

CRIAÇÃO E CENA CONTEMPORÂNEA: POSSIBILIDADES DE AÇÃO VOCAL A PARTIR DOS VIEW- POINTS

CREATION AND CONTEMPORARY SCENE: POSSIBILITIES OF VOCAL ACTION FROM
VIEWPOINTS PRACTICE

Narciso Telles

Professor do Curso de Teatro e do Programa de
Pós-Graduação em Artes da Universidade
Federal de Uberlândia – UFU. Pesquisador do CNPq.

Marcella Prado Ferreira

Acadêmica do Curso de Licenciatura e
Bacharelado em Teatro, UFU. Pesquisadora PIBIC/CNPq.

Resumo: O presente texto aborda aspectos vocais na cena teatral contemporânea sob a perspectiva do trabalho com os viewpoints. A pesquisa se deu a partir de experiência e estudo dos parâmetros básicos do som (como frequência, timbre e intensidade) na ação vocal a partir dos espetáculos ‘Canoeiros da Alma’ e ‘Elas num tempo irrompido’.

Palavras-chave: viewpoints; ação vocal; teatro contemporâneo.

Abstract: This text focuses on the vocal aspects of contemporary theatrical scene from the perspective of the viewpoints work. The research took place from experiencing and studying the basic parameters of sound (such as frequency, intensity and timbre) on the vocal action of the spectacles ‘Canoeiros da Alma and ‘Elas num tempo irrompido’.

Keywords: viewpoints; vocal action; contemporary theatre.

Introdução

Nos anos de 1970, um movimento inovador no contexto da dança emergiu em Nova Iorque instigando e mobilizando muita gente, desde estudantes universitários a professores, coreógrafos, diretores, artistas em geral. A rejeição pela dança virtuosa e “dotada da psicologia e do drama convencional” (NUNES, 2008), levou esses artistas a buscarem novos meios de construir sua própria arte. Foi nesse contexto que Mary Overlie, dançarina e coreógrafa

norte-americana, idealizou os *Seis Viewpoints* (Espaço, Forma, Tempo, Emoção, Movimento e História), sua própria maneira de estruturar a improvisação da dança, a partir desses princípios, no tempo e no espaço.

Anne Bogart, professora associada da Columbia University, conheceu Mary em 1979, quando cursaram a faculdade juntas. Apropriou-se da estrutura organizada por esta e a aprimorou em sua prática como diretora de teatro, juntamente com Tina Landau – também professora e diretora norte-americana. Em 1992, Bogart e Tadashi Suzuki, fundaram

em Nova Iorque a SITI Company – Saratoga International Theatre Institute, onde Anne continua desenvolvendo sua prática.

Os *viewpoints*, desenvolvidos por Anne, para o teatro, como procedimento de treinamento atorial e criação cênica, são divididos em Físicos e Vocais. Os Físicos subdivididos em Tempo (Resposta Cinestésica, Tempo ou Andamento, Duração e Repetição) e Espaço (Relação Espacial, Forma, Gesto, Topografia e Arquitetura). E os Vocais são: Timbre, Altura, Dinâmica, Aceleração/Desaceleração e Silêncio, além de abordar a maioria dos Físicos. Eles foram articulados numa estrutura pedagógica, a fim de sensibilizar e potencializar o trabalho do atador (ator, *performer*, dançarino etc.) de forma libertadora e, com isso, permite que ele se perceba imerso em uma criação autônoma e livre (aberta).

O procedimento dos *viewpoints* é fundamentado por idéias atemporais e que pertencem aos princípios naturais da tríade movimento/tempo/espaço. O princípio fundamental que perpassa todas as etapas do procedimento é o de relação. A partir deste, todos os outros são explorados embasados no tempo e no espaço, em jogos de improviso e composição. O atador se apropria desses pontos de atenção (“pontos de vista”, na tradução literal para *viewpoints*), podendo utilizá-los com maior ênfase e consciência em seu trabalho.

Apesar da estrutura didática em que os princípios são introduzidos aos atadores, uma a um, não há no trabalho com os

viewpoints um pensamento fragmentado a respeito do trabalho atorial, tampouco do que se refere à sua ação vocal – da voz como dissociada do corpo, por exemplo. Tão logo os princípios são introduzidos no jogo, um a um para que se desperte a consciência e o domínio sobre eles, têm início as práticas em que serão explorados simultaneamente, sem que o foco de atenção se volte para um só. Em jogo estes elementos não são/estão dissociados.

O desejo de pesquisar sobre o trabalho vocal do ator se deu por três principais motivos: 1) a necessidade de experimentar os *viewpoints* vocais a partir da experiência com os *viewpoints* físicos no grupo de pesquisa, hoje configurado como um coletivo artístico no qual trabalhamos – o Coletivo Teatro da Margem¹; 2) por uma dificuldade pessoal, de lidar com o instrumento voz; 3) por notar que a cena teatral contemporânea ainda carece de uma linguagem concreta na relação corpo-voz.

O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro; [...] Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta.

