

GINA MARÍA MONGE AGUILAR
ALINE CASTAMAN

[TRANS]FORMAÇÃO DO
SUJEITO-ATOR, UM
CAMINHO POSSÍVEL COM E
PELA VOZ

RESUMO



Este artigo apresenta um caminho possível para o trabalho da voz-sonoridade associada ao processo artístico-pedagógico desenvolvido com alunos-atores no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, e, concomitantemente, uma interlocução com as observações realizadas pela estagiária-partícipe neste processo sob uma perspectiva da práxis via notas de rodapé.

Palavras-chave:

Voz. Teatro. Pedagogia da voz

[Trans]formação do sujeito-ator, um caminho possível com e pela voz

GINA MARÍA MONGE AGUILAR¹
ALINE CASTAMAN²

¹ Gina María Monge Aguilar: (Universidade Estadual de Campinas) Profa. Dra. efetiva no Departamento de Artes Cênicas-Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas UNICAMP. Doutora e Mestre em Artes Cênicas: Pedagogia do Teatro, pela Universidade de São Paulo USP, Bacharel em Artes Dramáticas pela Universidad de Costa Rica UCR, Especialista em Fonoaudiologia: Voz, pelo COGEAE Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP.

² Aline Castaman: (UNICAMP)Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGADC) no Instituto de Artes da UNICAMP sob a orientação da prof. Dr. Suzi Frankl Sperber. Bolsista CAPES. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Participou da disciplina Expressão Vocal como estagiária docente vinculada ao PED C – Programa de Estágio Docente oferecido pela mesma instituição.

A formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém (LARROSA, 2010, p. 53).

A formação é uma viagem, e nela o sujeito se [trans]forma, se constitui, como afirma Larrosa, por isso o meu uso da palavra [trans] formação. E ao ser uma viagem ela pode acontecer por vários caminhos. Nessa jornada da minha vida na prática teatral e na pedagogia, fui fazendo caminho, um caminho com e pela voz. Um caminho que pretende facilitar a experiência, que é aquilo que nos acontece e nos toca, e ao nos tocar nos [trans]forma como sujeitos-artistas, porque afinal, venho a falar sobre a formação do artista teatral.

Foco nesse artigo o meu trabalho a respeito da voz-sonoridade dos sujeitos-atores. Trabalho que venho desenvolvendo e aprimorando junto aos alunos-atores no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP⁴. Questiono-me: se a voz é corpo e vem do corpo, como pode ser trabalhada no seu sentido poético, sendo ela materialidade, concretude? Entendendo o corpo como *Soma*, que segundo Roberto Freire, psicólogo anarquista brasileiro, seria “a totalidade viva da pessoa, num todo abrangente da energia vital materializada em algo pulsante, dinâmico, metabólico e finito” (1988, p. 21).

Começo pelo mais concreto que esse sujeito tem, o seu corpo físico, essa materialidade pulsante. Acredito que o corpo físico esteja impregnado, marcado pela sua história, pelos seus outros corpos e que mantenha relação com a psique. É a partir da re-organização dele que começa o desacorrentar da voz, da voz concreta (onda sonora) que carrega todos os outros corpos.

Uso o termo voz desacorrentada a partir das minhas experiências com o trabalho desenvolvido por Roy Hart e que tem influenciado bastante a minha pesquisa. Já que nesse trabalho, inspirado no legado de Alfred Wolfsohn, Hart trazia essa ideia da voz desacorrentada, expressiva e que era capaz de muito mais do que nós humanos acabávamos acreditar-

