



PERSONA

## POR UMA VERDADE VOCAL. EU E VOCÊ IGUAL A NÓS

*TOWARDS A VOCAL TRUTH.  
YOU PLUS ME EQUALS US*

*POR UNA VERDAD VOCAL.  
YO Y TÚ ES IGUAL A NOSOTROS*

**ANA FLÁVIA HAMAD  
ELAINE CARDIM  
MERAN VARGENS**

## RESUMO

Esta fala registrada em forma de entrevista preserva o tom coloquial através da grafia de expressões e maneirismos orais, assim como de preposições sob sua forma reduzida, intencionando conferir ênfase à atmosfera de um compartilhar descontraído, de uma conversa humanizada, generosa e bem-humorada concedida por nossa entrevistada em sua residência. Com estrutura de bate-papo, os temas se inter cruzam no ir e vir próprio de lembranças e recortes sobre o vivido desta mulher da voz que, de seus 86 anos, desde o primeiro choro ao nascer, tem se dedicado à comunicação humana. Os subtítulos no corpo da entrevista apenas marcam espaços em que cada tema do conteúdo abordado é introduzido. Ou seja, o trabalho realizado preserva a guiança de suas memórias bailarinas. Também, por isso, recomendamos a leitura integral desse exercício equilibrista que procura manter a coerência das quase três horas e meia de um encontro notadamente marcante.

## PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Fala. Expressão vocal.  
 Respiração. Cuidado de si.  
 Cosmovisão. Pedagogia  
 da voz. Prática somática.  
 Prática psicofísica (?).  
 História da prática vocal.

## ABSTRACT

*This informal conversational interview keeps a colloquial writing style, including informal expressions, personal speaking habits, and prepositional contractions, in order to convey the same relaxed atmosphere created during the humanized, generous and witty dialogue with our interviewee in her home. As an informal conversation, the themes are interwoven in tides of memories and fragments about her experience, since her first cry at birth, as an 86-year-old woman who devoted her life to human communication. Section headings have been used only to indicate the moments where different topics were introduced throughout the talk. Thus, the text follows the guidance of her dance-like memory. For all those reasons, we strongly recommend the thorough reading of this juggling-like coherent account of such a remarkable 3-and-a-half-hour meeting.*

## KEYWORDS:

*Voice. Speech. Vocal  
 expression. Breathing.  
 Self-care. Cosmview. Vocal  
 pedagogy. Somatic practice.  
 Psychophysical practices.  
 History of vocal training.*

## RESUMEN

*Este diálogo registrado en forma de entrevista conserva el tono coloquial a través de la escritura de expresiones y singularidades orales, así como también del uso de preposiciones en su forma reducida, con el propósito de dar énfasis a la atmósfera de un compartir distendido, de una conversación humanizada, generosa y de buen humor concedida por nuestra entrevistada en su residencia. Con estructura de charla, los temas se entrecruzan en el ir y venir propio de los recuerdos y recortes sobre lo vivido de esta mujer de la voz que, a sus 86 años, desde el primer llanto al nacer, se ha dedicado a la comunicación humana. Los subtítulos en el cuerpo de la entrevista sólo marcan los espacios en los que cada tema del contenido abordado es introducido. Es decir, el trabajo realizado preserva la guía de sus memorias bailarinas. También, por eso, recomendamos la lectura integral de este ejercicio equilibrista que busca mantener la coherencia de las casi tres horas y media de un encuentro notablemente significativo.*

## PALABRAS-CLAVE:

*Voz. Voz Hablada. Expresión  
 vocal. Respiración. Cuidado  
 de si. Cosmovisión.  
 Pedagogía de la voz. Práctica  
 somática. Práctica psicofísica.  
 Historia de la práctica vocal.*



Foto: Zélia Uchôa

**ELIETH LEAL D'ARAUJO (LIA MARA)**, brasileira, natural de Salvador, Bahia, é atriz e licenciada em Artes Dramáticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), no curso superior de Direção, e fonoaudióloga. Foi professora das disciplinas ligadas à Expressão Vocal e Dicção da Escola de Teatro da UFBA até o ano de 1982. Realizou nos Estados Unidos trabalho de colocação de voz em laringectomizados, como professora convidada. Foi precursora das práticas fonoaudiológicas em Salvador, no início dos anos 1960 e continua ministrando cursos e atendimentos particulares no campo da comunicação: educação da fala, expressão da voz, dicção, respiração biodinâmica, técnicas de relaxamento e desinibição, estética e saúde vocal. Atua também como consultora de empresas na área de comunicação e expressão de voz.

E qual é o público de vocês dessa revista? É revista?

É revista.

Qual é o público?

Artistas, professores de Teatro, Dança, Educação, pesquisadores,  
basicamente pessoas interessadas nas Artes Cênicas.

Então ótimo. A gente vai focar por aí. O que representa a voz e a fala. Uma pessoa que faz... que vive fazendo teatro ou não, mas que vive nesse espetáculo grande que é a vida, que é o todo dia. Eu trabalhei na Escola de Teatro convidada pra disciplina dicção, em outros termos, estética da fala.

Podemos começar a gravar?

Qual é a pergunta mesmo?

A base de todo mundo, até hoje, todo mundo nessa questão de Teatro, se bate na sua frase clássica: "A Verdade Vocal".

Que ótimo! Puxa, eu tô gloriosa! (risos) Porque sempre trabalhei com isto desde o século passado.

(solicitação de Zélia para verificação de áudio) Lia, fale um pouquinho para o lado dela.

Eu tenho 86 anos que convivo comigo mesma e com a minha voz. Será que sou uma boa pessoa pra isso (risos)? Pode começar com isso? Já vai começar?

## “A VERDADE VOCAL”

Talvez a gente pudesse começar neste lugar de verdade vocal.

Acho que é um lugar de muita propriedade sua. Pra saber, como professora, como chegar aí também?

Na batalha! Eu cheguei pra trabalhar na Escola de Teatro e me pediram pra trabalhar dicção com ator. Como eu vinha trabalhando com surdo-mudo como fono, que era patologia de voz, eu comecei a dar suportes vocais, técnicas vocais. Que eu chamaria de carpintaria da fala. Então, parti do relaxamento, e graças a Deus eu comecei a trabalhar por aí. Respiração, que é fundamental! Todo mundo vive em um sufoco, ainda mais ator, que vive em um sufoco danado. Nessa coisa da gente tentar arranjar um jeito de se fazer entender e se fazer ouvir. Que uma coisa é falar e outra coisa é se comunicar. Então, comecei com a parte técnica. Depois eu vi que não era bem por aí. Por isso eu acho que a educação nossa deve começar da escola básica, do ensino básico. Porque o corte de voz vem daí. O medo do ridículo. Então a pessoa fica sem achar qual é a sua própria voz, porque não sabe qual voz vai interessar ao outro. E se perde em fazer caricaturas vocais. E o ator, onde estaria a voz orgânica dele? Onde estaria a voz e não a fala? Como é que eu ia achar a voz dessa pessoa ator? Eu comecei pela liberação sonora através de jogos teatrais. Eu comecei a fazer movimentos... Se costumava falar do pescoço pra cima e eu começava da base, que eram os pés, alinhava com a bacia para utilizar a força do abdômen, respiração, porque com o diafragma preso qual é a voz que vai sair? Então comecei a trabalhar corpo pela liberação e não pela fabricação de efeitos sonoros.

Pela produção...