Digo que essa linguagem concreta, destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos, que há uma poesia para os sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem

1 Coletivo artístico surgido em setembro de 2007, na cidade de Uberlândia (MG), a partir do grupo de pesquisa coordenado pelo prof. Dr. Narciso Telles, que desenvolve pesquisa docente na área de Artes Cênicas, acerca dos *viewpoints*, na Universidade Federal de Uberlândia. (cteatrom.blogspot.com)

física e concreta à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (ARTAUD, 1993, p. 32).

Artaud não despreza o uso da palavra pelo teatro, mas desmistifica o texto como fundamental para a realização deste fenômeno. O que ele faz aqui é defender a especificidade cênica: uma linguagem que impacte o público, que lhe toque de forma não racional, não intelectual, mas sensível. Uma comunicação que se dá através do corpo, da ação física e vocal (ainda que por [in] ação e silêncio, pois se tratam também de possibilidades físico-vocais) do atuator, que não depende de ser decodificada em palavras.

A cena, como “lugar físico e concreto”, possui elementos suficientes que falam por si. Um desses elementos é o som. Pode compor o quadro cênico a sonoridade corporal (como a voz), instrumental, eletrônica, dentre outras. A presente pesquisa se restringe às possibilidades sonoras da voz, portanto, não serão aprofundados aqui outros tipos de sonorização da cena.

Os *viewpoints* foram escolhidos como procedimentos para essa investigação pela vontade de continuar a pesquisa atorial e por permitirem ao ator um trabalho de ação vocal desvinculado da palavra, da linguagem articulada, pois partem dessa idéia de exploração do som puro. Ondas sonoras, quando captadas pelo ouvido, são conduzidas até o cérebro e interpretadas por ele. Isso faz

do som, por si, capaz de produzir imagens, sentidos, sensações, impressões.

No entanto, a investigação não se restringe à exploração desse “som puro”, o tem como princípio fundamental para o entendimento e domínio do instrumento voz pelo ator, mas aborda também como a palavra pode ser explorada nesse contexto sonoro, “independentemente de seu sentido concreto”, como reforça Artaud:

[...] Sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de *entonações*. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – de criar sob a linguagem uma corrente subterrânea de impressões, de correspondências, de analogias; (...) (1993, p. 31-32).

E ele ainda expõe como seu sentido, o da palavra, pode ser utilizado: para gerar contraste, tensão, ironia, a partir do contraponto entre o sentido sonoro atribuído à palavra e o sentido literal desta. Assim como uma situação de reforço ou ilustração, atribuindo a esses sentidos (do som e da palavra) justaposição.

Como a voz pode ser explorada num processo de criação? O que pode servir de estímulo na pesquisa vocal do ator? Também a voz pode ser um estímulo para o ato criativo? O trabalho vocal exerce alguma influência sobre o trabalho físico? E o trabalho físico sobre o vocal? São algumas das perguntas que

norteiam essa busca pelas possibilidades de expressão sonora da voz e que tento respondê-las ao discorrer essas palavras. Talvez seja necessário, para equivaler à pesquisa e fazer jus ao que experimentamos nesse processo, que o conteúdo aqui disposto se concretize na materialidade físico-vocal, ao invés desta tentativa em decodificá-lo e transcrevê-lo.

Experiência e os Ateliês de Criação

Nos espaços universitários de formação do artista-docente no Brasil a tensão entre teoria e prática ainda persiste. Várias estruturas curriculares apresentam-se como campos distintos do ensino/aprendizagem teatral. Um 'lugar do pensar' e o outro um 'lugar do fazer'. A experiência do Coletivo Teatro da Margem tem mostrado no exercício de uma Prática Pensamento na qual os criadores fazem e pensam sobre o fazer de forma concomitante e contínua. A prática de escrita auto-etnográfica é realizada pelos atores para o registro escrito do processo de criação, isto oferece várias leituras de um mesmo universo:

[...] os moradores do entorno de um rio. Esse rio não é o mesmo para cada um deles [dos atores]. Pode representar a vida, morte ou até mesmo a indiferença, e o Coletivo Teatro da Margem, apresenta-o, desvelando as possibilidades de como uma mesma experiência pode possuir diferentes versões. (LEITE & HIGA, 2010, p. 13)

Parece-nos interessante a percepção de que a experiência, como prática e atitude

metodológica, possibilita exercer escolhas no processo de aquisição de conhecimento.

Jorge Larossa Bondia define o termo experiência como "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca". E continua: "a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece" (2002, p. 21). Para ele, o sujeito moderno encontra-se submerso no mundo da informação. No excesso de opinião e na falta de tempo e excesso de trabalho.

Por sua vez, o sujeito da experiência

[...] se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua recepção, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se [...] de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDIA, 2002, p.24)

O saber da experiência é aquele que se dá entre o conhecimento e a vida, ou seja, é o que adquirimos na medida em que respondemos ao que nos acontece ao longo da vida. É deste modo que compreendemos a [trans]formação do profissional da cena e o sentido do teatro nos espaços de educação.

A experiência, sobretudo levando-se em conta o objeto da pesquisa realizada, assemelha-se ao conceito de repertório acionado por Diana Taylor para os estudos da performance: "El repertorio, por otro lado, tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de performances, gestos,

narración oral, movimiento, danza, canto – em suma, a través de aquellos actos que se consideran com um saber efímero y no reproducível” (TAYLOR, 2003, p. 3).