² A aula tem um período de quatro horas de duração dentro das quais o primeiro momento é sempre dedicado a uma rápida conversa que serviria como um termômetro dos corpos e/ou escuta sobre as principais necessidades do grupo. Deixando claro que isso não é algo verbalizado aos alunos, mas percebido pela professora que de antemão possui um roteiro de ações que ela seguirá ou não dependendo daquilo que é mister dedicar atenção naquele momento. Neste sentido, o aquecimento serve como ampliação inicial das capacidades perceptivas do corpo do aluno-ator, e que através de uma sequência de exercícios, fixada anteriormente, irá se transformando de modo muito sutil, desafiando a cada vez os limites do/no corpo do aluno/ator. No decorrer das aulas, cada exercício comprometido com essa primeira parte do trabalho é explorado de modo a somar outras particularidades que devem ser notadas, percebidas, observadas fisicamente pelo aluno/ator, provocando-o a comprometer toda a sua atenção ao mínimo detalhe de cada exercício. Para citar dois exemplos que nos ajudam a iluminar a explicação acima, faço referência ao rolamento no chão, os alunos/atores deitam no chão e rolam de corpo inteiro, tentando manter o maior contato do corpo com o chão, mantendo braços estendidos, eles rolam muito lentamente, mas sem pausa até chegar no final da sala. Esse exercício é demonstrado aos alunos-atores como forma básica, mas acabará sofrendo alterações num próximo dia de trabalho, uma vez que já a apreenderam e seguirão fazendo, porém, com novas e pequenas modificações que objetivam explorar os limites já conquistados para avançar um pouco mais. O segundo exemplo está associado às caminhadas-cardume realizadas no interior da cidade universitária e que serviam como uma maneira de mobilizar a atenção do grupo em diferentes direções, ou com relação a um líder que tomava a frente e que alternava em liderança com outro colega e assim por diante, com relação ao espaço, os lugares e os caminhos que iam sendo definidos espontânea e aleatoriamente. Essa é uma caminhada em grupo, a maneira de um cardume de peixes, com a finalidade de ampliar a escuta, percepção e sentido de grupo.

do. Uma voz na que não há som bonito ou feio, há som. Nossos sons luminosos e nossos sons sombrios. Como coloca no seguinte texto:

A voz [...] é o primeiro movimento de expressão do ser humano. Após da linguagem ou do canto, há uma multiplicidade de expressões e evocações sonoras, das mais puras e sofisticadas às mais estranhas e primitivas, das mais graves às mais agudas. A exploração desse universo é uma aventura que reconcilia o ser humano consigo mesmo. É também uma arte – uma ‘arte biológica’, criativa e libertadora – que oferece um caminho pelo qual qualquer indivíduo pode se desenvolver – artisticamente, emocionalmente e intelectualmente. (HART apud MOLINARI, 2008, p. 98).

Para entrar em contato com o corpo, me utilizo especialmente de duas técnicas, a Antiginástica, criada pela francesa Thérèse Bertherat e a Técnica Klaus Vianna, desenvolvida no Brasil pela pessoa do mesmo nome. Ambas direcionadas à reorganização corporal dentro do pensamento somático. Assim como outros exercícios experienciados por mim ou mesmo elaborados a partir da prática teatral e pedagógica.

Acredito que a organicidade do corpo pode trazer para o sujeito-ator além de um reconhecimento de suas estruturas anatomo-fisiológicas, uma libertação de bloqueios que impedem o desacorrentar da sua voz. Compreenda-se organicidade como um nível de organização interna muito complexo. Desde ali inicia sua disponibilidade e escuta, primeiro em contato consigo mesmo, habitando o seu corpo, e depois com o outro, o espaço, o som, a palavra, o texto, a canção.

Há um trabalho minucioso e cuidadoso de chegada nesses corpos que nem sempre foram habitados². Exercícios simples de mexer o pé, de colocar os dedos da mão no meio dos dedos do pé, movimentos do olhar, muitas vezes produzem mudanças radicais na postura, na respiração, e outras tantas vezes trazem conteúdos inconscientes. No entanto, não sendo o meu viés a voz-terapia, tento encaminhar os trabalhos para o lado artístico e de autoconhecimento que leva à arte. Mesmo assim, é praticamente impossível mexer no corpo físico com essa delicadeza e observação e sensação sem mexer no corpo psíquico, emocional, espiritual.