Era liberação que eu queria e não fazer sons aleatórios. Vamos ver qual é o repertório vocal que cada um tem, a partir da história de vida deles. E como é que vou buscar isso? Comecei a buscar pelo corpo. Eu deixava sem trilha sonora, porque ele podia embarcar na emoção, e fazer aqueles sons da emoção. E comecei a trabalhar com atabaques, porque com atabaques ele não entrava em linha melódica e não se perdia.

Então tinha uma pulsação? E o atabaque dava essa pulsação?

Aí é que tá, o grupo dava a pulsação e os atabaques acompanhavam essa pulsação. Era uma coisa nova pra eles. Porque ao invés dele [o percussionista] fazer sons pras pessoas responderem aos sons dele, ele ficava atento pela respiração dos atores. Começava pela respiração de todo mundo. Aí era o sufoco. Tinha o ritmo diferente de respiração, tinha ansiedade de uns que passava pela respiração, tinha perda de fôlego, e o “atabaquista” também, que não estava acostumado a trabalhar com respiração, ficou deslumbrado, porque ele começou a trabalhar a [pulsação] dele também, fazia parte daquele som, ele fazia parte daquele grupo. Quando a gente foi desenvolvendo aquele tipo de procura, que é uma busca, eu comecei a tentar descobrir aí a administração emocional. Não era a coisa da imposição emocional, era ver qual era a conversa interna que cada um tinha consigo mesmo. Que conversa eu tenho quando eu vou falar com você? Como é que eu vou ter a leitura dessa emoção pra trabalhar o ser, o personagem?

Ao mesmo tempo você percebia uma estrutura física? Como é a liberação do corpo? Você fala da respiração, do eixo, da base, mas como é que era essa estrutura que você trabalhava?

Era um ambiente permissivo, onde ninguém dava muita teoria pra não travar. É uma técnica: se dada antes da hora embota, ao invés de liberar. Eu dava técnica em paralelo. Quando eu achava isso, era na improvisação através do estímulo. Dava a técnica em paralelo pra a pessoa achar a sua própria voz. Pra daí passar a administrar a si mesmo e construir o personagem. Grotovski dizia: “você vai pra sua casa com suas pernas ou com suas ideias?”

E era nessa dinâmica que primeiro fazia uma preparação dessa técnica física de...?

Eu fazia assim: “Olha, entre nessa sala, coloque seus problemas nesse cabide, que é um cabide imaginário, e faça os movimentos que você achar bom a partir da sua respiração hoje, nesse momento. Agora faça uma respiração ruidosa”. Aí a pessoa fazia a respiração silenciosa e fazia a respiração ruidosa. Cada um é diferente. É como a digital, cada um tem a sua. Ninguém podia imitar ninguém, então acabava achando o ritmo grupal. Do ritmo grupal se avaliava: “como é que se sentiu? Como é que se pode melhorar?” Sempre ouvir as pessoas! Ouvir é importante para o professor. Muito! Quais as histórias de vida que aquele grupo me trazia? Como eu podia ajudar as pessoas a tirar as amarras? “Jogue no lixo o que você não gosta da sua voz. Agora toca fogo”. E tocava fogo! Cada um escrevia num papel o que não gostava, amassava o papel, pra tirar a agressividade, colocava num pote, todo mundo levava o pote pra área externa e tocava fogo mesmo! A gente não pode zerar completamente uma história de vida, mas pelo menos administrar a história. Quando se tem uma leitura da história de vida, você sabe qual é o seu chão e o seu limite.

Você falou uma vez uma frase que eu trago comigo como sua aluna...

Você [Meran] nunca foi minha aluna, a gente foi colega. A gente trocava. A gente sempre aprende com o outro. Deve ter sido “a liberdade da fala está na leitura inteligente das nossas emoções”.

## A ESCOLA DE TEATRO

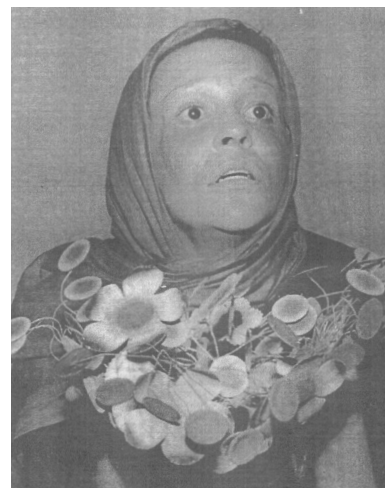
Eu aprendi tanto com aluno da Escola de Teatro. A minha formação veio de impulso ao invés de trava. Eu era gaga. Entrei pra Escola de Teatro gaga.

Você foi pra lá porque você era gaga? Esse era seu interesse? Ou queria ser atriz mesmo?

Que nada! Eu queria era curar minha gagueira... Eu disse assim: “se eu for me apresentar eu mesma, eu vou carregar minha história de vida comigo”. Então eu vou deixar de ser gaga representando os outros. Quero estar identificada com os outros. Meu saque foi esse.

Você entrou como na Escola de Teatro?

Como era gaga, eu fui ser repórter. Porque repórter não fala, escreve. Eu entrei porque eu já tinha um nome na cidade, já fazia uma crônica, tinha muito leitor pras matérias que eu escrevia. Quando eu entrei para a Escola de Teatro, eu acho que pensaram mais em mim como texto [repórter] e não como atriz. Quando me colocaram como atriz lendo “O Pedro e o Lobo” e logo com a orquestra sinfônica, que loucura foi essa





de Martim Gonçalves?! Menino, eu tremia! Aí eu disse: “Como saio dessa?” Tinha que entrar no compasso certo. Pense bem, eu... (faz som imitando gaga – risos) e na minha frente Koellreuter [Maestro Hans-Joachin Koellreuter, da Escola de Música da UFBA] (mais risos). Daí, por intuição ou por instinto, imaginei uma personagem, Lia Mara, entrei na respiração da Lia Mara, soltei o diafragma, e nasceu a atriz. Como? Eu disse: “Agora eu vou ser atriz.” Pensei na respiração e o saque meu foi na respiração. Assim percebia a respiração dos instrumentos musicais, porque um não podia atravessar o outro, eu considerei a voz como instrumento da fala.

Mas você já tinha tido algum professor de corpo ou professor de voz? Já tinha trabalhado especificamente alguma coisa pra respiração ou foi pura intuição?

Eu fiz capoeira. Eu sempre fui fora da minha época. Uma mulher naquele tempo não fazia capoeira. Capoeira você tem que dar impulso e velocidade e tem que ter base. Como eu fiz capoeira eu disse: “eu vou usar esse impulso em vez de usar a trava porque a trava vai dar branco”. Eu usei meu recurso de capoeira pra fazer a orquestra sinfônica (risos). Quando eu entrei na Escola, como eu era gaga eu me interessei sempre por dicção. A minha fissura era dicção. Porque é uma barreira, eu tinha muito medo do ridículo, eu ficar “ca ca ca qui qui” e ficar todo mundo dando risada. Foi mais fácil viver no meu próprio corpo, que quando eu respirava mal por medo do ridículo eu travava meu diafragma. E quando eu travava o diafragma acrescentava pensamento, porque o sentimento era de medo. Meu pensamento era de medo e eu troquei meu pensamento de medo por aliança com o outro. Eu soltava minha respiração e tentava me encontrar com o outro. Como eu tinha medo do outro, ao invés de olhar no olho do outro eu olhava pro cabelo, peito. Isso pra não olhar no olho. Naquele tempo, olhar pro outro era desacato. Você olhava

pro pai, pra mãe, pro professor quando queria argumentar alguma coisa e ele dizia: “baixe os olhos!” e você tinha que abaixar. Foi o tempo de bicho papão mesmo. Eu comecei a olhar pro outro e comecei a não ter medo, porque o outro era parecido comigo.

