpóreos que possibilitassem a comunicação de todas essas particularidades com o público, sem que se perdesse o envolvimento emo-

cional com a cena e o distanciamento entre ator e personagem. Nesse sentido, apesar de alguns fragmentos textuais estarem com palavras em um idioma desconhecido para a maioria dos espectadores, precisava trabalhar a sonoridade de cada palavra, sua localização física associada a determinados arquétipos e as emoções relacionadas a esses centros vibracionais.

### **A proposta de rotina de trabalho corporal e vocal**

Diariamente, iniciávamos nossos trabalhos com um alongamento para nos prepararmos aos exercícios físicos que viríamos a executar. Após terminarmos essa etapa, realizávamos um aquecimento dinamizando articulações e musculaturas. O aquecimento é uma etapa de extrema importância para o início dos trabalhos de um ator. Sobre isso, podemos observar o que Ferracini (2001) nos diz:

O ator, portanto, não pode se aquecer como um atleta que está preocupado com sua musculatura. O ator não é somente corpo, mas corpo-em-vida, como coloca Barba. [...] não deve aquecer somente a musculatura, mas também buscar um *aquecimento* de suas energias e sua organicidade, que devem estar prontas para entrar em trabalho. [...] Portanto, ele deve aquecer sua musculatura e também o seu universo interior (FERRACINI, 2001, p. 136).

As descrições dos processos de trabalho que serão feitas a seguir se referem as nossas rotinas de trabalho (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Muito embora essa metodologia possa parecer simples para o olhar de algumas pessoas, elas não são formulações rápidas que podem ser copiadas e transpostas para quaisquer contextos de trabalho em teatro. A sua aplicabilidade e obtenção de resultados advém de um contínuo e sistemático processo de treinamentos dos atores, que optam por esse tipo de metodologia, obtém conforme a continuidade dos seus treinamentos. Sobre o aspecto da importância do treinamento para o ator, podemos citar o que Burnier (2001), nos refere:

Em outros termos, a função do treinamento do



ator é trabalhar os componentes de sua arte, cuja menor partícula viva, como vimos, é a ação física. Ele trabalha seus componentes constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente desses elementos, assim como maneiras de dinamizar suas energias potenciais, a busca da precisão na articulação de cada elemento componente da ação e da articulação do conjunto deles, de maneira que entre em contato com seus espectadores (BURNIER, 2001, p. 64).

O que chamo de aquecimento de articulações são exercícios que visam a potencialização de nossos movimentos, inicialmente enfocando cada articulação, com a sua subsequente comunicação com a próxima articulação, bem como do diálogo entre elas. Esse procedimento que utilizei foi feito a partir de adaptações das técnicas descritas por Burnier (2001) e Ferracini (2001). Nesses exercícios, nós buscamos explorar movimentos que surgem a partir das diversas possibilidades de movimentação de cada articulação e depois do diálogo gradativo entre cada uma delas, até que se consiga atingir um estágio onde o corpo todo esteja propondo movimentações.

A próxima etapa do trabalho iniciava após o aquecimento de todas as articulações, a exploração do diálogo entre elas e improvisações de movimentos de maneira dinâmica para nos levarem ao trabalho com nossas potencializações energéticas a partir de adaptações das técnicas de treinamento técnico e energético descritas por Burnier (2001) e Ferracini (2001). Não farei aqui uma descrição pormenorizada de cada um desses exercícios, pois eles estão descritos de maneira detalhada nas bibliografias referenciadas. Nossas adaptações se relacionam à maneira como nos utilizamos desses referenciais, adaptando-os ao contexto de nossos corpos e dos nossos objetivos de trabalho (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

Após esses exercícios, iniciávamos o processo de aquecimento vocal. O aparelho vocal contém musculaturas específicas que necessitam de uma atenção especial antes de utilizar a voz nas experimentações criativas. Em função disso, com o corpo já dilatado pelo treinamento físico-energético, me focava no aquecimento dos ressonadores vocais. Sobre ressonadores, trazemos a fala de Aleixo (2002) para ilustrar a importância dessa abordagem:

No estudo da ressonância, contexto do corpo-sonoro, podemos considerar algumas definições técnicas sobre ressonância. No dicionário, ressonância é definida como a propriedade ou qualidade do que é ressonante; fenômeno físico pelo qual o ar de uma cavidade é suscetível de vibrar com frequência determinada, por influência de um corpo sonoro, produzindo reforço de vibrações. Já num enfoque da fonoaudiologia, ressonância é considerada como sendo o “uso adequado de algumas cavidades ósseas supra e infra glóticas, que, com a vibração do ar, vão permitir uma maior projeção vocal” (ALEIXO, 2002, p. 02).