O material coletado/vivenciado na pesquisa, ou seja, o repertório de procedimentos adquiridos pela vivência atorial nos ateliês de criação, possibilita ao pesquisador, após estar imerso nesse processo, que se distancie e reflita sobre sua prática e, simultaneamente, sobre seu objeto.

Do processo de coleta e seleção do material produzido nos ateliês de criação, passou por um processo de “selección, memorización o internalización, y transmisión” (TAYLOR, 2003, p. 4). A mediação do material adquirido na pesquisa prática é feita pelo pesquisador, quando este traz à consciência as vivências psicofísicas, que acontecem apenas no momento presente, em que este se encontra envolvido no fazer/ensinar/aprender.

Canoeiros da Alma & Elas num tempo irrompido

Os princípios vocais abordados por Anne Bogart na prática dos *viewpoints* são: Timbre, Altura e Dinâmica (parâmetros básicos do som), Aceleração/Desaceleração, Silêncio (intrínseco à existência sonora), e os mesmos princípios de Tempo (Resposta Cinestésica, Andamento, Duração e Repetição) e Espaço (Relação Espacial, Forma, Gesto e Arquitetura) abordados pelos *viewpoints* físicos, com exceção do espacial Topografia.

Como material de referência para análise utilizamos os espetáculos *Canoeiros da Alma* e *Elas Num Tempo Irrompido*, resultados cênicos dos ateliês de criação do Coletivo Teatro da Margem.

Nos ateliês trabalhamos as relações entre escuta/diálogo/percepção dos atores, do espaço buscando ampliar as possibilidades de relação e criação de cenas e/ou movimentos com as informações contidas no ambiente com a presença do aluno e as relações que este estabelece em jogo.

Os procedimentos de trabalho a partir do espaço, da repetição, da criação de ações físicas por meio de um circuito individual e/ou coletivo proporciona ao aluno, pela via da prática, a aquisição de conhecimento de elementos contidos na arte teatral para que posteriormente passe ao trabalho de composição. Segundo Tina Landau (1996, p. 26.) “a composição é a prática de selecionar e combinar componentes da linguagem teatral em um trabalho de criação de cenas, um método para revelar nossos pensamentos e sentimentos sobre o material que estamos trabalhando para a criação de cenas curtas”.

Buscamos no roteiro de dramaturgia ‘Canoeiros da Alma’, de Luiz Carlos Leite a fonte de trabalho para nossa montagem. Segundo Bogart a fonte de trabalho constitui-se de uma série de atividades realizadas no início do processo de criação (BOGART, 1995). O roteiro tinha como temática a vida diária dos moradores ribeirinhos e sua relação com o rio. Decidimos então, fazer uma imersão nas cidades de Araçuaí e Itinga, localizadas

na Região do Vale do Jequitinhonha, para a coleta de material. Durante 02 dias realizamos uma antropologia do sensível visando coletar elementos de diversas ordens: corporais, imagéticos, sonoros, naturais, verbais, sociais, históricos destas localidades que compunham o ambiente do roteiro dramaturgico. A pesquisa de campo ofereceu aos alunos a perspectiva da compreensão da alteridade, no contato com uma ‘minas’ bem diferente da região do Triângulo Mineiro, pois a “criação pressupõe a necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo” (SALLES, 1998 p. 30) e com este material retornarmos a nossa sala de trabalho.

As composições foram realizadas utilizando os *viewpoints* e o material que fora colhido na pesquisa de campo. Neste momento foram introduzidos: água, bacias, imagens religiosas, cânticos de trabalho, roupas, entre outros. Todo o material era re-elaborado a cada composição apresentada. Nossa intenção não era de reproduzir as imagens do Vale, mas colocá-las sobre uma nova perspectiva de criação. Acolhíamos o acaso e incorporávamos os desvios.

Nesses ateliês os *viewpoints* vocais não foram especificamente explorados, mas a participação em outras oficinas, relacionadas ao trabalho vocal do ator, e a experiência anterior com os *viewpoints* físicos possibilitaram a apropriação e compreensão dos princípios abordados por Anne. Logo, a análise dos aspectos vocais referentes a esses espetáculos se dará sobre o resultado cênico e não sobre o processo criativo dos mesmos.

Primeiramente, faz-se necessário um breve comentário sobre cada princípio:

- **Altura:** trata-se da frequência das ondas sonoras. Quanto mais alta a frequência, ou seja, quanto mais ondas tem o som, mais agudo ele será. E quanto mais baixa for a frequência, quanto menos ondas tiver, mais grave o som. Na Figura 1 temos dois gráficos de frequência: o gráfico ‘A’ representa frequência baixa (som grave); o gráfico ‘B’ frequência alta (som agudo).

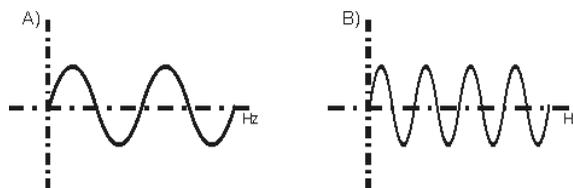


Figura 1

- **Dinâmica (ou Intensidade):** é referente à amplitude da vibração da onda sonora. Dinâmica está relacionada ao volume do som, portanto quanto maior a amplitude da onda, mais forte o volume, a intensidade. Quanto menor a amplitude, mais fraca a intensidade, o volume do som. Em alguns livros de teoria musical, intensidade é a força do som (forte/fraco e seus desdobramentos) e dinâmica é o movimento dessas forças (um som composto por intensidades fortes, fracas, medianas). Na Figura 2 temos gráficos de intensidade: o gráfico ‘A’ representa intensidade forte; o gráfico ‘B’ intensidade fraca.