Você me disse uma frase que me marcou muito: “O ator é aquele cara que pode usar a imaginação a seu favor!”.

Ator vive de imaginação. É o imaginário que funciona. O ator usa a imaginação pra fazer o personagem. Ele não é a personagem. Talvez seja na imaginação que ele vá buscar o tal do personagem. Talvez na memória afetiva. Da memória afetiva o que é que vem? Vem a sensação do corpo. Eu parto muito do corpo porque não é competência minha mergulhar no psicológico. Mas eu sei, por exemplo, quando uma pessoa tá no estado de dar o tal do branco. Teve uma pessoa que foi falar sobre [fazer] uma faxineira e entrou em dissociação, ela não dominava a imaginação, não conseguia ver o que era imaginação e o que era realidade. Não aprenderam que tem que ter uma coisa de você ter disciplina, ter estudo. Ter cuidado. Se preparar pra fazer as coisas.

Quando eu penso no exercício da imaginação, eu penso em criação de imagens. E, antes de chegar no personagem, nesse momento de liberação vocal, que é de uma busca, de uma pesquisa da sua voz, enfim... Essa questão da imaginação e da criação de imagens já entraria independente da personagem?

Pinta no texto.

## O PERSONAGEM

E tento imaginar uma história de vida pra esse personagem que vou fazer. Do racional, de saber quem é aquela pessoa e de perguntar “Vocês querem o quê comigo? O que é que vocês são? Qual é a função dessa pessoa nesse lugar?”. Aí eu entro pra saber o que é que vocês querem. Quando eu vou colocar o personagem no racional, eu já tenho uma visão do personagem na minha imaginação, já sei o físico dele, já percebo mais ou menos somatizações, já sei isso, já posso combinar com o diretor como é que vamos fazer. Quando eu tenho esse personagem já claro no meu racional eu parto pra improvisação. Na improvisação você acha. Na improvisação, como você já tem isso [o conteúdo da personagem], aí acha a voz. Eu achei muito em Bernarda Alba. Eu tinha todo o texto de Lorca, mas eu tinha todo um texto de improvisação meu. Achei a voz de Bernarda pela respiração dela, que vinha da fala interna.



**Foto:** Cena de  
A casa de Bernarda  
Alba (acervo pessoal  
de Lia Mara)

## BERNADA ALBA

Eu vim de uma educação muito autoritária. Eu fui estudar o porquê de Bernarda ter ficado assim, pra dar razão à personagem. Eu fui fazer um namoro com a personagem. Quando eu fiz a improvisação, eu me lembro muito bem que Possi [José Possi Neto] colocou todo mundo numa sala fechada, elas [as atrizes do elenco] não podiam sair que eu não deixava. Eu personificava a “Bernarda Alba”, ninguém podia sair. Eu era o retrato da não liberdade. A gente entrou no comportamento físico mesmo. No outro dia eu fui procurar karatê. Disse: “ninguém abre aquela porta!” (risos). O professor de karatê era Caribé. Eu disse: “Caribé eu não tenho nenhuma agressividade, e eu tenho horror à agressividade porque venho de um cenário familiar agressivo. Eu não posso assumir!” Ele disse: “Pode. Se você correr eu vou lhe agredir”. Num instante eu corri, mas corria feito louca. Quando eu parei, parei e comecei a sacanear ele. Ele disse: “peguei a sua agressividade. Sem saída você fica agressiva”. Eu tomei consciência da minha agressividade pelo comportamento físico. Aí eu aceitei a “Bernarda Alba” construindo uma razão para ela ser agressiva. Aceitei e amei a personagem, ela tinha razão de fazer isso, embora na minha vida particular eu abomino. Ela tinha razão e eu coloquei a postura dela autoritária. Botei muita força aqui (indica o centro baixo), muita base e mandei ver. Quem quisesse que se metesse a abrir aquela porta! A primeira que tentou tomou uma cacarejada na mão. Porque Bernarda tinha razão. Aí eu já tinha assumido os valores de Bernarda. Depois eu dei outro rumo a minha vida. Meu negócio era estudar a fala. Fui atriz porque inventaram de eu fazer esse papel. Aí eu disse: “Já que vou fazer, vamos fazer direitinho”. Aí eu coloquei toda minha técnica que eu fazia com os outros em cima de mim e consegui fazer Bernarda. Tanto que eu fui pra São Paulo e Gaiarsa [José Ângelo Gaiarsa] não sabia queria saber quem eu

era. Pensava que eu era Bernarda na vida real. Eu disse: “Não sou a Bernarda. Tenho pavor de ser uma pessoa impositiva. Minha defesa está na argumentação e na ironia”.

Foto: Cena de  
A casa de Bernarda  
Alba (acervo pessoal  
de Lia Mara)



Já conhecia o Gaiarsa?

Não. Lá em São Paulo com “Bernarda Alba” que ele pediu entrevista comigo. Porque queria saber quem eu era. Saber como um ator conseguia fazer aquele personagem. Eu disse: “eu trabalhei a respiração de Bernarda Alba e era uma respiração completamente presa”. [Pega um quadro e nos mostra] Isso é dele, de Gaiarsa. Eu adoro esse texto dele: [Lê em voz alta] “O direito de respirar”. [Passa para Meran ler]. “O direito de respirar. Nenhum direito é mais necessário, os homens vivem se sufocando uns aos outros. Nenhuma constituição garante aos homens o direito de respirar. Você me sufoca, sempre que não possa dizer a você o que eu penso e o que faço. Sempre que me sinto coagida a mudar o tom de voz para que você não perceba minha emoção. Sempre que falo sozinho me justificando pelos meus juízes interiores e um deles é você. Sempre que diante de você fico obrigado a ficar me vigiando e me controlando. Minha vingança é exigir o mesmo de você. Somos todos sufocadores e somos todos sufocados.” Aí tá a síntese do meu trabalho de voz: liberar a respiração. Ele [Gaiarsa] disse: “esse é um grande ofício. Você tem obrigação de continuar fazendo isso”. Não segui o conselho. Fiz Bernarda Alba e parei por aí. Não continuei como atriz. Fui estudar mais a parte de patologia de voz que me interessava. Centrei na desinibição vocal.

## A TÉCNICA E A COSMOVISÃO

Você poderia falar da técnica, de como trabalhava?

Como professora eu sempre dizia que a pessoa tinha sucesso se não tivesse medo de errar. Entrava na sala de aula brincando, sempre jogando pra cima o bom humor. E sempre aquela coisa de vamos começar com movimento corporal. E entrava pela respiração. Quem não tá com a respiração no mundo de hoje presa? Como é que a gente anda apressado na rua contra o tempo? Como é que você chegava na Escola, às vezes com um tostãozinho na mão, passando necessidade, mas querendo fazer Escola? Vamos ver como é que tá o cabra. Eu sempre trabalhei a pessoa. Não sei se ficou claro na época, porque achavam muito que era psicologia. Mas eu deixava muito o aluno ser o que quisesse ser pela respiração. Depois ele podia ser o que ele quisesse ser na sociedade e no grupo. E o grupo era, no momento, os colegas. Então ele aprendia os limites. As pessoas se mexiam de um lado e se mexiam de outro. Eu também fazia muito curso. Fiz capoeira, fiz formação em Tai shi shuan com Mestre Pai Lin e formação em Experiência Pós-traumática com o psicólogo Peter Lavine (Nasa) do curso “Trauma tem cura”, estava interessada em tudo que promovesse um aprofundamento dos aspectos holísticos das pessoas.