Lentamente, partíamos do chão, deixando nossas vozes ressoarem em determinadas partes do corpo, até nos levantarmos e começarmos a experimentar outras possibilidades sonoras. Esses procedimentos também são adaptações de exercícios vocais descritos por Ferracini (2001) e Stein (2009). Durante essa etapa do trabalho, o corpo era concebido dentro de uma perspectiva de ressonância sonora passível de ser desenvolvida em todas as partes do corpo. Sobre esse assunto, Grotowski (1971) refere que:

Na realidade, há um número quase infinito de caixas de ressonância, dependendo do controle que o ator exerce sobre o seu instrumento físico [...] A possibilidade mais frutífera está no uso de todo o corpo como caixa de ressonância (GROTOWSKY, 1971, p. 106-107).

Apesar de separarmos a descrição do trabalho físico, do aquecimento vocal, não concebemos esses procedimentos como momentos separados. Muito embora, o aquecimento deva ser gradual, paulatino e sistemático, ele não inviabiliza que esses trabalhos possam ocorrer simultaneamente. Porém, eu me utilizo de um aquecimento em escalas de exercícios, conforme descrevi anteriormente, com o objetivo de me proteger e evitar quaisquer riscos de lesão muscular, articular ou vocal, tendo em vista minhas particularidades físicas.

No entanto, mesmo fazendo uma descrição em separado, opto pelo detalhamento dessa maneira, apenas por um caráter didático de escrita. Contudo, na prática, essas técnicas não precisam seguir um

caráter pedagógico tão estanque e dividido em etapas, conforme a descrição textual. Nesse sentido, sobre o treinamento físico-vocal, podemos observar o que Ferracini (2001) nos refere ao dizer que:

Pensando dessa maneira, todas as afirmações feitas até o momento, no que tange às ações físicas, podem e devem ser aplicadas às ações vocais. O ator deve, também, buscar pesquisar e descobrir as potencialidades da sua própria voz, eliminando todos os bloqueios que não permitam sua projeção e sua vibração no tempo/espço. [...] devendo o ator encontrar outros *focos vibratórios* em seu corpo, treinando uma maneira *equivalente* de utilizá-la em cena (FERRACINI, 2001, p. 180).

Ao longo das improvisações vocais, prefiro iniciar meu aquecimento vocal explorando a ressonância de maneira gradativa, como se seguisse uma escala musical. Porém, não me fixo na ordem sistemática utilizada nas técnicas do *bel canto*, pois a metodologia das práticas vocais e corporais que aqui nos referimos não são as mesmas utilizadas nas aulas de canto. Entretanto, ressalto que nada tenho contra as técnicas utilizadas nas aulas de canto, muito pelo contrário, pois estudei canto durante oito anos, o que me instrumentalizou e me garantiu segurança para explorar outras possibilidades vocais mantendo a minha saúde vocal.

Apenas saliento que os objetivos da técnica vocal utilizadas nas aulas de canto tradicionais no ocidente, nem sempre vem ao encontro das especificidades vocais de um ator em cena. Muitas vezes, os atores necessitam criar vozes, movimentarem-se de maneiras não realistas e manterem posturas corporais que lhes dificultem a utilização das técnicas vocais conforme as adotadas em aula de técnica vocal clássica. Entretanto, reforço minha opinião de que, ao dispor do repertório técnico desenvolvido por meio de aulas de técnica vocal e/ou canto, os atores podem adquirir instrumentos mais amplos para explorarem suas potencialidades vocais garantindo não apenas melhores resultados cênicos, mas também para assegurar a manutenção da sua saúde vocal.