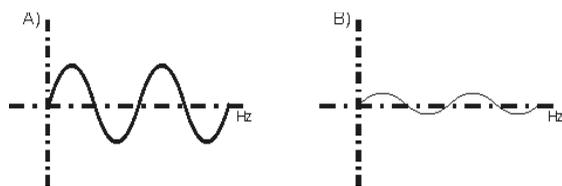


Figura 2

- **Timbre:** é o “colorido” do som, a qualidade sonora que, nos instrumentos, está relacionada à caixa acústica de cada um (ao seu formato, o material que é feito, ao tamanho etc.). Em nós, seres humanos, são chamados de ressonadores físicos, ou lugares/espacos de ressonância. As cavidades nasais, garganta, abdômen, peito... Há quem faça ressonar os dedos do pé, isso depende do quão integrado o corpo-indivíduo se apresenta e da intenção posta por ele no som. As nuances timbrísticas de cada pessoa corresponderá à sua anatomia (formação, como o corpo é) e fisiologia (funcionamento desse conjunto anatômico) – diretamente influenciadas pela formação histórica do corpo: resultado da ação cultural, social, política, ideológica sobre o indivíduo.

- **Aceleração/Desaceleração:** são desdobramentos de tempo. É a variação contínua do Andamento da fala, que pode ser iniciada no andamento mais lento até atingir o mais rápido (Aceleração) ou do mais rápido para o mais lento (Desaceleração).

- **Silêncio:** não deve se passar por um período de espera inativo, de “falta do que fazer”. O Silêncio é um potente campo expressivo, tanto quanto o som. Já

disse John Cage, segundo Bogart (2005), “que um som é tão alto quanto o silêncio”. Não deve ser empregado com banalidade, tampouco rompido por razão ínfima. Sobre a essencialidade do Silêncio para a produção sonora, bem nos fala Wisnik:

[...] pode-se dizer que a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. Não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. Há tantos ou mais silêncios quanto sons no som, e por isso se pode dizer, com John Cage, que “nenhum som teme o silêncio que o extingue”. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos os barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos. (WISNIK, 1989, p. 16)

- **Resposta Cinestésica:** é a reação simples e direta à ação externa ao indivíduo. No caso, estímulo e resposta devem ser sonoros (a princípio). Vale lembrar que o Silêncio também é um modo de ação – criativo e proativo.

- **Andamento:** refere-se ao pulso que caracteriza a ação, a velocidade em que ela é executada. É geralmente trabalhado em cinco níveis: muito lento, lento, normal, rápido, muito rápido, o que não impede de serem explorados desdobramentos ou passagens entre eles. Ressalto que Aceleração/Desaceleração são dinâmicas de Andamento, e não um andamento em si. Acelerar ou desacelerar significa alterar o Andamento da ação.

- **Duração:** nada mais é do que por quanto tempo sustenta-se uma determinada ação. Por exemplo, pode-se optar por uma longa pausa (Silêncio), caracterizando situações de suspense, tensão, lembrança, reflexão... Como optar por um curto intervalo, com a intenção de um soluço, de uma idéia repentina que surge, de constrangimento. Outro exemplo: a pausa alongada também pode gerar idéia de constrangimento, o que vem antes e/ou depois é que irá diferenciar uma situação da outra.

- **Repetição:** envolve todos os outros princípios do trabalho vocal, mas a exploração inicial pode restringir-se à pesquisa com os parâmetros básicos do som (Altura, Intensidade, Timbre, Andamento). É uma pesquisa realizada em conjunto, pois a Repetição a ser feita é de algum princípio que outrem tenha utilizado (por exemplo, uma Intensidade fraca), mas com seu som ou palavra pessoal. Ou até, repetir o som/palavra do outro, dando-lhe nova configuração sonora.

- **Relação Espacial:** trata-se das relações criadas a partir das distâncias (proximidades

e extremidades) entre os corpos (humanos e materiais) e também referentes à inserção deles no ambiente.

- **Forma:** pode ser um desenho linear, fluido, macio, redondo em que o som (ou palavra – real ou inventada) é emitido, ou então uma forma chanfrada, entalhada (como cortes, aberturas feitas para esculpir madeira), acentuada, em picos.

- **Gesto:** Gestos Vocais são sons com início, meio e fim. Eles podem ser Comportamentais – Gestos Vocais cotidianos, que são observáveis no dia-a-dia, em locais públicos, como a rua, bancos, bibliotecas etc., ou mesmo na vida particular. Podem informar sobre tempo, lugar, personalidade, condições físicas da pessoa, ou ainda expressar intenções, significados específicos (como negação – “tsk, tsk”). Os sons respiratórios (inalação/expiração) também são caracterizados como Gestos Vocais Comportamentais, desde que sejam intencionais e não apenas a ação involuntária, bem como pigarrear, tossir, engolir compõem essa categoria. E há os Gestos Vocais Expressivos. Estes são mais abstratos, exprimem sentimento, emoção, idéia e não pertencem ao comportamento cotidiano. Que Gesto Vocal Expressivo poderia exprimir a idéia de Liberdade?