Mas, sobre a pessoa estudar uma “Cosmovisão”. Como foi a sua formação?

Na angustia existencial. Nesta angustia existencial “eu vou fazer o que?” Se você nasce um e morre um. Nessa trajetória da vida a gente tem que mudar um pouco pra melhor o que tá aí. Eu acho que o ser humano tem que evoluir. Eu acredito muito na sociedade humana. E a gente vai sair dessas coisas que

estão vindo aí, porque tem coisas horrorosas. E não dá pra ficar quieto e fazendo elaborações. Havia um grupo de Angel Viana, eu também fui aluna dela. E havia a coisa de psicologia de Aidda [Aidda Pustilnik]. E ela trocava comigo. Eu trabalhava com fala e ela trabalhava com minha cabeça. Havia uma coisa de efervescência. De querer entender o mundo. De mandar buscar gente fora. A gente juntou dinheiro aqui. Juntamos tostão por tostão pra mandar buscar Peter Levine da Nasa aqui. Ele trabalhava na área de psicologia e usava muito a respiração. O nome do curso é “Trauma tem cura”. Ele vinha aqui trabalhar o trauma. Quase sempre quem tem dificuldades vocais tem dificuldades de ser aceito. Supondo que a nossa história de vida não seja tão bela assim... (risos) Tenha algumas dificuldades. Ele mergulhava nas cenas traumáticas com muito cuidado, pra você ver que precisa ter muito cuidado... Ele comia pelas beiradas assim... Bem devagarzinho entrava no trauma e saía do trauma, entrava e saía, até que a pessoa ia acalmando a respiração e começava a não entrar neste estado fronteiroço. Você não imagina! Cada som! Eram incríveis os sons que saíam. Tem cada fala que saía quando estava no trauma! Mas ele tinha cuidado, porque ele considera o trauma como gangorra. Você não pode pisar demais na gangorra se não você vira. Tem que ter um balanço. Ele entrava no trauma e entrava no recurso fisiológico via percepção. Eu considero que no trauma a gente fique com uma fita gravada no corpo. Se você não desgrava essa fita, bloqueia. Pra mim, trabalhando a desinibição da fala, aperfeiçoei o contato com os aspectos fisiológicos. Relaxamento, respiração, percepção, pensamento, sentimento, emoção, sensação, somatização, liberação da respiração e tchau-tchau à sociofobia!





Então você sentiu muita necessidade de estudar mais o campo emocional pra poder trabalhar a voz?

Muito mais. Mas isso sem esquecer o suporte técnico.

O que você chama de suporte técnico?

(Pega um módulo de sua metodologia que vai apontando durante as respostas) Relaxamento, respiração, colocação de voz – tecnicamente mesmo, o cara soltar e saber colocar [a voz], projeção de voz que é a relação dele com o espaço; articulação, porque não adianta (embola a articulação, exemplificando). Tem que ter articulação na frente da boca. Se não tiver articulação você não mexe com os lábios e tranca os dentes (novamente exemplifica, agora falando com dentes cerrados); a postura corporal. Eu vejo muita gente no consultório médico, assim (faz uma postura deprimida). Fica de lascar. Tenho vontade de sair dizendo: respira, respira. Sair abanando todo mundo. (risos). Agora, voz é emoção e aí é que entra minha preocupação maior. Então: que tipo de conversa interna você tem com você quando vai falar em público? Se de repente vocês batessem aqui na porta e eu soubesse que vocês iriam me assaltar, com minha conversa interna eu diria: “Cuidado”. Mas eu ouvi a risada de vocês e tinha uma sonoridade tão feliz que eu também vou estar [feliz]. Pra você ver: depende da conversa interna do eu. Cuidado com essa conversa interna. Agora: administrar emoção! Minha administração é essa: saber o que é. Empatia: ficar no lugar do outro. Isso é tão difícil hoje em dia, ficar no lugar do outro. Quase todo mundo com pressa tá olhando pro próprio umbigo. Não vê o outro, não ouve; se não ouve e não vê, não percebe, então, como é que pode ficar no lugar do outro? E a empatia? Vai pro espaço. O bom professor fica no lugar do aluno sempre. Fica no lugar dele [de si mesmo], mas fica no lugar do aluno. Pode trocar. Mas fica no lugar do outro. Porque o outro às vezes tá que tá.

E você avalia isso no estado físico? Como é que é essa empatia? É um estado só, digamos de espiritualidade e de companheirismo, ou você entra na frequência respiratória do outro? Assume a postura do outro?

Você falou bem, eu entro na postura respiratória. Porque se a pessoa tá assim, eu entro na postura e tento mudar pra ver se ela muda junto comigo. Vou tentando mudar. “Agora respire um pouquinho. O comportamento corporal que você tá não é legal”. E vou na brincadeira. Quando a coisa tá séria você tem que correr. Eu já fui chamada pelo Marcio Meirelles, porque uma atriz, que não era nem daqui, perdeu a voz em cena. E era uma cena temida. Eu perguntei: “e se você tomasse um soco no estômago?” (simula o gesto). Mas eu simulei teatralmente uma situação e a voz saiu. E isso desmistificou a coisa dela (sussurra) “não sai, não sai” [a voz]. Sai tanto que ela pensou no murro e ela respondeu: “Ai”. “Pronto, já tá aí a sua voz menina. Já tá aí não precisa mais de mim”. Aí entra na conversa externa. Na conversa externa eu perguntei pra ela “vem cá, o que foi que houve? Qual foi a cena que te deixou assim?” Ela aí colocou pra fora. E eu disse: “Tudo bem, vamo nessa...?”. No diálogo interno, conversa intrapessoal, ela veio a encontrar a comunicação interpessoal, comunicação com os outros.

Ela com ela mesma.

Lembra: “A liberdade da fala tá na leitura inteligente das emoções. É urgente saber administrá-la.” Tá na capa de meu livro. Eu administro a emoção. Tem correspondência física aqui. Talvez vocês se interessem por isso “Repertório Emocional e Assinaturas Biológicas”. Veja aí a resposta fisiológica do medo.

(Meran lê um recorte de jornal) Medo: face líquida, pernas desligadas de sangue, sensação inicial de paralisia. Alegria, aumento da atividade cerebral e de energia. Inibição de sentimentos negativos. Raiva: batimentos cardíacos acelerados, mãos crispadas e produção de adrenalina. Tristeza: queda de energia de entusiasmo. Diminuição de atividade metabólica e introspecção. Amor: afetividade, confiança, estimulação para simpática, oposto do medo e da raiva. Repugnância: desagrado ao gosto ou odor. Lábio superior retorce, nariz franze.

Já pensou a resposta emocional? Uma resposta incrível. Você pode derrotar o outro só pela cara. E a postura corporal é muito forte. E, também, você tem a postura do outro. Isso tá baseado em psicologia, não é meu não. Aqui também tem as estruturas da emoção em espaços corporais. “A respiração é a imagem da nossa emoção”. Tá aqui escrito dessa maneira. Isso não é meu.

Não é seu?

Não é meu não. Mas eu já fazia isso na intuição. Agora que eu estou pegando essa coisa aqui pra fazer uma leitura mais metodológica baseada em outros autores. Eu fazia isso por instinto. Porque eu tinha passado pelo aperto. “A respiração é a imagem da nossa emoção: representa a nossa troca com o mundo. Ela se modifica de acordo com nosso estado”. Klauss Vianna chama de musculatura de emoção, chama de musculatura mais profunda que percebemos quando abrimos espaço pela respiração. Tá aqui Klauss dizendo, antes de ser aluno dele. “A ideia de espaço corporal está ligada a ideia de respiração”. Não sei de quem é isso, deve ser coisa dele. “Não é só pelo nariz que sai o ar, sai pelo corpo todo”. Eu fico pensando: nossa vida é o traço de união entre duas respirações, a primeira quando a gente nasce, se lembre que choro é som, e o último suspiro quando a gente morre. Aí lá vai a respiração. Silencio absoluto (risos)

## Isso é Tai chi chuan?

Quem sabe? “Para abrir espaços é preciso haver vazios. Um espaço novo para que surjam coisas novas. Deixar o ar penetrar no fundo do nosso corpo pode nos trazer muita harmonia interna. A inexpressividade corporal pode muitas vezes ser privação de oxigênio”. Eu tava vendo um jogador de futebol que estava tendo um ataque de energia... O que faltou em Neymar, na hora que ele não fez o gol? Que descarga emocional aquele rapaz teve. Foi falta de oxigênio. Você vê, uma pessoa travada, falando baixo, ela fica sem ar e sem expressividade. Um artista tem expressividade. É por que se trabalha. É por isso que tem que se trabalhar o professor. A arte, o esporte e a tecnologia tem que entrar na sala de aula. Bota o pessoal todo da Escola de Teatro pra se formar e trabalhar nas escolas, dentro da sala de aula. O professor de ensino superior precisa dar qualidade ao ensino básico. Colocar a mão na massa!

(Lia faz referência a um momento quando Zélia Uchôa compartilhou uma história durante a entrevista).

E a outra aí que faz a memória de tudo [Zélia] eu gostei dela entrar na conversa. Porque é isso que você quer na comunicação. Ela estava lá [gravando], mas não segurou e entrou contando também um caso dela. Essa que é a comunicação boa: quando você tem uma plateia não distanciada. Quando chega uma hora você diz: “eu também vou falar, eu também tô sentindo isso”. Essa que é uma boa entrevista, quando você envolve quem tá em casa. Quando a entrevista é um triângulo. Ao escutarmos o som, reagimos internamente. Quando você toca uma campainha esse som tem vibrações e na meditação que meu corpo vai captando ele, gera movimentos. Tá aqui. Eu achei isso tem pouco tempo, mas eu já sacava. “Toda energia cósmica tem energia de espiral, e essa energia é repetida em movimentos do corpo humano. Quando interrompemos,

ou não permitimos que flua naturalmente, os movimentos se tornam aleatórios. E perdemos a nossa individualidade”.

Como é que você identifica movimentos aleatórios?

Já viu mentiroso falando? O exemplo tá aí. O riso autêntico é uma coisa, o riso fabricado é uma careta.

Foto: Zélia Uchôa



Foi você que me deu o primeiro livro Taoista! E foi um livro que sempre me acompanhou. O Tao e todos esses princípios de integração com a natureza. Fui por caminhos diferentes. Há uns 20 anos, mais ou menos, eu pratico o Healing com Isis [Isis da Silva Pristed] que trabalha através de práticas meditativas essa questão da polaridade, do equilíbrio energético, das dimensões físicas e não-físicas do ser humano. Também comecei a trocar o Pilates pelo Gyrokinesis que inter-relaciona práticas orientais e ocidentais. E, há uns dois anos, comecei a entrar em contato com a prática do Qi Gong que está na base do Tai chi chuan. Todos trabalham a relação com a terra e com o céu, a conexão. Que não é só... às vezes a gente trabalha com os princípios de Grotowski, Eugênio Barba e fala terra, céu, a gente investiga a relação com a força da gravidade, mas quando a gente entra nesta outra dimensão da circulação da energia pelo corpo, nesse outro universo da dimensão física e não-física. E,

1 Tao e a Realização Pessoal, de Lao de John Heider e Tao Te Ching.

acredite, só depois eu descobri que Stanislavski já trabalhava com esses princípios! Bem, é esse tipo de conexão que a gente faz de fato com a energia cósmica, com o magnetismo da terra, como esses campos atuam sobre a terra, sobre o corpo, sobre o espaço vazio, sobre o oxigênio, sobre o ferro, a questão das pulsações. A sensação que eu tenho é que você lida bem com esse universo.

Tento.

Mas você estudou.

Muito. Eu nunca parei de perguntar e de responder. Tao é o ser humano vivendo em harmonia com a natureza porque é parte dela.

Queria ouvir sobre a sua experiência com os diretores na preparação de espetáculos.

Eu explico.



## A IMPROVISAÇÃO – A METODOLOGIA NO TRABALHO COM POSSI NETO NA PREPARAÇÃO DE ELENCO

Eu dizia abertamente: “eu sei o que você quer, agora vamos ver se a gente acha o como”. Uma coisa é o que ele [o diretor] quer, outra coisa é como fazer. Você gasta um tempo pra trabalhar os atores com a voz. Eu gostava muito de trabalhar com Possi. Era uma parceria. O meu papel era o de encontrar a postura vocal de cada um na atitude física e emocional dos personagens dentro das improvisações. Mas quando você não tem essa parceria, tem um diretor muito estressado (risos),

“você diz: ‘eu sei o que você quer e tenho esse caminho, você topa? Me dê uma improvisação que eu entro com uma leitura’”. Através das improvisações com temas que o diretor escolhia eu percebia a postura física e emocional, por último vinha a voz. É bom quando a gente encontra um professor de dicção como você [Meran], Iami, Hebe. Vocês têm essa sensibilidade. É preciso paciência para entrar nessa metodologia mais sofisticada, para encontrar a simplicidade, que leva tempo. Porque a gente tá vivendo em um tempo apressado... E com pouca maleabilidade de entender o outro. É difícil você permitir que o outro seja ele mesmo. Porque as vezes a gente não sabe quem é a gente mesmo. Tem um mundo de gente dentro da gente.

Você trabalhou muito com Possi preparando outros atores.

Eu era assistente de dicção, palavra antiga pra preparação vocal dos personagens. Quase todo mundo queria que eu colocasse voz no personagem logo logo, de saída – coisa mais maluca, você pegar e colocar voz no personagem que você ainda não sabe quem é – então, eu trabalhava, em paralelo, a caixa de ressonância aqui e caixa de ressonância ali, como suporte técnico. Foi muito bom o resultado que a gente teve de verdade vocal. Porque havia a parte técnica que dava o suporte, e havia parte que buscava a emoção. Qual é a emoção do ator ao vivenciar aquele momento? Daquela sua emoção, você identifica qual é a emoção do personagem. Voz você tem... É o som. Agora a fala é outro barato. A emoção da fala é essencial, sem emoção não existe fala, não é? E como é que a pessoa vai colocar a emoção? Respeitando o texto e a si mesma.

## A ABORDAGEM DO TEXTO DRAMÁTICO E A "CARPINTARIA DA FALA"

Você pode falar como é que você trabalhava o texto? O texto... a emoção pra depois chegar no texto...

Boa pergunta. Eu tinha muito medo da decoreba do texto. O perigo era colocar inflexão equivocadamente. Eu sempre pegava um texto, relaxava todo mundo, e mandava ler silenciosamente. Se fosse leitura em voz alta já começava na inflexão. E aí se embolava. Eu lia o texto sem me meter no texto, totalmente silenciosamente. A última coisa que fazia era ler e tinha muito cuidado de não entrar logo com o texto. Entrava na improvisação com Possi. Nas improvisações eu diagnosticava as necessidades e em paralelo eu estimulava o uso das caixas de ressonância como suporte, abrindo os caminhos para eles adequarem a voz com a história e o momento de vida da personagem. O antecedente e o conseqüente. Pelo racional eu tinha ideia do que era o personagem. Sabia quem era, de onde vinha, pra onde iria, qual o sentido do personagem. Dividia em momentos e intensões. Aqui é enunciado, aqui é reflexão, questionamento, desfecho. Improvisava sem fazer ainda uma leitura que se chama hoje em dia de "leitura branca", e eu chamava de leitura gramatical respeitando pontuações. Sempre tomei muito cuidado com essa primeira leitura. A gente achava o personagem, achava tudo na improvisação e aí voltava pro texto. Quando voltava pro texto você já tinha o comportamento do corpo do personagem, já tinha racionalmente o sentido do personagem, e aí a gente já podia ler, um virado pro outro e... Depois de ter seu próprio texto em cima do texto dos outros [referindo-se aos textos nascidos a partir da contracenação dos atores durante as improvisações]. Eu gostava de trabalhar com ele porque ele trabalhava com paixão. Eu só ia pra o texto depois que tinha experimentado a voz



no trabalho. Eu não decoro texto, eu memorizo texto. Sabe como? Colocando um pronunciador na boca e trabalhando sílabas, fonemas por fonemas. Quando acaba isso ele tá com a fala projetada pela articulação na máscara facial e acha a respiração do texto. Percebe a diferença entre você decorar e memorizar? Decorar se você perde uma fala você perdeu tudo. Memorizar, você pega o sentido da cena.

Raciocínio.

Não tem errada. Porque aí você não tem o medo de esquecer. Porque o medo de esquecer o texto é de lascar. É o famoso branco.

E quando você pega aqueles atores que já têm aquele texto com aquela inflexão. Existe um padrão vocal, corporal, padrão expressivo?

Estereotipado, não é? Dá trabalho!

Muitas vezes ele não percebe.

Ele não percebe (falando com uma voz grave) “que fala assim o tempo inteiro tem independente do personagem... bã bã bã colocando a voz nessa caixa de ressonância”.

Eu tive aluno que só falava com exclamação e ele não percebia isso.

Ele não se escutava.

Foi bom você perceber isso, porque nós ouvimos pela ressonância óssea e pela aérea. Mas quando o cara não tem muita informação sobre isso... vale a pena comer pelas beiradas estimulando a percepção. Porque aí a pessoa, por si mesma, acha o seu caminho.

E eu só comecei a conseguir trabalhar com ele quando ele começou a se escutar. Só aí entendeu o que eu queria dizer com: “você tá colocando exclamação sempre. Você não tá conseguindo afirmar, perguntar...”. E quando ele começou a se escutar foi que ele falou: “Entendi, é mesmo!”.

Porque você fez ele ter o distanciamento crítico. Ao invés de você impor: “Pare de fazer isso”. Tinha um cara que era antropólogo e tudo falava “Entendeu?” Inteligentíssimo. Mas ele dizia todo tempo: “Entendeu? Entendeu?” Pra ele tirar esse “entendeu” precisou fazer isso que você fez, ele se escutar. Uma coisa que queria deixar bem claro é que o ator não deve decorar o texto. Se puder memorize. É diferente de decorar. Se você memoriza tem a repetição. Entendeu? (risos) Como eu trabalho esse texto pra memorizar? Aí é outro ponto. Em geral eu pego o pronunciador. Aí entra a parte técnica. Boto o pronunciador aqui (indica a boca), ou se não um lápis aqui (indica o espaço da mordida) pra projetar a voz. Vocês fazem isso? Aí eu divido [o texto] por intenção. Repare o trabalho de texto como é diferente do que o trabalho de decorar. Divide por intenção, aquele texto o que quis dizer. Em geral tem a cabeça da matéria. Como é que se diz: é expositivo? É argumentativo? Tem emoção? Marco o texto todo. As vezes coloco até cor. Coloco um pedaço de um jeito e um outro de outro. Boto o começo. Escolhe a Palavra de valor. Quando você vai pra cena você já introjetou. Por isso eu chamo de “Carpintaria de fala”.

Espera aí, essa é a ideia de Carpintaria?

Sim. Porque não é uma coisa de toma lá dá cá. É uma coisa de você fazer mesmo. Há quem comece pela “leitura branca” em voz alta e pode dar inflexões inadequadas.

E a leitura não tem nada de branco você já lê tudo trabalhado ali. Já tem todo o entendimento que é levado pra um lado... Que nem a máscara neutra. Uma coisa complicada. Nunca é zero, nunca é neutro. É um estado, de abertura, de presença, de introspecção, de estar aqui; de ser você ali e estar intencionado com a personagem, buscando entender o texto. Porque às vezes a pessoa tá na leitura branca, mas ela não quer entender, ela quer ler branco. Sem inflexão. Piorou.

É importante fazer uma análise do texto.

Essa questão da leitura, que pra mim é uma leitura visualizando as palavras, eu gosto disso. Você vai ler o texto, mas você tá vendo as palavras, você não tá só lendo, mas você tá vendo a grafia, porque isso ajuda...

Na memorização.

E também na “degustação” das palavras. Porque tem palavras que já trazem um sentido sonoro, foram escolhidas pelo autor também pelo som que produzem. Vão encontrando o sentido da intenção na própria palavra. Sem se preocupar com a emoção, com a intenção, só... Tá em contato com as palavras, sendo contaminado pelas palavras. A própria grafia da palavra, é uma palavra com muita vogal, com pouca vogal, com muita explosiva, ela já te dá um ritmo...

Uma colocação, uma articulação. Vocês que querem fazer fala: cuidado! Tem muita gente que faz música e você não entende o que fala porque tem pouca articulação na frente da boca. Você já viu? Que ouve o som, mas não entende o que tá dizendo. Eu chegava a um ponto de pegar um texto e trabalhava em “rectu tono” pra tirar a ferrugem da fala embolada. Por exemplo: “A c a s a d e b e r n a r d a”. Trabalhávamos fonemas por fonemas. É um trabalho gostoso quando é bem feito. É um trabalho de artesão (suspira “ai, ai”)!

Eu uso muito. Uso muito porque tenho uma tendência de nasalar a voz. Quando eu comecei a descobrir essa limpeza oral e nasal, depois que você faz um tempo dessa técnica, da palavra oral, dos fonemas em cada palavra, palavra sem nenhum fonema nasal, depois com fonemas nasais e limpar isso... Aí de repente a voz faz... tchan!