Dessa forma, após estar com meus ressonadores aquecidos, tendo explorado amplitudes máximas e mínimas de minha extensão vocal, eu par-

tia para o momento dos improvisos vocais. Nessa etapa, deixava minha voz não apenas viajar através dos ressonadores, mas também experimentando possibilidades de emissão e projeção vocal, por meio de *blablação*. Ao mesmo tempo em que ia executando esses exercícios, começava a introduzir movimentações corporais, associando princípios do treinamento energético, conforme descrições feitas por Ferracini (2001).

Nesse momento, exercitava a voz deixando-a integrar-se ao corpo não apenas sob o ponto de vista energético, mas também a concebendo como componente orgânico de todo o corpo. Ao expor os fatos dessa maneira, reafirmo que essas subdivisões de trabalho são apenas de caráter textual, conforme também relatado por Ferracini (2001) em seus trabalhos, ao referir que:

É importante dizer que essa divisão entre treinamento técnico e treinamento energético é, simplesmente, para facilitar a abordagem do assunto. Dentro de trabalhos técnicos, os atores devem buscar o contato com suas energias e tentar descobrir que “portas” aquele trabalho técnico abre em suas pessoas. [...] para trabalhos energéticos os atores nunca poderão esquecer da técnica, ou seja, dos aspectos que dão forma precisa as suas ações físicas e vocais no tempo e no espaço (FERRACINI, 2001, p. 128).

Quando integramos aspectos vocais às dinamições físicas e energéticas, já estamos assumindo a voz como um elemento corpóreo que necessita ser trabalhado conjuntamente com o corpo como um todo. O aquecimento de determinadas musculaturas, do corpo energético e da voz, precisa, em algum momento, se dar de maneira individualizada, devido a suas particularidades. Porém, quando o ator está se trabalhando, com o intuito de se instrumentalizar tecnicamente para o seu ofício e criar suas matrizes de trabalho cênico, ele precisa abordar esses aspectos de maneira conjunta. Sobre esse assunto, podemos citar o que Ferracini (2001) salienta, ao referir que:

Outra questão importante é que a voz nunca está desvinculada do corpo. Somente se encontrarão outros focos vibratórios da voz, se o corpo, como um todo, estiver engajado no momento do





trabalho de busca. [...] sabemos que o mesmo impulso que pode engendrar uma ação física, pode também engendrar uma ação vocal, ou uma ação física/vocal. Podemos afirmar, inclusive, que a *voz também é corpo* (FERRACINI, 2001, p. 181).

Além dos trabalhos individuais, também experimentávamos essas sonoridades em determinadas partes do corpo em exercícios em que o colega de trabalho indicava e conduzia em que parte do corpo deveríamos deslocar o som<sup>3</sup>. Nesses exercícios, não nos preocupávamos com as palavras em si, nem no sentido textual. Nós buscávamos um aperfeiçoamento de como deslocar o som pelos vários ressonadores corporais de maneira não racional. Além disso, também utilizávamos esses mesmos exercícios explorando a voz associada aos arquétipos de determinados ressonadores, para incluirmos aí as questões de afetividade presentes na voz e acionadas a partir da estimulação sonora de determinadas partes do corpo onde esses ressonadores estão localizados (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

Após tecer essas reflexões e descrever o início de nossos treinamentos, partirei para a explanação de outra etapa de trabalho que envolveu a exploração dos arquétipos associados a ressonadores vocais, baseados nas propostas a partir da voz terapia, conforme referências feitas por Stein (2009). Optarei por fazer essa divisão do texto, pois, devido às especificidades do trabalho com arquétipos vocais, prefiro dedicar uma sessão a esses exercícios.

### **Trabalhando com arquétipos vocais: A adaptação das técnicas da voz terapia para o teatro**

Após a musculatura vocal estar aquecida e segura para o início da sua integração junto ao trabalho energético, realizávamos improvisações vocais buscando a integração da voz com as nossas movimentações físicas. Esse era o momento em que buscávamos a ampliação da sensação sonora que percebíamos em nossos ressonadores distribuídos em diferentes partes do corpo. Durante esse

momento, nós nos entregávamos ao nosso corpo sonoro. Grotowski (1971) diz que o ator deve se entregar a essas experiências, ressaltando a importância delas nos períodos de treinamentos, em que os atores devem buscar a ampliação do seu repertório estético corporal e vocal:

Para cada situação e para a sua interpretação pela voz, pode-se tentar encontrar a ressonância apropriada. Isto se aplica ao treinamento, mas não ao preparo do papel. Meu princípio básico é o seguinte: não pense no instrumento vocal, não pense nas palavras, mas reaja – reaja com o corpo. O corpo é o primeiro vibrador, a primeira caixa de ressonância (GROTOWSKI, 1971, p. 138).

Como exemplo desses exercícios, posso citar algumas experimentações que fazíamos, em princípios baseados nas técnicas do canto mongol ou canto bifônico, em que a produção de dois sons simultâneos nos levava à percepção dos nossos harmônicos e das sensações que vivenciávamos durante esses momentos. Esses exercícios me conduziam a novos planos da escuta, concentração e emissão vocal. Porém, apenas os realizávamos de maneira bastante breve, pois não era esse o nosso foco principal de trabalho.

Com a musculatura corporal e a vocal já aquecidas e dinamizadas, iniciávamos o trabalho com os arquétipos na voz. Inicialmente, para cada arquétipo vocal, trabalhávamos durante o período de um mês, focando os exercícios para a descoberta das sensações advindas desse processo, bem como da assimilação dessas técnicas para sua futura reprodução e utilização como metodologia de trabalho que alia corpo e voz de maneira integrada. Apesar da voz terapia ter objetivos terapêuticos, nos apropriamos de alguns princípios dessa proposta, para utilizarmos como metodologia de trabalho para atores terem acesso a determinadas localizações corporais das emoções, conduzidas pela voz nesses locais, assim como a sua assimilação e dinamização cênica. Assim, adaptamos as práticas de voz terapia referidas por Stein (2009) com o objetivo de encontrar caminhos de acesso, recuperação e criação de matrizes de trabalho corporal e vocal para o contexto cênico. Muito embora tenhamos nos apropriado de alguns exercícios baseados nes-

<sup>3</sup> Disponível em: <http://youtu.be/EpFZOinWgUw>

sa proposta de voz terapia, não nos utilizamos desses mecanismos visando uma catarse cênica, muito menos como psicoterapia.

Nesse caso, uma das diferenças básicas entre o processo terapêutico e o artístico, se deve ao fato do ator se utilizar de suas matrizes emotivas para criar/adaptar ao contexto de suas personagens ou apenas como seu material de trabalho e treinamento técnico diário. Sendo assim, as proposições da voz terapia apenas nos indicaram um caminho para pensarmos em adaptações desses conceitos, tendo em vista o contexto de nosso trabalho como atores. Os atores precisam desenvolver caminhos que lhe indiquem um treinamento, preparo, otimização e desenvolvimento de suas matrizes emotivas com um olhar técnico para que possam ser acessadas e recuperadas a cada dia de trabalho (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013).

A proposta de trabalho com arquétipos vocais surge a partir de terapêuticas desenvolvidas em uma prática de voz terapia, conforme descrição de Stein (2009), onde a autora descreve detalhadamente todos os exercícios da voz terapia por meio de arquétipos. Nessas atividades, são estipulados quatro arquétipos – Criança, Amante, Guerreiro e Mãe – associados a ressonadores localizados em certas partes do corpo. O acionamento sonoro de cada um desses arquétipos na parte do corpo relacionada com o ressonador específico desse arquétipo, desencadeia sentimentos/emoções/sensações com localizações corporais e acionadas a partir de uma vibração sonora da voz nesse ressonador (VARGAS; BUSSOLETTI, 2013). Desse modo, agora, serão apresentados os arquétipos adaptados para o nosso trabalho.