- **Arquitetura:** interfere basicamente na repercussão do som. Trata-se da exploração da sonoridade vocal no espaço, em como ela se propaga e ressoa. Tem ligação direta com o princípio de Relação Espacial, já que as distâncias influenciarão na propagação do

som. Arquitetura envolve texturas, alturas, comprimentos, larguras, distâncias, cantos, paredes, chão, objetos, tudo o que compõem e está disposto no espaço, inclusive o vazio. Mais adiante, podem-se acrescentar, a esse trabalho de experimentação, formas de soar a voz a partir de estímulos que a Arquitetura desperta no indivíduo e não só perceber como os sons disseminam-se no determinado ambiente.

A exploração desses princípios pode se dar a partir da escolha de um som e, então, experimentá-lo passando por todos os pontos de atenção aqui abordados, ou de uma palavra (que pode ser ilógica, sem nexos, composta por sílabas sonoras inarticuladas entre si, bem como uma reconhecível, pertencente há algum idioma), ou ainda de falas inteiras. O interessante é observar e perceber como cada um desses elementos pode alterar sentidos, situações, características de personagem (como o registro vocal ou um comportamento específico) a partir de um mesmo subsídio (o som ou a palavra ou a frase escolhida).

O início da pesquisa vocal é importantíssimo para a apropriação desses princípios pelo ator e para que ele perceba, desvinculado de sentidos linguísticos ou psicológicos que a palavra possa acarretar logo de entrada, o que de sensações, imagens, ambientes, impressões as sonoridades da voz podem gerar. De modo que, ao dominar os elementos, o ator possa, com confiança e liberdade, “brincar” com as palavras e jogar com seus sentidos e não-sentidos, ampliando as possibilidades de cena.

Neste espetáculo pudemos observar um constante jogo com esses princípios vocais. Em uma das cenas, a das “Narrativas”, uma atriz encerra sua história com um afogamento, que só termina após um, relativamente longo, período de Silêncio, em que se instaura um clima suspenso. Esta suspensão é quebrada com cautela, pelos outros oito atores que chamam por “Ana”, a afogada. Esses chamados ganham coloridos diferentes com ajuda de objetos (balde, bacias, chão, para onde o “Ana” é projetado), intervalos menores entre um chamado e outro, Intensidades mais fortes, outras mais fracas, Durações longas e curtas (e alternadas entre o começo e o fim da palavra), os diferentes Timbres de um ator para outro (que nesse momento trabalham com seu registro timbrístico “normal”, cotidiano). Intimações, repressões, apelos, chamadas suaves pela presença/aparecimento de “Ana” começam a ser identificados. A única palavra presente nesse momento é “Ana” e por meio da Repetição, associada aos princípios citados ainda agora, a cena ganhou uma sonoridade plural. Para tentar (sem êxito) ilustrar o instante: “Ana. Ana. Anaaa”, “Ana?”, “Ana!”, “Aaaaaana.”, “Aaaanaaaa”.

Tão logo o chamado se torna presente é interrompido pela chamada da “Feira” – “Ana. Ana. BANANAAA.” – cena em que os nove atores falam simultaneamente do começo ao fim, ofertando seus produtos ou serviços ao público e entre si. “Banana” surge do meio dos “Ana’s” com um ímpeto de Intensidade, de forma que o volume forte conduz a cena imediatamente para outro

lugar, em contraponto à transição anterior (do afogamento para o chamado), que ocorreu de forma mais suave.

Na “Feira”, assim que a transição entre as cenas se dá, todos os atores começam a “vender” seus produtos/serviços, como numa feira mesmo, todos ao mesmo tempo, sem esperar que um ou outro termine de falar para que você, então, comece. A cena passou por algumas alterações pontuais desde a estréia até a última apresentação realizada. Antes todos já iniciavam as falas com a Intensidade forte em que deveriam permanecer até o final. Atualmente, começam juntos (depois do “BANAANAAA”), mas com intensidades mais fracas que aumentam de súbito, um ator a cada vez. Após elevar o volume, ele deve ser mantido até a próxima transição de cena, a não ser nos momentos em que o ator se aproxima do público para lhe fazer a oferta. Este é um exemplo de como se utilizar da Relação Espacial, ao enfraquecer a intensidade no aproximar e fortalecer no distanciar das pessoas. A Repetição aqui abrange os ímpetus de intensidade e as sonoridades (inclusive da fala) que esses “feirantes” ecoam, julgando-as eficientes para atrair os possíveis consumidores, como estratégias implícitas de marketing do produto.

A cena que inicia o espetáculo, o “Carteado”, é marcada por diálogos curtos, aparentemente banais ou próprios da atmosfera do jogo. Propositalmente intimista, obriga o espectador a se aproximar da mesa de jogo caso ele queira observar o que se passa e até mesmo ouvir com clareza os diálogos.