Abre. Porque você trabalha o comando central para os músculos fazerem acrobacias. Fica estimulando o palato mole, a musculatura da boca, o tal do risório e zigomático que dá saída para a colocação da voz, as fossas nasais para evitar o escape exagerado. É fisioterapia vocal! Agora, segure aqui na frente da boca e você vai achar a vibração adequada para a desobstrução da voz. O músculo que você tem aqui que você articula exagerado. Ou com pronunciador você articula (fala ampliando a articulação) “a casa de Maria é bonita”, quando você tira o pronunciador a voz tá colocada, minha irmã. E a articulação tá colocada também. Já pensou o trabalho de você bater o texto fazendo isso? Mas vale a pena. Principalmente pra quem tem textos curtos. Quem tem texto grande, um bife, se chateia (risos)! Faz isso e vai logo pro texto corrido pra encontrar a naturalidade da fala. Você estimula a parte técnica pra fazer as pazes com o sistema nervoso central.

Quando eu trabalho com aluno essa coisa de se escutar, a gente trabalha isso em um pedacinho do texto e faz isso neste jogo paralelo, por exemplo, de limpar a articulação, e quando ele vai pro texto todo ele percebe a diferença do que ele trabalhou e do que ele não trabalhou. E se ele quer dar conta daquele bife, ele faz.

Esse trabalho que você faz, você dá a ele uma visão do que deve fazer.

E é ótimo perceber. Eu me percebi quando aluna – não sei se sua, Meran, ou com Hebe – que eu não abria a boca. E comecei a fazer as minhas investigações em casa sem ninguém ver. Pra mim esse é o grande barato, é quando você se percebe, se ouve fazendo aquilo. Porque você dá um salto.

Se descobre. Você dá liberdade ao aluno de descobrir. Você deixa o caminho aberto pra ele descobrir. Professor é estimulador sem aquilo de querer dar a coisa pronta. Porque no fundo vocês duas estão querendo fazer fala, e tem milhões de coisas que vocês podem fazer na escola. Vocês se apaixonaram pela fala! Por isso que eu acredito que a gente possa dar um curso de formação pra professores, pra melhorar a qualidade do ensino básico.



## UMA PEDAGOGIA LIBERTÁRIA E O TRABALHO DE FORMIGAS

Como você imagina esse curso?

Seria um curso em que a gente prepararia o professor do ensino superior, pra ele entender o que o professor do ensino básico precisa reivindicar no currículo através das artes pra liberar a expressividade. Da arte que eu falo eu incluo música, eu incluo teatro, artes plásticas, e incluo também fisioterapia, tecnologia, esporte e conhecimento de neurologia. Esse professor, em todo semestre, seria preparado pra estimular o desenvolvimento do aluno e se tornar um multiplicador. A gente ia formar um ensino básico que iria preparar as crianças desde o nascimento, primeira comunicação com o mundo. Deixasse ela chorar, deixasse ela engatinhar sem interferir.

Deixasse ela, inclusive, se relacionar com outro. O relacionamento agora vem de competição, vale quem tiver medalha, não de parceria. Põe na cabeça de todo mundo que devem ser estrelas. Ninguém se preocupa de trabalharem juntos, parceria. Tive um professor que mandou todo mundo desenhar. Ele passou e, inadvertidamente elogiou o menino que fazia um gato: “Esse gato tá bonito”. A sala inteira só fazia gato durante meses. Pra você ver o papel do professor. Na visão de uma educação libertária. Você falou: “Eu sou uma pessoa libertária”. Deixar o outro ser o melhor que ele pode ser. Vamos criar uma atmosfera, um espaço pra criar uma condição pra que ele possa ser, possa ter o tempo dele, ser o que ele quiser ser, o que ele é, uma aproximação consigo mesmo. Lembra que eu falei que cada um tem seu estilo de fala? Eu esqueci de dizer na hora que eu estava falando, se você puder acrescentar isso: respeitar o estilo do outro.

Que é único, só ele consegue fazer o que ele faz. Mas no conceito de educação hoje ele é tratado de outra forma, você tem que fazer...

Padronização.

Exatamente. A gente cai novamente na ideia do padrão. Que é um padrão não só físico, mas vocal, e um padrão de comportamento.

Meu filho fala isso: “Eu faço do meu jeito”.

Vocês podem acrescentar isso do estilo, e com essa linguagem de que eu faço do meu jeito. Acolha a ideia com afeto. Ela tá dizendo que o filho dela disse assim: “Eu faço do meu jeito” eu acho ótimo isso! Melhor do que ter aquele padrão, só pode falar isso, só pode vestir isso, quem é gordo não pode, quem é magro não pode, quem é não sei o que lá não pode...

O bom é quem tem medalha...

Essas medalhas me irritam. Eu acho que pode ser fantasia isso, mas o que representa a infância? O que fazem com a gente na infância... Competição! Porque o cérebro tá se formando. Evitar o condicionamento. Estimular a liberdade do ser e não competição. Por isso eu acho que aqui, se a gente formar professor, pro professor estimular... Porque depois o professor vai incentivar o surgimento de outros líderes e aí faz sub lideranças, liderança, liderança, liderança... Trabalho de formiga. Pra ver se a gente liberta o planeta porque tá difícil a gente conviver. É muita fonte de mal-entendidos! Porque o pessoal tá com pressa, não tá se aprofundando, não ouve o outro. O perigo é a gente virar pipoca e ficar pulando sem sair do lugar e cheio de medalha.

Tem essa frase fabulosa sua também, tem nos meus registros (risos).

É... Como é que é? Que a fala é uma fonte de mal entendido: você diz uma coisa e a pessoa entende outra...

Eu tenho um trabalho sobre isso: não é treinamento, é administração emocional da fala. Inclui o ouvir e se colocar. Porque treinamento vira cachorrinho de madame que você treina pra fazer as coisas. É administração, você conhece e administra. Administração é uma coisa, treinamento é outra. Botei aqui, ôi: "Liberdade de expressão, fala verbal e não verbal", botei estilo. Esqueci de dizer a vocês. Estilo. Nesse estilo, você tem essa conversa interna e não fica imitando o outro. Uma coisa horrrosa é ficar imitando o outro. Imitar a fala do outro. Cada um tem a sua fala, mas pode ser verbal e não verbal. Qual é a fala não verbal? É a postura física. Que estatisticamente o pessoal pensa mais na postura física do que na vocal, cê sabia disso? Mas a gente precisa fazer alguma coisa. E só pode fazer alguma coisa pela educação. Se não a gente vai acreditar em mitos. Ninguém faz nada sozinho, ninguém pode

fazer nada sozinho. Todos dependem de todos. Esse grupo [Lavrare], que são vocês, podem propagar isso pra professor do ensino superior que queiram trabalhar com o ensino básico. Ô minha irmã, reconstrução das bases sociais.



## UM MUNDO DE MEMÓRIAS

Lia, uma lembrança boa, não precisa ser boa, mas uma lembrança marcante da sua trajetória na Escola de Teatro. Uma como atriz e outra como professora.

Como atriz foi Bernarda Alba, de Lorca. Foi a coragem de criar. A coragem de criar e a meta de você fazer uma coisa boa. Quando eu fiz Bernarda eu sabia que ia sacrificar um pouco a minha carreira de jornalista. Tem gente que faz teatro melhor do que eu, que fiz um esforço danado pra fazer Bernarda Alba. Eu resolvi ir pra área de fonoaudiologia. Que era uma coisa que estava implantando aqui na Bahia. E eu acho que aqui no Brasil. Eu sempre tive uma visão mais planetária, eu nunca tive uma visão muito de umbigo, não. Eu vim ao mundo pra alguma coisa, né? Nem que fosse pra errar. Agora, uma coisa que teve de sensibilidade comigo, foi uma vez que Lia Robatto estava fazendo um espetáculo itinerante que corria no TCA. E o palco subia [referindo-se ao proscênio móvel que define o fosso de orquestra quando abaixado] assim... e eu nunca senti tamanha comunhão com o público. Porque o público vinha e aquela coisa enorme... Eu nunca esqueço aquilo. Não posso nem descrever. Eu era apresentadora. Subia o palco e eu ali recepcionando todo mundo. É uma energia arrebatadora!