### **O Arquétipo da Criança:**

Nesse arquétipo, trabalhamos com os ressonadores de cabeça, explorando sons agudos. Exercitávamos desde vivências do nascimento, a situações em que o bebê pede a atenção e ajuda para alguém, assim como ações de choro e *blablação* sozinhos. Entretanto, todos esses exercícios também se dão em relação e em jogo com os colegas de trabalho, passando por exercícios que envolvem brincadeiras e conversação entre as crianças, por meio de *blablação*.

Além desses exercícios, também trabalhamos canções infantis e trabalhos com movimentações de animais e emissões sonoras associadas à vocalização e corpo destes. Nesse caso, o animal utilizado era o gato, em função da extensão sonora aguda que estávamos utilizando.

Todas as emoções vivenciadas nesses exercícios eram percebidas e associadas as suas localizações nos ressonadores de cabeça, relacionados a determinadas vozes agudas. Esse processo nos permitia descobrir sensações emotivas que o som das nossas vozes desvelava e a localização corpórea de onde eles poderiam ser acessados.

### **O Arquétipo do Amante:**

No trabalho com o arquétipo do Amante, deslocávamos nossa voz para a parte superior torácica, devendo explorar todas as possibilidades dos ressonadores presentes nesse local. Considero ser importante salientar que esse processo não desloca a voz para além da extensão vocal de cada pessoa, muito menos causando um atrito excessivo entre as pregas vocais, capaz de causar danos ao nosso aparelho vocal.

Nesse arquétipo, trabalhávamos com sonoridades não mais agudas, mas, agora, de extensão mediana, buscando o encontro desses sons com as emoções que poderiam ser associadas nessa região do corpo. Os exercícios utilizados envolviam sentimentos relacionados ao amor e à afetividade, aliados à responsabilidade e ao poder. Para tanto, eram entoadas canções que falam de amor, tanto individualmente, para cada ator mergulhar nas suas descobertas sensitivo-corpóreo-vocais, quanto em jogo com os colegas de trabalho. Além disso, trabalhávamos algumas frases com os colegas, as quais deveriam expressar sentimentos de amor e rejeição. O animal trabalhado durante esses exercícios era o pássaro, com as projeções sonoras advindas da região superior do peito.

### **O Arquétipo do Guerreiro:**

O arquétipo do Guerreiro envolvia uma série de exercícios nos quais o impulso vocal deveria partir da região diafragmática de maneira dinâmica e expansiva. Esse arquétipo é acessado por meio de



movimentos e ritmos fortes em uma constante relação com o chão e a base.

Cada um de nós criava o seu próprio guerreiro a partir de movimentações vinculadas a sonoridades que despertem o ímpeto de luta, bravura, raiva, força, enfrentamento e demais sentimentos relacionados a situações de confronto com oponentes. O desdobramento e o trabalho desse arquétipo envolvem muitos exercícios que vão desde a exploração individual desses movimentos sonoros ao confronto com os guerreiros criados pelos colegas de trabalho, assim como a criação da história individual de cada guerreiro, desde o seu nascimento até os dias de hoje. Porém, todos esses procedimentos são feitos apenas com sonoridades e movimentações, não havendo texto verbal entre os colegas de trabalho.

O animal aqui trabalhado é o lobo, suas ações de uivar, latir, rosnar e confrontar outros lobos. Além disso, as músicas trabalhadas buscavam bastante a exploração da percussão e a associação com rituais utilizados por guerreiros ancestrais. Todos os mecanismos técnicos percebidos durante esses processos eram percebidos e recuperados a cada dia de trabalho.

### **O Arquétipo da Mãe:**

O trabalho do arquétipo da Mãe envolvia o deslocamento do centro de ressonância da voz para a porção infra-umbilical. Com o intuito de buscar uma sonoridade mais grave, densa e profunda, o som era deslocado a essa região, nos fazendo vivenciar as emoções envolvidas nesse processo de profundo mergulho interno.

Aqui, a voz é trabalhada por meio de movimentos associados à gorila, a maneira como ela lida e cuida dos seus filhos em exercícios de relação com os colegas de trabalho. Além disso, também são entoadas canções de ninar com o colega de trabalho sendo acolhido como o filho para o qual aquela mãe canta. Além desses exercícios, ainda existem outros que abordam as relações familiares, sob o ponto de vista do resgate corporal dessas vozes, por meio da energia dos gorilas.