O Silêncio, ou pausas, são frequentes, em maior ou menor extensão. Podendo, assim, caracterizar momentos de atenção no jogo, concentração para as próximas tacadas, tensão ou suspense (naturais a essa atividade), dentre outras situações. O Silêncio é frequentemente infligido pelos berros, ruídos, risadas, que ora demonstram indignação, ora são comemorativos, ora desafiadores, e por Gestos Físicos e Vocais de jogadas combinadas entre parceiros e de desconforto com o ambiente “silencioso”. Ou será que eu deveria dizer que os sons é que eram interrompidos pelo Silêncio?



Imagem n. 1: Cena ‘Carteado’: Na foto: Observa-se a cena ‘carteado’ do espetáculo Canoeiros da Alma do Coletivo Teatro da Margem. Direção Narciso Telles. Em cena os atores: Lucas Dilan, Priscilla Bello, Afonso Mansueto e Vinícius Fonseca (2008). Local: Laboratório de encenação/ interpretação - UFU- Foto: Lilian Paiva

Um momento em que a Resposta Cinestésica é claramente utilizada, no contexto sonoro vocal do espetáculo, é no momento das “Narrativas”, em que cada ator, intercalados, relata sobre os desejos, angústias, prazeres,

dores, saudades de morar ou não na beira do rio. É, talvez, o instante em que mais se fala no espetáculo e também um dos momentos de abertura para os atores, de frescor, onde eles podem interagir livremente, relacionando-se com as narrativas em execução. Para não atrapalhar a narrativa do parceiro, já que o intuito é acrescentar ao trabalho e não destruí-lo, as interações geralmente acontecem como respostas físicas ou vocais sutis, no entanto pontuais.

Uma das “Narrativas” é a de uma velha benzedeira, interpretada por uma atriz bem jovem. É o que chamamos no Coletivo do momento de respiro do espetáculo. Há uma tranquilidade em suas falas, característica de pessoas de mais vivência, mais idade e, nesse contexto, ribeirinhas. As nuances que a atriz confere aos detalhes significativos garante uma sonoridade que acalma, mas não deixa dormir, prende o foco de atenção, a curiosidade, o interesse, desperta olhares para o mistério que fora ambientado, o de como “ouvir a natureza e achar pedras (preciosas) só de olhar”. Chama de volta a atenção para a história com picos de Intensidade, trabalha com um registro tímbrico diferente do seu cotidiano, para oferecer o registro vocal da velha sábia, um som que parece sair detrás do céu do palato mole (no interior da boca). Prolonga a Duração de algumas imagens através da extensão e de um Andamento mais lento na pronúncia de determinadas palavras ou expressões, como os nomes das tais pedras preciosas.

O segundo espetáculo do Coletivo, *Elas Num Tempo Irrompido* também pode auxiliar na exemplificação de alguns vps de voz.

A variação de Timbre teve participação especial nesse trabalho. Durante uma cena em que é citado o poema *Tempo*, de Viviane Mosé, uma das atrizes passa por uma fase de envelhecimento e depois rejuvenescimento. No momento de sua fala, ela se encontra em “estado de velhice”, de modo que a postura corporal se altera, logo, também o Timbre (a coloração do som, possibilitada pelos ressonadores físicos) – este combinado com intencionalidade e o que a postura oferece –, a Altura da voz é mais baixa (som grave), a Intensidade tem que permanecer audível (quando a voz grave é trabalhada é preciso ter um cuidado com o volume, para que ele não fique fraco, se não for a intenção). As falas são marcadas pela respiração – como um Gesto Vocal da velhice, além dos sons carregados do expirar e inspirar, as palavras soam em Formas chanfradas, quase silábicas e precisam da ajuda do ar da expiração para conduzi-las até o mundo que as aguarda. O Andamento é lento até que se inicie o rejuvenescimento, então as falas ganham uma pequena dinâmica de Aceleração, em pequenos trechos, caracterizando descoberta/surpresa/espanto. No começo, os intervalos de Silêncio entre falas e respirações e também no meio de algumas frases exprimem a dificuldade de um corpo, já gasto, em se expressar e algumas vezes a indignação pelo tempo que passa e carrega sua forma juvenil. No decorrer da transição do estado de velhice para o estado de

juventude as pausas conotam mais surpresa, dotada de contentamento, do que dificuldade de fala ou desafeto.

Em uma das cenas de “Devaneio”, outra atriz brinca com os fraseados, as cadeiras dançantes em sua volta (conduzidas pelas outras três atrizes), os níveis/planos (alto, médio e baixo), e sua amiga imaginária, que ela rememora. Compartilha com o público sua lembrança, enquanto presentifica em suas falas a criança de mais ou menos seis anos que um dia fora. As palavras são fluidas, redondas, macias como se a própria menina gravitasse suavemente, como se o ar a conduzisse. Às vezes acentua, pontua palavras enfatizando-as, tornando suas imagens mais incisivas e como se fosse de novo a criança, certa de seu lugar, de sua brincadeira, de seu desejo. Ela é capaz de se reportar à infância e nos apresentar esse mundo através de sua ação, físico-vocal. E como termina? Com um jogo Arquitetônico. A moça se lança no chão enquanto diz “Vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo, mais ela se aviva e mais ela cresce (...)” como se estivesse se aproximando de um fundo buraco, com uma Aceleração sutil na fala e um gradual aumento na Intensidade, também sutil, até “cavar” de fato o buraco no chão e se despedir de todos que a assistem para seguir com a amiga, e então diz, com a face entre as mãos fechadas em concha e apoiadas no chão: “(...) no MEU MUNDOOOOOOOOOOOOOOOOO”, concretizando com a voz o salto no orifício misterioso. O toque final é, para mim, como se a amiga imaginária e a menina escorregassem

leves, para o infinito, pelo buraco feito no chão com a voz da menina-moça.