³“Jogo sim, jogo sempre!” inferiu Maria Lúcia Pupo (2010, p.16) em um de seus escritos a respeito do “Teatro na educação formal”. Ainda que eu tenha pinçado tal exclamação de um outro contexto, me permito tomá-la emprestada uma vez que é possível aproximá-la de nosso contexto aqui. É pelo jogo que podemos conhecer e reconhecer as particularidades e especialidades do aluno-ator, os desafios que se apresentam através dos diferentes exercícios estipulados e como, por um processo de movimento circular na sala de ensaio, podemos com isso e a partir disso instaurar processos de conhecimento que possam minimamente contribuir para, inicialmente juntos, enfrentar tais desafios. Lembrando, é com a delicadeza de não insistir em limites que venham a comprometer a saúde física e psíquica do aluno-ator. Gina, a meu ver, demonstra esta atenção e cuidado para com os alunos-atores, fazendo notar, concomitantemente, que os desafios estarão sempre presentes, nos testando e exigindo que possamos nos defrontar com nossos pequenos grandes sucessos e fracassos diários. Amanhã é outro dia. Um pouco mais frio, talvez mais quente. Estados da mente mais melancólicos, mais eufóricos, mais nervosos, inquietos, por vezes concentrados. Cada dia é um dia. Quando acima expressei que é um trabalho construído inicialmente juntos, é porque estamos cientes de estar aprendendo no momento em que fazemos, da mesma forma que aprendemos quando vemos o outro realizar. Nem sempre estaremos acompanhados na sala de ensaio. Nos despediremos do professor, largaremos da mão do diretor, longe de nossos pares de cena para trabalharmos a sós, e, portanto, a escuta sobre si mesmo, a especialização da toaleta do ator se faz fundamental. É preciso agudeza na percepção sobre si. Generosidade. Não de todo precisamos ser ferozes ou por demais severos. Precisamos ser, porém, abertos à compreensão de que há algo de nós esperando para ser revelado. É necessário, coragem. Coragem não é ausência de medo. Coragem é poder controlar o medo, pensou Aristóteles. A presença do medo, o surgimento do medo a partir daquilo que se revela, daquilo que é nos faz singular, naquilo que soa diferente, distinto dos outros, aparentemente feio, grotesco, e simultaneamente belo, sublime, é aceitável eu penso, é melhor que exista e se apresente. Posso circunscrevê-lo como uma ignição para descobertas outras, entendendo-o como o reflexo de algo que despertou em função de algo que eu mesma busquei e que agora demanda uma resposta. Neste sentido, o jogo desperta algo deveras desafiador, deflagra algo a ser resolvido, elaborado. Ademais, nos prepara para um próximo momento.

⁴ Estes exercícios, em particular, exigem concentração total do aluno-ator na medida em que as instruções são dadas e como num crescente são interrompidas por instruções novas. O tempo de experimentação se mantém o mesmo inicialmente, de um para outro, no entanto, na medida em que eles se familiarizam com os exercícios, logo sempre outra instrução para explorar novos caminhos até que todos eles se cruzam. Por isso a concentração, a escuta, o comprometimento com o momento pre-

Trabalhamos muito com vetores ósseos, que isso vem em grande parte da técnica Klauss Viana. Ou seja, cada direção óssea aciona musculaturas específicas, cadeias musculares. Estimulando a sensopercepção, ou seja, a experiência da totalidade da sensação. E assim ao longo do trabalho com o corpo físico o sujeito-ator vai encontrando suas possibilidades, abrindo espaços entre ossos e musculatura, eliminando tensões desnecessárias, encontrando a sua respiração libertada, descobrindo espaços de ressonância. Isso quer dizer que não foco na respiração, mas ela acontece harmonicamente como consequência da organização do próprio corpo.

Uma vez que o sujeito-ator está em processo de organização, entra na sonoridade. Essa entrada acontece pelo meio do jogo³. Estabelecendo sempre um jogo com. Com o som, com o outro, com o texto, com o espaço. Ativando assim a criatividade e a imaginação.

Os primeiros jogos costumam ser mais direcionados, se estabelecem como ponte entre a chegada, o aquecimento corpóreo-vocal e a improvisação. Por exemplo, no meio do trabalho corporal em determinado momento estamos jogando com as articulações e ao mesmo tempo que mexemos cada articulação, hora individualmente, hora no movimento total, vamos fazendo vibração de boca, vibração de lábios, sons fricativos (V,Z,J)⁴. Brincando com planos no espaço (alto, meio, baixo), deslocamentos, rolamentos, etc. Juntando, aos poucos, movimento e som e o sujeito-ator se colocando em relação com ele mesmo, o espaço e o outro. Passando dos sons de aquecimento às vogais e daí à variedade de sons experimentados livremente. Assim aos poucos o sujeito-ator vai quebrando as regras iniciais, que teriam sido nesse exemplo, movimentos articulatorios vinculados a sons vibrantes ou fricativos, e depois a vogais, em planos do deslocamento no espaço. Vão esquecendo da regra e deixando soar o corpo em movimento. Passando assim à etapa de improvisação corpóreo-vocal⁵.