E uma memória sua como professora da universidade?

Eu era uma exceção das técnicas fechadas. Eu era um bicho estranho. Primeiro que eu tinha vindo da comunicação escrita, da imprensa. Segundo, que eu tinha umas técnicas bem inovadoras (risos). Isso que estão pondo em prática da relação entre corpo e voz, eu já fazia há quantos anos? Você sabe [fala para Meran]. Então o pessoal ficava um pouquinho chateado... Uma memória também foi num dia que eu tava limpando o pátio da Escola de Teatro de bicicleta, junto com os funcionários de suporte.

Limpando de bicicleta?

É porque quando eu assumi durante 3 meses o Departamento de Teatro da EMAC, respeitando minha agenda, a Escola tava precisando tirar muito lixo de lá. Lixo físico mesmo, lixo. E eu fiquei tirando o lixo de bicicleta com os funcionários. Foi quando Edgar Santos [na época, reitor da UFBA] entrou e perguntou quem eu era.... Porque no tempo de Martim [Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro] eu era chefe de cenografia de algum espetáculo e tinha que deixar tudo “nos conformes”. E eu não gostava muito de dar ordem. E eu resolvi limpar o chão... eu tenho uma memória incrível da Escola de Teatro, porque escrevi uma reportagem: “BR 324 – Poeira quando faz sol e lama quando faz chuva”. Uma página! E eu estava na Escola de Teatro limpando o chão e foi quando chegou o governador da Bahia na época. Aí ele disse: “A senhora tá com a vassoura, mas usa a caneta indevidamente”. Eu escrevi essa reportagem falando da estrada Bahia-Feira que não finalizava nunca. Aí, o governador me pegou lá, limpando o chão com a vassoura. E me disse: “A senhora tanto usa a caneta quanto a vassoura” (risos). E eu disse, porque sempre fui ousada na vida: “Em ambas eu ando bem. Quando

tô de vassoura eu varro e quando tô de caneta, vou direto aos fatos” (risos). Será que Martim gostou daquele diálogo?

Tô querendo criar uma imagem de você de bicicleta tirando lixo da escola, como assim? Por que de bicicleta?

Eu sempre tive preguiça de andar um pouco. E as pessoas estavam desmotivadas. Aí juntei todo mundo. Fiz um mutirão. Arrumei uma história de trabalhar dando hora extra pra eles. Porque todo mundo era pobre e tava com necessidade. Já que tá na Escola ia fazer uma coisa pela Escola. E limpar a Escola fisicamente. Então como eu gosto de brincar um pouquinho eu fiz isso de bicicleta (risos). E aí o reitor chegou e me pegou de bicicleta. Deve ter achado estranho.

Na época da ditadura, conta uma história que você tem.

(ri) A memória é gozada... Porque como eu era meio rebelde, me puseram pra dar aula num colégio ali perto. E eu conseguia com negócio de dicção de voz, convidar todo mundo. Todo mundo que ia passando eu gritava: “quer ter aula?” (rindo) e ia botando as pessoas pra dentro da escola. Tinha uma moça que vendia goiaba, eu nunca me esqueço, ela também fez aula comigo. Todo mundo que ía passando entrava na minha aula. Eu falava: “você tem medo de ridículo? De falar em público? Então, entra aqui”.

Na sala do lado tinha matemática e no lado de cá tinha outra aula e eu no meio dessas duas turmas. Como é que eu podia dar desinibição de fala se eu não podia aquecer a voz, fazer som? Então tinha a história dos sons, da altura sonora [volume] e tinha que dar os conteúdos sonoros. Aí eu inventei (sussurra) de todo mundo falar assim, dizer o que quisesse sussurrando. Mas eu sabia que podia dar problema nas fendas vocais, porque podia contrair musculatura toda do pescoço. E eu aí

começava sem som pra não vibrar erradamente e o escape de ar sair organicamente. Pense você dar uma aula de cinquenta minutos todo mundo (gesticula sem som)? (risos) Aí, eu fui falar com a direção pra ver se podia fazer alguns sons. E fui informada que tivesse cuidado, dos temas que eu jogasse na sala de aula. Porque vivia todo mundo com medo de todo mundo. Eu aí inventei uma fala em idiomas inexistentes, incentivei a criatividade, vocês não acham? O pessoal fazia a cena toda assim (faz a fala como uma blablação). Mas eu via o nível de emoção da pessoa pelo nível de postura corporal e vibracional (faz os sons). Então, eu incentivei essa fala estrangeira, eram sons que você emitia dando sua carga emocional sem conteúdo verbal. O conteúdo era mental, mas era transposto em sons. Isso me lembro bem, foi um sucesso. Porque todo mundo largava muita energia e daí a gente podia fazer uma cena coloquial. Mas antes do cara jogar a energia pra fora não conseguia ter autenticidade na sua fala... Eu ia empostando a voz dele sem agressão. Eu já tinha aplicado isso com surdo, quando eu dava aula usava muitos jogos dramáticos.

## O DESFECHO PELA EMOÇÃO

Naquela época eu tinha uma agenda fechadíssima, mas me comprometi por alguns meses de chefiar o Departamento da Escola de Teatro, naquela época em fusão com Dança e Música. Foi aí que eu sugeri que o teste de aptidão pro vestibular das escolas de arte fosse feito em termos de vivência e não baseado em rápidas performances individuais sob pressão. Seria a convivência entre professores e alunos. Dito hoje parece simples, mas naquela época foi uma reviravolta (se emociona)!

## UMA IMAGEM

Uma imagem que ficou... O que fica na minha cabeça de gente é  
uma equação matematicamente filosófica:

Eu + você = nós.

Graças a Deus, nós!



Entrevista de Lia Mara realizada pelo grupo de pesquisa Laboratório de voz: ras-  
tros e redes (Lavrare), por Ana Flávia Hamad, Elaine Cardim e Meran Vargens para  
a revista *Repertório*. Salvador, 07 de julho de 2018.

Registro de áudio e vídeo por Zélia Uchôa

**ANA FLÁVIA HAMAD:** é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra na área de Teatro e Comunidade pela Escola Superior de Teatro e Cinema em Lisboa, Portugal. Atriz, dançarina, pediatra e Professora Adjunto I da Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação. Integrante fundadora do Grupo de Pesquisa LAVRARE (Cnpq).

**ELAINE CARDIM:** é doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Bacharel em Artes Cênicas com habilitação em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da UFBA. Atriz e Professora Adjunta I na Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação. É atriz-fundadora e produtora da Cia A4 de Realizações Teatrais e recém-integrante do Coletivo Âmbar – composto por grupos e professores do Teatro Latino-Americano. Integrante fundadora do Grupo de Pesquisa LAVRARE (Cnpq).

**MERAN VARGENS:** é doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Pós-doutorado Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp). Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Teatro pela Goldsmiths College University of London. Atriz e diretora é Professora Associada I na Escola de Teatro da UFBA nas disciplinas de voz, improvisação e interpretação. Desempenha-se, atualmente, como Coordenadora do PPGAC-UFBA. Integrante fundadora e líder do Grupo de Pesquisa LAVRARE (Cnpq).