Imagem n. 1: Espetáculo *Elas Num Tempo Irrompido* - Na foto: Observa-se cena do espetáculo *Elas num tempo irrompido*, do Coletivo Teatro da Margem. Direção Camila Tiago. Em cena as atrizes: Marcella Prado Priscilla Bello, Nádia Higa e Marina Ferreira (2009). Local: Teatro Rondon Pacheco, Uberlândia. Foto: Luana Magrela.

Em processos de criação as sonoridades vocais podem ser exploradas juntamente às explorações físicas, de modo que, ao final, Ação Física e Ação Vocal não se apresentem desconectadas. A voz é uma produção corporal, precisa da anatomia e da fisiologia corpórea para existir e funcionar. Mas se os princípios de Ação Vocal forem trabalhados a parte, por exemplo, num trabalho textual de mesa, quando o ator entrar em cena lidará com o aspecto Físico, em movimento, e possivelmente não estará preparado para unificar suas ações (físicas e vocais) no mesmo fazer. Além do que, o repertório e as descobertas físicas do ator só têm a contribuir com sua pesquisa vocal, e vice-versa. Eles podem oferecer estímulos para atos criativos

um ao outro. As alterações físicas (anatômicas, fisiológicas, de comportamento, postura etc.) interferem diretamente, como percebemos a pouco, na produção sonora (nos Timbres, na respiração, nas Formas da pronúncia e outros). A voz pode despertar sensações, memórias, imagens que sirvam de material para a pesquisa de Ações Físicas.

Os estímulos para a pesquisa vocal do ator não se limitam aos estímulos físicos, pelo contrário, esses são apenas uma possibilidade. As diversas sonoridades, não só vocais, podem acionar esse instrumento atorial sonoro. Desejos, receios, memórias, texturas, ambientes, objetos, um infinito de possibilidades se abre ao pesquisador da voz. Se o princípio de Relação estiver presente e ativo na pessoa, em sua conduta, então ela estará aberta e pronta para iniciar sua experimentação. Basta que se permita afetar-se por tudo o que a cerca e a integra. Se permitirá afetar e não só afetar-se. Assim, as sonoridades vocais de cada pessoa terão especificidades de acordo com suas características psicofísicas.

A voz, quando entendida como corpo, ou seja, como um processo da ação das diferentes esferas da organicidade (aspectos musculares, ossatura, sentidos, afetividade, memória, etc.), adquire uma propriedade que reconhece a complexidade e as sutilezas particulares de sua criação. (ALEIXO, 2009)

Pela experiência que realizamos percebemos que não há como ignorar a memória corporal do atuator – o histórico de vida inscrito no corpo –, tanto em relação ao trabalho físico,

como ao vocal. E ele complementa que “a voz está sempre nos ensinando sobre nós mesmos, nossos hábitos sociais e biológicos, nossos comportamentos éticos e políticos, enfim, sobre nossas vidas” (2007, p. 13).

O teatro pós-dramático, “redescobre a voz por meio dos dispositivos eletrônicos e corporais” (LEHMANN, 2007: 258), rompendo com a falta de autonomia por parte da semiótica auditiva, limitada ao significado do texto. Assim,

[...] reduzida ao transporte do sentido, a palavra é despojada de sua possibilidade de circunscrever um horizonte sonoro que só pode ser construído no teatro. [...] Ao fazer da presença da voz a base de uma semiótica auditiva, ele [o teatro pós-dramático] a separa do significado, compreende a criação de signos como gesticulação da voz, escuta o eco nas abóbadas dos suntuosos templos literários. Trata-se aqui de uma audioanálise do inconsciente teatral por trás das palavras, o grito do corpo; por trás dos sujeitos, os significantes vocais em que eles se apóiam. (LEHMANN, 2007, p. 258)

Lehmann defende a voz (não só ela) como potência capaz de gerar ambientes sonoros, signos, a partir da gesticulação (gestos), num contraponto entre a fala articulada (a reprodução da palavra engessada em seu significado) e a ação vocal. Esta consegue atingir onde as palavras não alcançam: o que está “por trás dos sujeitos”, e

• Narciso Telles e Marcella Prado Ferreira

está diretamente relacionada e conectada à ação física – “o grito do corpo”, que permite:

[...] mediante a distorção com timbres, frequências mais altas, depois novamente em alturas “humanas”, mediante a diversificação das vozes corporais individuais e sua combinação com ruídos e outras vozes, alcançar uma pluralidade sem um centro fixável, um destronamento do eu – o sujeito como objeto, como vítima sacrificial do impulso que o atravessa, não em sua identidade mais pessoal. Quando a voz deixa audível suas articulações sonoras transversalmente à expressão de sentido individualizada, revela-se aquela artimanha em que ela, para com Barthes, “investiga como a linguagem trabalha e se identifica com esse trabalho [...]: a dicção da linguagem” (LEHMANN, 2007, p. 258).