Como bem diria o dramaturgo e diretor argentino Aristides Vargas, a improvisação é o espaço de meditação do ator. É da improvisação, seja qual for o caminho que levou ou apontou ela, que surge o material criativo. E também é nela que consigo ver o processo de [trans]formação acontecendo. Corpos livres, vozes desacorrentadas, corpos não dissociados das suas vozes.

sente é fundamental para um bom desempenho de cada partícipe. Uma entrega voluntária do aluno-ator de seus sentidos para que ele possa reunir suas capacidades e coordená-las, colocá-las em relação. Há uma tentativa de equivocar o que chamamos de razão, ou o controle exacerbado das noções ponderadas que aprisionam a mente e o corpo, logo a voz, para deixar fluir manifestações estranhas ao nosso ordinário. É nesse entre que o aluno-ator encontra ou se defronta com o extra-ordinário. Ao desafiá-lo podemos, como professores, fazer emergir outras noções, ampliar o universo de suas capacidades. Ao aluno-ator cabe se permitir explorar, investigar este entre que por vezes imaginamos ser um buraco negro. Para a física, o buraco negro é massa, é densidade. Sim, pois que estamos atrás de densidades outras. não falemos apenas de sons, mas de silêncios, de pausas lógicas, pausas emocionais deveras necessárias, e que, assim como os sons emitidos, são fortes e impressionantes mediadores criativos. Como coloca Gina, é preciso silêncio para ouvir o outro, para ouvir a si mesmo. Um texto é letra morta a meu ver. Para vivificá-lo é preciso recursos sonoros diversificados, nuançados, sinuosos, virtuosos, transitivos. Para adentrarmos o texto, adensá-lo, aprimorá-lo, refiná-lo é preciso conhecermos e criarmos estratégias de encontrá-lo para com ele brincarmos, no sentido estrito do termo: *to play in/with*.

⁵ Para citar um exercício na esfera das improvisações, me limito a enunciar a Paisagem Sonora que pareceu a mim ter sido bastante frutífera, contagiante e enriquecedora para os alunos-atores. A turma fora dividida em quatro grupos. Cada grupo teria de pensar num local, contar a história desse local apenas com sons, teriam quinze minutos para se organizar para apresentar uns para os outros. Ao término do tempo estipulado um dos grupos estreia sua versão, os outros três grupos posicionados no chão, deitados pela sala e de olhos fechados, recebem os estímulos que contam ou não de forma bem-sucedida o seu local escolhido. Um exercício intrigante e instigante para toda a turma como para cada grupo me pareceu. O trabalho do grupo, a escuta e a atenção em relação, para que cada um pudesse se sair bem fazendo o seu papel na história foi encantador. Talvez uma palavra um tanto romântica, mas que pode definir o quanto a improvisação é encantatória na medida em que ao ser deflagrado o primeiro passo, todos ou cada uma das unidades estarão disponibilizando seus esforços para algo maior a ser confeccionado. Não é um trabalho feito por uma parte. As partes formarão o todo. Por isso, repito, foi encantador.

⁶ O exercício da escuta se estende não apenas ao ambiente que circunda o aluno/ator, ao jogo a que está envolvido e a relação que se estabelece dentro das distintas configurações que se apresentam e lhe são oportunizadas, mas a um outro campo que me parece inevitável mencionar e evidentemente está atrelado ao trabalho de Gina. Refiro-me à escuta de si, em si e por si. A escuta exige concentração e provocação, uma escuta dita especializada e que exige tempo para ser desenvolvida e refinada no processo

Claro que isso não acontece num dia ou dois. Se levamos 20, 30, 40 anos ou mais para construir esse corpo-voz, qualquer re-organização vai levar um certo tempo. Por isso é necessária a prática constante.

Esse seria o início do caminho, daí para frente começamos a juntar ao trabalho a palavra, o texto, a criação da personagem, deflagrando mais claramente um caminho de composição corpóreo vocal para a cena.

Nesse momento são possíveis duas coisas, por uma parte continuar com a improvisação livre ou com certos direcionamentos, mas a partir de materiais textuais/cênicos, criados por eles, trazidos à memória no momento, ou continuar a partir de materiais textuais/cênicos predeterminados seja por mim como professora ou trazidos por eles. Estou me referindo a textos vários, desde cenas dramáticas a textos poéticos, narrativas, etc.

Exemplo dessa primeira opção seria chegar na improvisação corpóreo-vocal livre e a partir de aí enfatizar para os atores/alunos a transformar as imagens que vão surgindo em coisas mais concretas, sejam as personagens, as situações, as relações com os outros. Nessas relações começam a surgir contextos temáticos (ambiente urbano, encontro em uma festa, um país devastado por um terremoto, ambientes fantásticos ou mitológicos), que peço sempre a eles para estarem abertos à escuta⁶ do espaço, do outro, em jogo, olhando para o que fazem, com quem o fazem, qual o papel desse fazer no grupo todo, ou seja, não se isolar na sua proposta e sim perceber que faz parte de um contexto/grupo e que compõem com ele.

Desse trabalho podem surgir personagens e incluso cenas, que irão deflagrando conflitos. Eles estão envolvidos energeticamente, o corpo como um todo (sujeito/corpo/som/palavra), criando. Deixo eles improvisarem por tempo prolongado, vindo sempre como o tempo ajuda a esvaziar certos clichés, manias pessoais e do grupo, até que após várias subidas e descidas de energia no trabalho, momentos de dispersão e foco, momentos de saturação e de limpeza, o grupo e cada sujeito vai se colocando em função da criação, do que eles estão criando em conjunto. Está claro que não sempre chegamos nesse ponto, há dias em que a improvisação vai da saturação à preguiça criativa, no entanto, tenho percebido que com o passar das semanas, eles vão melhorando

perceptivelmente a qualidade da escuta nas relações e na criação, até chegarem ao ponto de surgiram personagens claramente delimitadas e contextos cênicos que um pouco mais direcionados, podem de fato virar exercícios cênicos.

Posteriormente, peço a eles para acharem um final nos próximos dez minutos, e vou avisando o tempo que falta. Fazer isso tem feito com que a escuta deles fique mais refinada a respeito do que estão fazendo individual e grupalmente, já que precisam finalizar a improvisação cênica a partir de um acordo não planejado. Esses últimos minutos costumam ser os mais ricos, se encontram perante o desafio de encaminhar para uma finalização uma criação que eles mesmos propuseram, assumem a responsabilidade do seu momento criativo. Assim, estudamos criação de personagens desde a composição corpóreo vocal, a atuação deles em contexto, as relações cênicas, a sonoridade cênica (som/palavra/ambiente), de forma livre e sem um tema predeterminado ou textos definidos a priori.

Outra opção de improvisação corpóreo vocal, seria na que mais ou menos seguindo o mesmo roteiro anterior, existe de forma predeterminada um tema, texto, personagens. Então a partir do momento em que se passa de sons facilitadores dentro da improvisação para as palavras, essas palavras já são as utilizadas no texto ou relacionadas ao tema selecionado, usadas de forma livre, descobrindo sonoridades, palavras usadas como som, sem dar tanta

de criação. Escutar, de acordo com Jean-Luc Nancy (2002, p.19) está associado a estar atento a um sentido possível e, portanto, não imediatamente acessível. Portanto, se faz mister buscar, escavar possibilidades potentes para afinar esta escuta. Não no sentido de que ela se dirija para uma decifração de códigos indecifráveis, ao contrário, de que ela possa nos dar a ver mundos não antes visitados, porém passíveis de apreensão e de exploração investigativa. Como pude perceber no trabalho desenvolvido nas aulas, a escuta era qualidade aliada a cada exercício, como num acordo tácito estabelecido, sem precisar ser enunciada a cada proposta. Estava lá, à espreita para receber os estímulos necessários e convidativos à investigação de sons, ruídos, silêncios, grunhidos, enfim, uma gama de sonoridades que não vislumbravam limites mensuráveis, e, portanto, de caráter deveras exploratório. A escuta, neste sentido, se apresentava como um processo que não visava um produto definido ou definitivo, mas antes definia-se como uma ampliação da capacidade perceptiva a partir de estímulos concretos.

importância a seu significado e focando mais nas possibilidades sonoras dela ou incluso no seu significado, antes do que no seu significado. Essas palavras se ampliam a frases e textos mais longos, o aluno/ator continua em relação com o ambiente, o outro, e dessa vez também com o texto/tema, começando a criar características da sua personagem e criando situações com os outros. Pode se chegar incluso a, partindo do estado em que os alunos/atores estão, jogar com as cenas, tal qual elas estão escritas, no caso de um texto dramático, com o intuito de criar desde esse estado.

Estas improvisações servem também para fazer uma análise das situações, algumas vezes em vez de focarmos em cenas ou textos específicos, vamos nos focar na situação, qual o conflito, o que está acontecendo, onde, por que, o que ajuda à análise do texto e compreensão das personagens.

O resgate de momentos, características das personagens, etc, após a improvisação, é fundamental, porque afinal, eles também querem levar essas descobertas para cena, para a criação teatral. Para finalizar conversamos sobre os momentos que mais lembram, peço para ancorarem no corpo, aquilo que descobriram, ou seja, que elejam uma característica física, uma palavra, ou o que for que possa ajudá-los a reconectar com aquele momento criativo, com aquela personagem ou situação, peço também registrar por escrito, aquilo que mais deixou uma marca neles e até, se possível, descrever o caminho percorrido desde o começo da aula até chegar no ponto da criação ou descoberta feita no dia. Saliento que o processo de criação começa desde que entramos na sala, não há divisão entre aquecimento, preparação e criação, ou seja, há foco na preparação, no aquecimento, na criação, mas são isso, focos, não uma divisão quadrada dos momentos.

As improvisações além de ser um momento pedagógico de [trans]formação do aluno/ator, um momento dentro do seu percurso de formação, são fontes de facilitação de processos criativos, de encontro de personagens, elaboração de cenas, etc. Mas acredito que isso só acontece porque houve um trabalho focado desde o começo no reconhecimento e busca da organicidade na relação corpo/voz/criação em jogo, uma espécie de galhos da mesma árvore, além de chamar sempre a atenção para o olhar do todo, da escuta do grupo, da composição cênica. É um de-

⁷ Não posso deixar de intervir mais uma vez. Talvez não me alongue tanto mais. Entretanto, aqui me vejo obrigada a chamar a atenção sobre aquilo que presenciei mais uma vez. Não mais como participe atuante, ainda participe, porém, observadora, sentada, caderno e lápis na mão. Era preciso agora sair para olhar de fora. Não queria mais experimentar, mas experienciar de outra forma. Pela fruição. Segundo momento da aula, pós-intervalo. Um último exercício é proposto. Sentados num círculo, todos são convidados a contar um segredo, algo seu. Uma instrução pouco comum, certo? Certo. No entanto, a história deve ser contada através de números. Esta é uma regra. Quais números serão ditos, se na ordem crescente, decrescente, aleatória, não importa. A relevância está no próprio como usar os números para revelar este segredo. Alguns se manifestam para experimentar primeiro, outros ficam em silêncio, há outros que, mesmo com frio na barriga decidem tentar. Considerei o tal exercício dos mais ricos. Me fez perceber o quão denso pode ser esta contação de história onde não há história. Um paradoxo. Que subtexto é este que nos prende a atenção, que nos convida à imersão, ao envolvimento daquilo que não é dito através dos modos soados singularmente por aqueles que se aventuraram neste desafio. Uma pausa, uma respiração, nuances diversas. Percebi que Gina os preparava para um salto maior. Na próxima aula, uma outra estratégia fora estipulada. Contaremos uma história. Não esta: a de um segredo. Outra. De um outro. A jornada de uma pessoa relativamente relevante nas vidas dos alunos-atores seria o norte do exercício, porém contada por verbos no infinitivo. Trabalho que pouco a pouco foi tomando proporções maiores e se constituindo em protocenas que ao final seriam apresentadas aos colegas e à Gina. No decorrer do processo de apresentações individuais, sugestões, dicas entravam para que o aluno individualmente pudesse refinar, polir a pequena partitura. As transformações eram notáveis. O percurso foi intenso para mim, imagino que para cada um dos alunos-atores como também para Gina. Nos despedimos num último dia de aula, em que ela retomou os primeiros exercícios realizados lá em março. Uma surpresa generosa. Constatamos juntos os avanços. Ao final, conversamos, discutimos, levantamos dúvidas e questões a partir dos relatórios escritos pelos alunos-atores entregues e corrigidos antes deste último momento. Gina não deixou de elucidar pontos relacionados à anatomia das pregas vocais ou mesmo sobre as críticas recebidas, em especial sobre o adensamento de alguns exercícios que os alunos julgaram mereciam mais tempo para o aprofundamento. Aqui me despeço para deixar à Gina a última palavra. Esta que nos remete a tantos significados e significantes. Um respiro. Um até.

envolver do aluno/ator nas suas capacidades físicas, sensoriais, intelectuais, criativas, pessoais... com e pela voz, como bem diz o título desse artigo.

Por isso, além de ter feito uma espécie de explicação de um percurso possível com e pela voz, acredito ser importante enunciar aqui os princípios sob os quais está sustentado esse trabalho. Afinal, é sempre possível inventarmos exercícios específicos se tivermos como base os princípios que regem a nossa prática.

O ator é um pesquisador ⁷

O ator pesquisador faz perguntas e procura as respostas no seu corpo, na sua organicidade. Não é o pintor que acrescenta tinta na tela, é o escultor, que tira o que sobra da madeira para deixar aparecer a obra. Traduzido para a voz, procuro facilitar o processo para que ele encontre os sons do seu corpo, constituídos pelas relações atuais com ele mesmo, o outro, o espaço e o tempo.

[Trans]formação sem julgamento, um contato humano.

Considero importante uma atmosfera de trabalho sem julgar o sujeito nas suas manifestações, como coloca Grotowski:

Não se trata de instruir um aluno, mas de se abrir completamente para outra pessoa, na qual é possível o fenômeno de “nascimento duplo e partilhado”. O ator renasce – não somente como ator mas como homem – e, com ele, renasço eu. É uma maneira estranha de se dizer, mas o que se verifica, realmente, é a total aceitação de um ser humano por outro (GROTOWSKI, 1971, p. 11).

Mexer com a voz e o corpo do sujeito é mexer com o sujeito, com seus pensamentos e emoções.

Voz é ação.

A voz é uma articulação de vários componentes: movimento, sensação, sentimento e pensamento que se manifestam em maior ou menor medida e que se manifestando mediam a expressão do e no sujeito-artista. Feldenkrais propõe:

Nossa auto-imagem consiste de quatro componentes que estão envolvidos em toda ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento. A contribuição de cada um deles varia para qualquer ação particular, tanto quanto varia a pessoa que a executa, mas cada componente está presente, em alguma medida, em qualquer ação (FELDENKRAIS, 1977, p. 27).

Corpo vocal: energia materializada.

Entendo o corpo vocal como a conexão do corpo físico com o corpo voz, um interligado no outro, conformando um corpo no sentido de soma como apontado anteriormente.

O ator precisa organizar a energia materializada do corpo, junto à energia materializada da voz, numa relação dinâmica. Barba e Savarese apontam: “No nível visível parece que eles estão expressando a si mesmos, trabalhando com seu corpo e sua voz. Na realidade, eles estão trabalhando sobre algo invisível: a energia” (BARBA & SAVARESE, 1995, p. 81). Isso acontece porque matéria é energia e energia é matéria, manifestas em diferentes estados, que fluem de um a outro.

A disposição corporal possibilita que a energia corpóreo-vocal flua e responda às transformações necessárias à expressão.

Relação corpo vocal / sujeito.

“Na nossa maneira de pensar, voz e fala são resultantes de toda uma individualidade. Cada pessoa tem uma resultante sonora, a sua voz, a sua fala específica e única e que, ao ser trabalhada, pode modificar os componentes desse todo do indivíduo” (QUINTERO, 1989, p. 16). O corpo vocal é resultado de uma série de informações, situações e estados do sujeito em si: seu físico, seus pensamentos, suas sensações e emoções, as relações culturais e sociais que o sujeito-artista tem com o mundo. Partindo dessas relações, aponto algumas especificidades.

Relação do corpo vocal com a história do sujeito.

História num sentido amplo. Desde a história genética, seu tipo muscular, até o ambiente cultural no qual se desenvolve. As vivências físicas, emocionais, intelectuais e culturais influenciam no sujeito física, emocional, intelectual e culturalmente.

Relação do corpo vocal com o presente do sujeito.

Cada dia o sujeito-artista chega com dinâmicas energéticas diferentes. Sintonizar sua energia presente com o espaço, com o trabalho do dia, com o corpo dos outros, é fundamental. O momento de reconhecimento é muito importante, pois nos conecta com nossa humanidade oscilante, faz-nos re-pensar e re-criar cada dia.

O estabelecimento do poético.

“O ator que não sabe calar, nunca aprenderá a falar; o ator que não sabe estar na quietude, nunca conhecerá o movimento” (TAVIRA, 1999, p. 71). Entendo poético como a busca pela intimidade em cada uma de nossas conexões corpóreo-vocais com o silêncio, a palavra, nós mesmos, o espaço e o outro. Dar-se o tempo de conhecer o outro e de se reconhecer nele. Dar-se o tempo de ser transformado e transformar, por meio duma penetração energética, ou seja, um corpo com outro corpo.

O sujeito estabelece relações com o espaço: apoios, ressonâncias, sensações, visualizações; dialoga com ele, na medida em que converte o corpo em instrumento sensível para possibilitar a inter-relação entre o mundo interior e exterior, entre o de dentro e o de fora.

O poético também acontece na busca da conexão da palavra com a sua própria intimidade, ou seja, com os seus sons, com as imagens que evoca, com a sua articulação entre vogais e consoantes. No entanto, o som não existe sem silêncio, tanto como o movimento não existe sem quietude. O silêncio é um componente do som como a quietude o é do movimento.

Cada silêncio é um de uma série de sons que constituem uma voz, porque ela é corpo, se constitui no corpo e ele é dinâmico. Há um paralelo com o que Feldenkrais coloca: “Do ponto de vista dinâmico, cada postura estável é uma de uma série de posições que constituem um movimento” (FELDENKRAIS, 1977, p. 99).

E temos também a conexão estabelecida com o outro que faz do gesto, da palavra, do som, do silêncio uma poética, um espaço « entre » de criação. É nesse “entre” que a poética se constrói. Perceber, ouvir, ser penetrado faz com que possamos ser percebidos, ouvidos e penetrados. “Ouvir com precisão é um dos fatores mais importantes para usar a voz

completamente, pois a precisão com a qual nós ouvimos se relaciona diretamente com como nós respondemos vocalmente” (BERRY, 1979, 123).

O jogo como mediador.

O jogo não é só uma estratégia para o teatro, mas para muitos outros campos do saber. Por meio dele somos capazes de nos articular como seres humanos.

Platão sublinha que é pelo jogo que se entende ou se chega ao logos, ao conhecimento. É, pois, inicialmente fazendo o jogo muitas vezes sem sabê-lo, mas vivendo-o para depois compreendê-lo (ao penetrar em outro jogo), que se ascende à categoria do conhecimento e, portanto, de si. (CORDEIRO, 1993, p. 25)

O jogo nos ajuda a viver no presente, a estar num estado de prontidão, a termos os sentidos ativos. “Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz este estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar (SPOLIN, 1999, p. 17). Dessa forma, todas as partes do indivíduo funcionam como unidade de trabalho, dentro de um orgânico maior, que é a estrutura do jogo.

O jogo supõe a existência do outro, mesmo que não seja outra pessoa. Anatoli Vassíliev, diretor e pedagogo russo, afirma que “o jogo é sempre um jogo com: uma situação, um personagem, uma idéia, ou o evento principal” (VASSÍLIEV, 1999, p.71). Facilitar ao sujeito-ator regras claras, limites específicos, paradoxalmente, o deixa mais livre.

Nesse marco, é que consigo ver a possibilidade de [trans] formação do sujeito com e pela voz. Em que cada dia é construída uma dinâmica de trabalho viva, com objetivos claros, e propostas de caminhos que vão se construindo durante a marcha e que se flexibilizam à luz das necessidades individuais e grupais, assim como artísticas.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral. Campinas, SP. Editora Hucitec Unicamp, 1995.
- BERRY, Cicely. Voice and the actor. 4. ed. New York, Editorial Macmillan, 1979.
- CORDEIRO Paulo. Uma abordagem piagetiana do jogo. São Paulo, 1993. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, ECA, SP.
- FELDENKRAIS, Moshe. Consciência pelo movimento. 4. ed. São Paulo, SP, Editora Summus, 1977.
- FREIRE Roberto. A alma é o corpo. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.
- LARROSA Jorge. Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas. Tradução: Alfredo Veiga Neto, 5. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2010.
- MOLINARI Paula. Conhecer e expressar o indizível: O legado de Alfred Wolfsohn, São Paulo, SP: Editora Faccamp, 2008.
- Nancy, Jean-Luc. À l'écoute. Paris: Galilée (coll. La philosophie en effet), 2002.
- PUPPO, M. L. S. B.. Teatro e Educação Formal. In: Coradesqui, Glauber. (Org.). Teatro na Escola. Experiências e Olhares. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2010, v. , p. 10-18.
- QUINTERO Eudisia. Estética da voz. Uma voz para o ator. São Paulo: Editora Summus, 1989.
- SPOLIN Viola. O jogo teatral no livro do diretor. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- TAVIRA, Luis de. El espectáculo invisible: Paradojas sobre el arte de la actuación, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- VASSILIEV Anatoli. Sept ou huit leçons de théâtre. Paris: P.O.L éditeur, 1999.


ABSTRACT

This paper presents a possible way for the work of voice-sonority related to the artistic-pedagogical process developed with students-actors in the Drama Department of UNICAMP. Simultaneously, it brings an interaction with the observations made by the trainee-participant in this process under a perspective from the praxis via footnotes.

KEYWORDS

Vice. Theatre. Voice pedagogy.