As emoções aqui trabalhadas, bem como das matrizes corpóreas que esses sons nos remetem, nos forneciam indícios para o acesso de matrizes

de trabalho relacionadas a sentimentos de conforto, melancolia, saudade, separação, amor, generosidade, acolhimento, proteção e sensações de introspecção. Esse tipo de metodologia de trabalho não se restringe apenas às pessoas que possuam voz grave, apesar das particularidades de extensão e tessitura vocal de cada indivíduo, somos todos capazes de buscar o mergulho interno de nossas sonoridades, independentemente da capacidade e extensão vocal de cada um.

No que se refere ao trabalho dos atores, o grande dilema está relacionado ao fato de como acessar, potencializar e recuperar essas matrizes diariamente. Sobre essa dificuldade, saliento aqui as considerações feitas por Stein (2009) sobre as relações do trabalho da voz-terapia para o teatro:

A diferença é que aqui o enfoque terapêutico garante um envolvimento em profundidade sempre tocando conteúdos internos das pessoas. Se pensarmos em um direcionamento para o teatro, este envolvimento não deve ser evitado. Mesmo que não se dê tanto espaço para problemas pessoais, em um nível interno e de processo auto-expressivo, deve haver, sim, envolvimento e profundidade. [...] Acredito que, no entanto, os conteúdos, energias, atitudes corporais acessadas, carregam consigo particularidades de cada participante, e são reais potenciais criativos despertados. [...] De qualquer maneira, as energias foram mobilizadas, despertadas, as emoções foram experimentadas, e sempre através de uma constante participação corporal e vocal com características e qualidades bem identificáveis, memorizáveis e resgatáveis (STEIN, 2009, p. 130-131).

Na abordagem da voz terapia são trabalhadas questões relacionadas aos desbloqueios de emoções e sentimentos dos participantes. Como o ator também trabalha com seu material emotivo, precisávamos desenvolver um mecanismo técnico que viabilizasse o resgate e acesso dessas emoções. Porém, com um olhar distanciado e pensando nessas emoções como material de trabalho e não algo que fizesse os atores ficarem se envolvendo psicologicamente com associações de questões particulares de suas vidas. Aqui, a afetividade é pensada como elemento corporal e, como tal, material técnico para o trabalho dos atores em seus períodos de treinamento.

Então, apesar de desenvolvermos uma metodologia para esse feito, ao dinamizarmos essas técnicas, estávamos nos utilizando de um material emotivo. Esse material, resgatado diariamente em nossos treinamentos, serviu de exemplo para o fato de que o trabalho com os ressonadores associados a arquétipos não se reduzia apenas à técnica. Ele nos possibilita um envolvimento emocional através das localizações físico-energéticas da voz e, como essas sensações estão localizadas em determinadas partes do corpo, o espectador ao ler/perceber/sentir essas informações acaba se envolvendo/sendo tocado por elas.

### Considerações finais

Os trabalhos com ressonadores vocais associados a arquétipos, aliado aos treinamentos das técnicas corporais que utilizávamos nessa pesquisa, me instrumentalizaram para a composição de diversas possibilidades de descobertas de matrizes para o trabalho cênico, bem como dos muitos sentidos que poderia aplicar a cada uma delas. Sob esse aspecto, gostaria de ressaltar o que Bonfitto (2009) refere ao falar sobre as escolhas metodológicas de trabalho dos atores:

A utilização de materiais de diferentes naturezas deverá gerar, por sua vez, a necessidade de inserir transições entre esses materiais. A busca de sentido de cada material e das possíveis transições entre eles envolve, dessa forma, uma competência específica do ator. Utilizando-se de vários materiais, o ator poderá selecioná-los somente a partir das percepções resultantes de uma experimentação prática. Ele deverá ser capaz de perceber quais os materiais adequados, que produzam “sentido” a partir da execução de suas ações (BONFITTO, 2009, p. 140-141).

Com o relato desse trabalho, busquei demonstrar que a *praxis* do ator, dentro da perspectiva abordada, deve estar sempre associada com a procura dos mecanismos para a realização de tais atividades, assim como dos motivos e da relevância de tais escolhas metodológicas. Nesse sentido, com o intuito de salientar o que penso sobre a maneira como os atores devem encarar seus trabalhos, citarei o que Bonfitto (2009) refere ao dizer que:

Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, o ator a fim de ser criador, precisará saber compor. Mas, para poder compor, ele deverá ser capaz não só de fazer, mas de *pensar o fazer*. [...] O fazer com seu sentir e perceber, transforma o pensar. E o pensar, com a força de sua elaboração, transforma o fazer. Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante. É nessa espiral que se move o ator-compositor (BONFITTO, 2009, p. 142).

Quando argumento que os atores necessitam prestar atenção nas suas escolhas metodológicas, assim como serem cautelosos com o que estão fazendo em cada dia dos seus treinamentos técnicos, considero que eles devam estar atentos a todas as matrizes de trabalho surgidas durante seus processos criativos. Não podemos nos limitar apenas em nossas percepções. Cabe aos atores descobrirem os mecanismos para acessar, recuperar, resgatar, desenvolver, operacionalizar e aperfeiçoar suas possibilidades corporais e vocais, conjuntamente com o material emotivo gerado durante esse processo. Considero que a técnica sirva como preparo para os atores, mas a cena não deve transparecer apenas como uma demonstração de técnicas para a plateia, pois acredito que a plateia, além de não ir ao teatro em busca da visualização de técnicas dos atores, deve se envolver e/ou ser tocada de alguma forma pelo o que lhe está sendo apresentado.

Todos os relatos apresentados ao longo desse texto expõem experiências pessoais durante a criação de uma metodologia de trabalho técnico para atores. Contudo, ao considerar que os atores também necessitam de pedagogias de trabalho relativas à especificidade do seu ofício, o que mostro aqui se configura como uma abordagem pedagógica singular para o aprendizado, treinamento e preparo técnico dos atores para o evento teatral. A proposta metodológica aqui exposta serve como exemplo para outras abordagens pedagógicas que as escolas de preparação de atores possam a vir a incluir em suas grades curriculares.

Portanto, acredito que a metodologia de trabalho desenvolvida e apresentada ao longo desse artigo, juntamente com as reflexões citadas anteriormente, permitem aos atores conceberem os



seus trabalhos pensando nas diferentes abordagens que podem utilizar para se instrumentalizarem tecnicamente para o evento teatral. Aqui, apenas foi apresentada uma proposta que associa voz, corpo e afetividade trabalhados conjuntamente. Proposta esta surgida a partir de uma prática profunda de pesquisa teatral e sempre atenta à possibilidade de sua transposição para o terreno das práticas de ensino de técnicas para atores.

### Referências

- ALEIXO, Fernando. *Corporeidade da voz: Aspectos do trabalho vocal do ator* – Cadernos de pós-graduação IA/UNICAMP – Ano 6, v.6, nº1, 2002. Disponível em: <http://www.republicacenica.com.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf> , visualizado em 03 de nov 2014.
- ALEIXO, Fernando Manoel. Vocabulário poético do ator. *Onwrouver*, nº4, p.31-59, 2008.
- ALEIXO, Fernando. Reflexões sobre aspectos pedagógicos relacionados ao trabalho vocal do ator. *Moringa – Teatro e Dança*, Ano 1, v.1, nº1, p.103-116, 2010.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de antropologia teatral*. São Paulo: HUCITEC, 1994.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2009.
- BURNIER, Luis Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas/SP: Unicamp, 2001.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas/SP: Unicamp, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. São Paulo/SP: Relógio D'Água, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo/SP: Perspectiva, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin S. *A construção da personagem*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- STEIN, Moira. *Corpo e palavra: caminhos da fala do ator contemporâneo*. Porto Alegre/RS: Movimento, 2009.
- VARGAS, Vagner de Souza; BUSSOLETTI, Denise Marcos. Poéticas performáticas da voz: Explorando arquétipos vocais na corporeidade do ator. *Revista Boitatá*, nº. 15, v. 1, p.33-46, 2013.