O que Bogart propõe, com os *viewpoints*, é essa fuga ao sentido literal da palavra. É a fuga à palavra “em-si-mesmada”. Há mais uma preocupação com a qualidade e a produção sonora da voz, com o que o som vocal pode produzir de impactos – afetos, interferências nos sentidos –, do que com a palavra, limitada ao seu sentido concreto. Para tentar viabilizar isso, Anne estruturou os princípios com os quais se pode explorar as capacidades vocais, a partir da conscientização de parâmetros básicos do som (Timbre, Altura, Dinâmica), de aspectos derivados do tempo (Andamento, Aceleração/Desaceleração, Repetição, Duração, Resposta Cinestésica) e do espaço (Forma, Gesto, Arquitetura e Relação Espacial) e do Silêncio – fundamental à existência sonora.

Foi em meio a essas influências que ela aprimorou para o teatro os princípios dos

viewpoints, embebida por uma necessidade de “problematizar a conexão corpo-mente na formação do artista e em busca de uma conduta mais sensível, perceptiva e compartilhada, por parte do ator” (NUNES, 2008, p. 107)

A cena teatral contemporânea exige do ator um trabalho que possa afetar o público, que possa tocá-lo, atravessá-lo, interferir em seu ser de alguma maneira, e não que apenas passe, sem passar **por** ele, nele. Na busca por aquilo que dê conta dos sentidos, que preencha o espaço da cena, que impacte o público, que seja presente, real e concreto, sem que tenhamos que decodificar em palavras. E que se estas forem usadas, que escapem às prisões dos sentidos psicológicos e linguísticos.

Os procedimentos acionados na cena teatral contemporânea fazem com que as relações de ensino/aprendizagem no campo teatral também possibilitem o surgimento de novas perspectivas de trabalho nos espaços de ensino. Esta atividade poderá desencadear um processo criativo intenso conforme o envolvimento dos alunos e do professor. Torna-se um procedimento de trabalho que visa ao estudante o aprendizado da linguagem teatral pelo fazer artístico e a partir do material de estudo selecionado pelo professor, que poderá ser tanto da tradição artística (textos teatrais ou literários), documentos históricos ou colhidos na cultura popular. No qual o processo de [trans]formação do aluno de teatro o expõe à vulnerabilidade e ao risco

na construção de seu saber e apreende o ator criador como uma trajetória de experiências.

“Alterar a vocalidade pode alterar o significado e o impacto.”

Anne Bogart

Artigo recebido em 31 de março de 2011.

Aprovado em 15 de abril de 2011.

Referências Bibliográficas

ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da voz: voz do ator. Campinas: Komedi, 2007.

ALEIXO, Fernando Manoel. Corporeidade da Voz: aspectos do trabalho vocal para o ator. Disponível em: <http://www.republicacenicacom.br/downloads/textos/corporeidadedavoz.pdf>. Acesso em: 24/09/2009.

ARTAUD, Antonin. O teatro e seu duplo. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Hucitec/ UNICAMP, 1997.

BOGART, Anne & LANDAU, Tina. The viewpoints book. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Ensaio erótico – Experiência e paixão”. In: Linguagem e Educação depois de Babel. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 151-165.

BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre

experiência e o saber de experiência”. In: Revista Brasileira de Educação. n. 19. São Paulo, p. 20 – 28, jan/fev/mar/abr,2002.

LANDAU, Tina. “Source-work, the viewpoints and composition: what arte they?” In: DIXON, M. Smith & JOEL, A. Smith (org). Anne Bogart: viewpoints. New York: Methuen Drama, 1996. p. 13 – 30.

LEHMANN, Hans-Thies. Texto, voz, sujeito. In: O teatro pós-dramático. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 253-262.

LIGNELLI, César. A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília-UnB, Distrito Federal, 2007.

LEITE, Luiz Carlos & YOSHI, Nádia. “Processo de criação do espetáculo Canoeiros da Alma”. In: Cavalo Louco. Porto Alegre: Terreira da Tribo Oi Nóis Aqui Traveiz, n 08, jul. 2010, p. 12-14.

NUNES, Sandra Meyer. “Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator.” In: ANDRADE, Milton de; BELTRAME, Valmor Nini (orgs.). Poéticas Teatrais: territórios de passagem. Florianópolis: Design Editora / FAPESC, 2008.

SALLES, Cecília de Almeida. Gesto Inacabado. Processo de criação artística. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.

• **Narciso Telles e Marcella Prado Ferreira**

TAYLOR, Diana. From the Archive and the Repertoire: performing cultural memory in the Américas. [tradução não publicada Marcela Fuentes] Durham: Duke University Press, 2003.

TELLES, Narciso. Pedagogia do Teatro e o teatro de rua. Porto Alegre: Mediação, 2008.

ULLOA, Mario. O que é isto, audição musical? In: Repertório: teatro & dança. Ano 11, n. 11 (2008). Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança.. - Salvador: UFBA / PPGAC, 2008.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.

Figuras 1 e 2

Fonte: <http://marcelomelloweb.kinghost.net/mmsonorizacaoap2.htm>. Acesso em: