

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

**DANDO CORPO À PALAVRA:
UM EXERCÍCIO CÊNICO SOBRE A VOZ**

Cecília de Almeida Borges

Campinas - 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**DANDO CORPO À PALAVRA:
UM EXERCÍCIO CÊNICO SOBRE A VOZ**

Cecília de Almeida Borges

Dissertação apresentada ao
Curso de Mestrado em Artes do
Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em
Artes sob a orientação da Prof^a.
Dr^a. Sara Pereira Lopes.

Campinas - 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B644d

Borges, Cecília de Almeida.

Dando corpo à palavra : um exercício cênico sobre a voz / Cecília de Almeida Borges. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

Orientadora: Sara Pereira Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Voz. 2. Atores. 3. Expressão. 4. Linguagem.
5. Tradição oral. 6. Corpo e mente. I. Lopes, Sara Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Esta pesquisa teve o apoio do
CNPq

À Prof^a. Dr^a. Sara Lopes

Por mostrar o corpo da voz e pela paciência
em desembaraçar labirintos de pensamento,
Um sonoro obrigado

Para Teresa, Múcio e todo o clã,
Amor e esteio de tantas artes

AGRADECIMENTOS:

As muitas pessoas que contribuíram com a pesquisa:

Stela Fischer
Valmir Perez
Graziela Rodrigues
José Roberto Zan
Ana Cristina Colla
Raquel Gouvea
Eloísa Domenici
Daniela Varoto
Otávio Contatore
Letícia Borges
Hildegard Wucherpfennig
Maria Lúcia Montes
Paulo Freire
Juliana Saenger
Frederico Geissler
Tânia Grimberg
Isa Kopelman

Na pesquisa de campo:

Em Arinos:
D. Nena
Seu Antônio Maria
Seu Eurípedes
Seu Satú
Josenita
D. Maria Gercina

Em Buritis:
D. Mercedes e Seu Adelaide
Seu Selcyr
Folia de Reis São Vicente de Paula
Seu Rosa e D. Glória
Lucélia
Dr. Délio

No Urucuia:
Seu João da Mata e D. Lia

Resumo

A investigação de uma vocalidade específica para a cena presente em “Dando corpo à palavra: um exercício cênico sobre a voz”, toma como base a unidade expressiva do ator, a voz como expansão do corpo e a palavra como materialidade sonora.

Com o objetivo de indicar princípios que orientassem o trabalho vocal do ator, foram analisadas formas artísticas que tem a voz como veículo essencial da comunicação. A articulação entre teatro e tradição oral foi estabelecida a partir da análise de formas poéticas vocais, consideradas como manifestações de ‘artes da voz em presença’.

Através de um enfoque teórico-prático, a pesquisa de campo realizada no noroeste de Minas Gerais, forneceu material para a criação de um espetáculo que teve a experimentação vocal como elemento gerador do processo criativo.

Abstract

The research for a specific vocality to the scene present in “Giving body to the word: a scenic exercise about the voice”, is based on the unity expressive of the actor, the voice as the expansion of the body and the word as sound materiality.

With the objective of indicating principles that may guide the actor’s vocal work, artistic forms which have the voice as the essential means of communication were analyzed. The relationship between theater and oral tradition was established from the analysis of vocal poetic forms considered as manifestation of the “arts of the voice as present”.

Through a theoretical-practical viewpoint, the field research performed in the northeast of the state of Minas Gerais supplied material for the creation of a play which had vocal experimentation as the generating element for the creative process.

Índice

INTRODUÇÃO	1
ARTES DA VOZ EM PRESENÇA	12
CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ELEMENTOS TÉCNICOS NO PROCESSO CRIATIVO	23
Uma conceituação sobre a voz e o processo da fala	24
Sobre a técnica	28
Sobre o “Corpo da Voz”	31
Sobre o texto: relações entre o ator e o texto teatral	36
SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “DIZ QUE TINHA”	40
O processo criativo com o texto performancial: a relação entre a atriz, o texto e a tradição oral	41
Os caminhos a que o outro me leva: relações entre a composição do espetáculo e a pesquisa de campo	47
“Personagente”: relações entre corpo, personagem e pesquisa de campo	50
Processo de composição das personagens	51
Relações entre a composição das personagens, da cena e o ritmo	53
A Personagem narradora	55
Repertório de atuação e procedimentos técnicos: escolhas e estratégias	56
Seleção e organização: experimentação prática e materialização da cena	59
Composição do espetáculo	62
Apresentações públicas: verificação prática no momento da ‘publicação oral’	63
CONCLUSÃO	65
BIBLIOGRAFIA	68
ANEXOS	73

INTRODUÇÃO

As questões envolvendo uma abordagem da palavra no teatro, condutoras deste projeto de pesquisa, nasceram do encontro com o estudo realizado por Jaa Torrano sobre a poesia arcaica grega, “Teogonia: a Origem dos Deuses” – atribuída a Hesíodo – onde o lingüista aponta “o imenso poder que os povos ágrafos sentem na força da palavra.”¹ O poeta, naquele momento, era o grande veículo de comunicação entre os homens, e a palavra proferida por ele tinha o poder de repercutir em quem a escutava, estimulando a produção de imagens² e instaurando uma experiência de comunicação compartilhada entre poeta/locutor e ouvintes.

O contato com este estudo gerou experimentações realizadas na prática do ofício de atriz que, por sua vez, levaram à fundamentação de uma pesquisa teórico-prática inserida na linha de pesquisa “Práticas Interpretativas” do Mestrado em Artes da Unicamp. Neste contexto, o processo criativo foi considerado como etapa significativa da pesquisa, através do qual foi possível não só verificar princípios e procedimentos investigados mas também oferecer novos subsídios para a reflexão.

O eixo experimental da pesquisa seguiu a proposta de partir da configuração sonora da palavra para criar e interpretar um exercício cênico. O exercício cênico proposto funcionou como um meio de experimentar, na prática, princípios e procedimentos relativos à voz tratada como elemento propulsor do processo criativo do ator.

Ainda que o foco seja o potencial de comunicação da voz e da palavra falada no contexto teatral, não se trata aqui de estabelecer uma técnica vocal para o ator, mas de abordar questões relativas ao uso da voz a partir de um repertório teórico-prático utilizado na construção do espetáculo “Diz que tinha...”. Uma reflexão gerada pela prática do ator que seleciona e combina princípios da linguagem teatral de maneira particular, a fim de transmitir idéias, impressões e emoções através do campo sensorial proporcionado pela voz.

¹ HESÍODO. “Teogonia – A Origem dos Deuses”.

² Trajano Vieira, a partir dos estudos de Adam Parry e Eric Havelock sobre a poesia oral, afirma que nela operam elementos como a ‘sintaxe de ação’, a noção de movimento e a linguagem não-abstrata que

O percurso metodológico foi orientado pelo eixo experimental, considerando o processo criativo e a pesquisa de campo como meios de investigar maneiras de estabelecer uma vocalidade específica para a cena. O ponto de convergência entre reflexão, criação e pesquisa de campo é a investigação das potencialidades da voz enquanto elemento central da comunicação teatral. Com esta perspectiva organizou-se, não uma metodologia, mas princípios que podem orientar a prática do ator.

A reflexão sobre o processo de criação desse espetáculo tem fortes vínculos com a cultura popular, onde o fazer orienta o ofício³ e a necessidade de comunicar, por meio do evento teatral em presença compartilhada entre o ator e o público, é a mola propulsora da criação. Caminho trilhado e lapidado por muitos que, fazendo, transmitiram a outros tantos. Transmissão oral ou acervo em vida que repercute aqui e agora.

Os riscos e dificuldades de orientar uma pesquisa em que há proximidade entre sujeito e objeto de estudo foram assumidos embora, em concordância com o que disse Isaac Epstein:

nas disciplinas humanísticas (entre as quais estão a arte e a estética), é de todo impossível distinguir entre o objeto e o sujeito (como é possível fazê-lo, até certo ponto, nas ciências exatas, embora Einstein já tenha demonstrado que mesmo aí o objeto variará segundo seu observador)⁴

Para Epstein, o objeto de estudo, principalmente no campo da arte, é formado por várias camadas de elementos subjetivos que se agregam ao fato objetivo analisado formando um todo com este. A arte pode ser considerada como um processo de conhecimento e apreensão da realidade específico que possibilita

estimulam a audiência a criar imagens referentes à ação narrada. In: CAMPOS, Haroldo de; VIEIRA, Trajano. "A Ira de Aquiles: canto I da Ilíada de Homero".

³ O aprendizado e a experiência profissional da atriz com a companhia brasileira Circo Teatro Udi Grudi podem ser considerados tão singulares quanto comuns, pois essa maneira de aprender fazendo com base na transmissão oral de conhecimentos está presente em diversas manifestações da cultura popular. Portanto, a experiência profissional com o circo e a relação direta com o público que ela possibilita repercutiram como elementos fundadores deste espetáculo e podem oferecer subsídios para a reflexão sobre processos de criação e encenação vinculados a uma experiência cultural onde a palavra é o elo de transmissão e comunicação, naquilo que é aqui chamado de 'artes da voz em presença'.

⁴ EPSTEIN, Isaac. "O Signo", p.16.

modos de reflexão e organização do saber diversos de outros campos do conhecimento humano⁵.

A voz como elemento catalisador da performance cênica e a abordagem da palavra enquanto materialidade sonora, elementos condutores desta pesquisa, foram reunidas na articulação entre ator – texto – tradição oral. É possível estabelecer um diálogo entre a linguagem teatral e o universo da tradição oral, na medida em que ambos podem se valer da voz como elemento fundamental da comunicação.

Lembramos que, nesta dissertação, o termo ‘linguagem’ deve ser entendido de acordo com o contexto em que está sendo usado. Assim, o termo pode ser entendido como linguagem verbal, considerando o uso da palavra falada ou escrita como meio de expressão e comunicação ou, quando se fala em linguagem teatral, como um vocabulário, um sistema de significação e expressão própria, específico da arte teatral.

Ao abordar questões em torno da comunicação pela palavra falada⁶, vale observar a diferença entre língua e fala estabelecida pelo filósofo italiano Battista Mondin, para quem o conceito de língua pode ser definido como *“o sistema supra-individual de signos graças aos quais os homens podem se comunicar entre si: o sistema segundo as regras estabelecidas pela gramática e pela sintaxe e segundo os significados gerais registrados no dicionário”*. Sobre a fala, ele diz ser *“a forma concreta e individual assumida do sistema, segundo o uso de determinada pessoa, segundo os significados pessoais, subjetivos e emotivos por ela desejados”*.⁷

Circunstâncias culturais diversas geram diferentes relações com a palavra falada. As diferentes relações com a palavra produzidas por culturas onde

⁵ Também Ernst Cassirer nos oferece uma reflexão sobre o assunto: *“Tem-se a impressão de que a realidade não só é acessível para as nossas abstrações científicas, mas também esgotável por elas. Mas assim que entramos no campo da arte isso se revela como uma ilusão, pois os aspectos das coisas são inúmeros (...) o artista não copia ou retrata um certo objeto empírico (...) O que ele nos apresenta é a fisionomia individual e momentânea da paisagem”*. In: CASSIRER, Ernst. “Ensaio sobre o Homem”, p. 237.

⁶ O termo ‘palavra falada’ é adotado em preferência à comunicação verbal ou comunicação vocal, pois enfatiza a nosso ver, a co-existência entre palavra e voz, além de deixar claro, a existência de alguém que fala.

⁷ MONDIN, Battista. “O Homem, quem é ele”, p.138

predomina a transmissão oral de conhecimentos ou em culturas onde prevalece a difusão do saber por tecnologias tipográficas e audiovisuais, funcionam para esta pesquisa como contraponto para refletir sobre a relação entre o ator e a palavra em contexto de representação teatral.

O levantamento de questões sobre o funcionamento da comunicação em formas poéticas vocais⁸ ou em manifestações diversas daquilo que também chamaremos de ‘artes da voz em presença’ tem o objetivo de indicar princípios e procedimentos de formas artísticas que tem a voz como veículo essencial de comunicação.

A estrutura e o funcionamento da comunicação oral em diferentes formas expressivas orientou a criação de um espetáculo que nasceu a partir da linguagem oral. Nesse contexto, a figura do narrador serviu como elemento catalisador da comunicação em presença realizada no evento teatral.

O narrador nos interessa como um personagem que possibilita ao ator sugerir imagens através da ação vocal e corporal. Outro aspecto relevante sobre o narrador é a marca pessoal que ele imprime na matéria narrada, modificando e adaptando narrativas, canções e poemas de acordo com suas paisagens e referências culturais⁹. Como disse Idelette dos Santos sobre a poética popular do nordeste brasileiro:

a estória pertence ao poeta, não porque este a inventou, mas porque a tornou sua ao dizê-la, enunciando-a com suas palavras, seu estilo, sua voz, introduzindo-a, desse modo, em seu próprio

⁸ A opção pelo termo ‘formas poéticas vocais’ ao invés de ‘formas poéticas orais’ vincula-se ao pensamento de Paul Zumthor para quem oralidade refere-se a um conceito abstrato, enquanto a noção de vocalidade implica na presença de uma voz, sua historicidade e seu uso. In ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a Voz”, p.21. O termo poética refere-se menos ao arranjo de palavras ou à seqüência lingüística propriamente dita, e mais aos fatores que operam em sua produção: o corpo de quem fala, seu gesto, sua voz, a situação espacial e temporal, a relação com a audiência a que se destina e, ainda, o ritmo que cria uma ordenação entre todos os elementos da performance. Por poética, não designamos ainda um gênero narrativo ou mesmo uma suposta qualidade da obra, mas, sim, uma arte da linguagem humana que, independentemente do estilo, valoriza o elemento hedônico da comunicação sem que o aspecto da informação seja negado.

⁹ Sobre este e outros aspectos da prática do narrador, ver BENJAMIN, Walter. “O Narrador”.

universo. (...) A obra individual situa-se no nível do dizer, mas o imaginário permanece coletivo¹⁰

Em pesquisa de campo realizada no noroeste de Minas Gerais, foram observadas narrativas, depoimentos e canções além da prosódia, das entonações e ritmos, manifestados na integridade comunicativa que se realiza na presença de locutor e ouvinte.

O processo de comunicação e transmissão oral de narrativas se integra à rede de palavras e experiências que atravessam a nossa memória, entendida como fonte e elemento fundante do imaginário criador.¹¹

A memória é, sem dúvida, fonte que alimenta e revitaliza campos simbólicos em que a arte também se circunscreve. Entretanto, questões como memória e tradição requerem uma abordagem crítica. Consideramos os elementos e as manifestações da cultura oral como modelos simbólicos com significados e valores dinâmicos que se revelam no presente.

Como matéria-prima do espetáculo foram utilizados depoimentos e narrativas registrados em pesquisa de campo na região noroeste de Minas Gerais, atualizados pela atriz, que partiu da experimentação vocal para criar novos textos. O recorte estabelecido pela pesquisa abrange as peculiaridades culturais de uma região o que não implica restrição de temas ou procedimentos no processo criativo.

A observação de elementos funcionais na organização do discurso oral em formas poéticas vocais - ou naquilo que também chamamos de “artes da voz em presença” - indicou estratégias reveladoras de princípios que podem estimular a comunicação pela palavra vocalizada, em presença partilhada entre ator e público. Para tanto, nos remetemos àqueles que Paul Zumthor chamou de ‘artistas do verbo’, a fim de observar maneiras de organizar a “comunicação em presença”.

Se a palavra é entendida como expressão fundamental da cultura, ela traz consigo um sujeito inserido no ‘corpo’ de uma cultura. Neste sentido, tanto a

¹⁰ SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. “Em Demanda da Poética Popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial”, p. 113.

¹¹ Ver RABETTI, Beti. “Memória e Culturas do ‘Popular’ no Teatro: o Típico e as Técnicas”. In: O Percevejo, págs. 3-18.

poesia oral grega, quanto as narrativas orais registradas no sertão de Minas Gerais, são reveladoras de experiências culturais diversas que trazem marcas da “voz em presença”, cumprindo a função comum de oferecer um referencial para que o ator organize o ato de comunicar com voz, palavra e corpo integrados.

Palavra encarnada, não encanecida. Palavra esquecida, provavelmente experimentada por nós como indivíduos ou espécie, em momentos nos quais, sem a escrita, nos comunicávamos com sons ou princípios de palavras, naturalmente acompanhados da bela habilidade humana de criar gestos com face e corpo.

No pensamento mítico de diversas culturas, a palavra instaura a origem do mundo e tem o poder de materializar atos e objetos. Na mitologia judaico-cristã, as coisas são criadas à medida em que são ditas, como revela a célebre frase bíblica: “E Deus disse: ‘Haja luz’ e houve luz”¹². A origem dos deuses contada através da poesia oral grega, traz a figura do *aedo* ou poeta-cantor que teria com sua voz o poder não só de tornar presente aquilo que nomeava, como de aliviar as dores e pesares daqueles que o escutassem.¹³

Mais próximos geograficamente de nossa ‘*terra brasiliis*’, a cultura Guarani também nos oferece uma concepção da origem do mundo em forma de versos transmitidos oralmente. Para esta cosmovisão, ser e linguagem, alma e palavra são uma coisa só, sendo o som original entendido como “corpo-vida” e o ser humano como “alma-palavra”, *“aquele que se expressa mediante a linguagem e por meio do pensamento”*.¹⁴

Símbolo da origem, a palavra inaugura senão o mundo, pelo menos um modo de perceber e organizar o mundo. Um mundo em que o homem dá voz aos seus pensamentos e emoções, e pode nomeá-los. O lento e gradual processo de desenvolvimento da linguagem verbal, que podemos de certa forma acompanhar

¹² Bíblia de Jerusalém. Gênesis, Capítulo 1 - As Origens do Mundo e da Humanidade, p. 31.

¹³ “Feliz é quem as Musas amam, doce de sua boca flui a voz. Se com angústia no ânimo recém-ferido alguém aflito mirra o coração e se o cantor servo das Musas hineia a glória dos antigos e os venturosos deuses que têm o Olimpo, logo esquece os pesares e de nenhuma aflição se lembra”. In: HESÍODO, “Teogonia”, p.111.

¹⁴ JECUPÉ, Kaka Werá. “Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani”, p. 56.

no aprendizado de uma criança, traz ao ser humano a possibilidade de dar nome a tudo o que o cerca, àquilo que sente, descobre ou inventa.

A descoberta de que tudo tem um nome, a possibilidade de designar e descrever objetos, de falar sobre o que experimenta, abre as portas para o mundo da cultura humana. Até mesmo uma criança que tenha problemas nos órgãos dos sentidos, pode ser capaz de ter acesso a este mundo, como comprova o célebre caso de Helen Keller.

A menina cega, surda e muda aprendeu a ter como base suas impressões táteis para associar certos objetos e eventos à um alfabeto manual, mas foi por volta dos sete anos de idade que Helen descobriu um novo mundo.¹⁵ Quando Helen Keller aprendeu que tudo tem um nome, compreendeu o sentido e a função da linguagem humana. Naquele momento, com *“a palavra assim tão perto da sensação”*, ela aprendeu mais do que usar sinais de maneira mecânica. Havia aprendido um princípio que lhe permitiria ampliar os horizontes de sua existência.

O acesso ao sistema simbólico da linguagem verbal, abriu um campo de compreensão e comunicação muito mais vasto do que aquele dos sinais de que dispunha, pois a aplicabilidade deste princípio não se restringe à situações restritas e específicas.

A espécie humana desenvolveu-se de forma a não só experimentar a realidade mas, também, a interpretá-la, pois o homem, como diz Ernst Cassirer, é um *animal symbolicum*¹⁶. Sendo uma espécie destinada a intermediar suas

¹⁵ Segundo relato de sua professora Mrs. Sullivan: “Hoje de manhã, quando se estava lavando, ela quis saber o nome da ‘água’. Quando quer saber o nome de alguma coisa, ela aponta para a coisa e bate na minha mão. Soletrei ‘á-g-u-a’ (...) Mais tarde saímos para ir até a casa das bombas, e fiz Helen segurar a caneca dela debaixo da bica enquanto eu bombeava. Quando a água fria jorrou, enchendo a caneca, eu soletrei ‘á-g-u-a’ em sua mão livre. **A palavra assim tão perto da sensação** da água fria correndo-lhe pela mão pareceu assombrá-la. Deixou cair a caneca e ficou como que transfixada. Uma nova luz espalhou-se por seu rosto. Soletrou ‘água’ várias vezes. Então deixou-se cair no chão e perguntou o nome dele e apontou para a bomba e para a trelça e, voltando-se de repente, perguntou o meu nome. (...) Na manhã seguinte, ela levantou-se como uma fada radiante. Saltitou de objeto em objeto, perguntando o nome de tudo e beijando-me de pura alegria... Agora, tudo deve ter um nome. (...) Está ansiosa para que seus amigos soletrem e ávida por ensinar as letras para todas as pessoas que fica conhecendo. Abandona os sinais e pantomimas que usava antes, assim que tem as palavras para usar no lugar deles, e **a aquisição de uma nova palavra proporciona-lhe o mais intenso prazer**”. (grifos meus). In: CASSIRER, Ernst. “Ensaio sobre o Homem”, p. 61.

¹⁶ CASSIRER, Ernst. Op.cit., p.49.

relações com o outro e com o meio através da atividade simbólica, fica *restrito*, como observou ‘Seu’ Quincas¹⁷, o homem que não estiver *simbolizando* mais.

A atividade simbólica permeia as relações entre o ser humano e aquilo que ele experimenta e estabelece a comunicação com o outro, pois *restrito* pode também ficar aquele que *simboliza* sozinho.

Entendemos o teatro como uma forma de comunicação e a palavra como expressão desta capacidade humana de simbolizar. O ato da comunicação teatral permite ao ator ‘simbolizar junto com o outro’, em presença partilhada entre artista e público, com “a palavra perto da sensação” de quem fala e de quem escuta.

O fascínio de descobrir as possibilidades de comunicação com a palavra e a relação de prazer investigador que a criança tem com ela indicam uma postura que possibilita ao ator a expansão da linguagem cotidiana para a palavra falada em cena. Uma ‘palavra-motriz’, instrumento de ação e de imaginação criadora, que mobilize o ator tanto quanto o público.

Além de considerar o aspecto simbólico da linguagem verbal, interessamos percebê-la como elemento que integra e expressa as particularidades de cada cultura¹⁸. Situado num contexto cultural, o sujeito que fala dá voz à uma maneira de ver e viver o mundo. Voz que diz de si e do outro, tanto no que há de igual como no que há de diferente neste ‘outro’.

A fundamentação teórica, no que diz respeito à relação com a voz e a palavra, em circunstâncias culturais onde prevalece a composição e/ou comunicação oral, se baseia nos estudos de Paul Zumthor, Eric Havelock e Walter Ong.

Paul Zumthor, medievalista por formação e atuação acadêmica, ficou conhecido para além do universo da literatura medieval por focalizar a presença da voz como elemento que integra e fundamenta formas poéticas orais, que ele

¹⁷ Durante a pesquisa de campo nos arredores de Buritis, houve uma conversa na fazenda de Seu Roselverte, ou Seu Rosa como é conhecido este folião (participante das Folias de Reis) e poeta do sertão, em que seu amigo Quincas disse, a propósito de uma pessoa idosa: “O Hemetério num tá simbolizando mais não. Ele tá muito restrito”.

¹⁸ “o mundo da natureza é ‘interpretado’ pela percepção e cognição humanas, mas também estas estão imbricadas na cultura”. EPSTEIN, Isaac. “O Signo”, p.31.

preferiu chamar de ‘poéticas da voz’¹⁹. Esta ‘preferência’ pela presença da voz, ou seja, o fato de tratar a voz como elemento central de suas análises, fez com que os conceitos desenvolvidos por Zumthor a partir dessa perspectiva fossem fundamentais para orientar a investigação sobre o processo criativo do ator com a palavra.

A concepção de performance desenvolvida por Zumthor foi fundamental para compreendermos tanto a prática dos poetas vocais quanto a prática do ator. Esta concepção²⁰ considera o corpo no sistema da comunicação vocal; um corpo que revela a integridade do ser que coordena condições espaço-temporais e fisiopsíquicas e se insere num tempo cultural e situacional específico, rompendo com o real ao criar um espaço de ficção partilhado com o público.

É, portanto, a partir desta referência conceitual que foi investigado o modo como operam algumas formas poéticas vocais, observando seus processos e procedimentos de composição e publicação - adotando a concepção de Zumthor, para quem a publicação, no caso de ‘textos’ orais, implica em considerar a intervenção da voz humana, atualizando no presente vivido um texto que só existe de fato no momento da performance.²¹

A partir dos conceitos de vocalidade, performance e publicação, foi possível estabelecer conexões entre o teatro e o que Zumthor chamou de poéticas da voz. Mesmo tendo como base um texto escrito, também a “publicação” do texto teatral somente se efetiva no ato da representação, quando o ator lhe dá corpo e voz em um processo de comunicação que se destina à recepção pública. Nesse sentido, o teatro pode ser visto como uma forma poética vocal, e é o próprio Zumthor quem se encarrega de aproximar as fronteiras:

O teatro aparece como uma estrutura do corpo: integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de

¹⁹ “Intencionalmente, operei um desvio da própria língua para seu suporte vocal, tomando este último como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função lingüística”. In: ZUMTHOR, Paul. “Performance, recepção, leitura”, p.13.

²⁰ Ver ZUMTHOR, Paul. “Performance, Recepção e Leitura”, “A Letra e a Voz” e “Introdução à Poesia Oral”

²¹ ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a Voz”, p. 35.

um ser, em toda a intensidade do que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto de toda poesia oral”²²

Análises realizadas pelos autores citados tornaram possível estabelecer um paralelo entre os processos de composição e apresentação daqueles poetas e algumas produções artísticas contemporâneas - como o contador de histórias -, respeitando as peculiaridades de cada forma expressiva, cada cultura e sua época.

A reflexão sobre a poesia e a tradição oral suscitada pelos estudos de Paul Zumthor, Eric Havelock e Walter Ong; sobre o narrador pela análise de Walter Benjamin; e sobre a voz no contexto teatral com base nas propostas de Sara Lopes, Kristin Linklater e Jerzy Grotowski; orientaram a fundamentação e a construção de um percurso metodológico tanto para a teoria quanto para a prática do exercício cênico, que será utilizado nesta dissertação.

O capítulo 1, “Artes da Voz em Presença”, trata da relação com a voz e a palavra em manifestações e/ou situações culturais antes do prevalecimento da tecnologia da escrita, em que prevalece a comunicação e a preservação de conhecimentos pela voz.

No capítulo 2 - “Conceituação e Contextualização dos Elementos Técnicos no Processo Criativo” -, será estabelecido o corpo conceitual que orienta a concepção do espetáculo que integra a pesquisa.

O capítulo 3, “Sobre o Espetáculo”, trata do eixo prático, estabelecendo relações entre o processo criativo e a pesquisa de campo.

Nos anexos, serão apresentados elementos da composição do espetáculo, como transcrições de narrativas e depoimentos coletados, além de fotos da pesquisa de campo e do espetáculo.

²² ZUMTHOR, Paul. “Introdução à Poesia Oral”, p.83.

CAPÍTULO 1

ARTES DA VOZ EM PRESENÇA

Em tempos de alto desenvolvimento tecnológico, a palavra é mais comumente percebida como idéia abstrata ou visualidade escrita. Na psicodinâmica das culturas orais²³, as palavras estão vinculadas à experiência e o corpo está engajado na produção do sentido.

A análise de Walter Ong²⁴ sobre os contrastes entre modos orais e modos escritos de pensamento e expressão revela que, nas formas artísticas orais, as palavras são percebidas a partir do campo sensorial propiciado pelo som vocal. Já em culturas predominantemente tipográficas e audiovisuais, existe a tendência de tomar a palavra escrita como referência, privilegiando o sentido da visão e uma compreensão intelectual sobre o que é dito, que muitas vezes dissocia a palavra vocalizada, de sua materialidade sonora; o corpo da voz; o sujeito falante daquilo que é falado.

A tecnologia da escrita, fator fundamental no processo de transformação da cultura, possibilita um outro tipo de experiência de mundo e de organização do pensamento em que predominam a análise e a abstração, a separação entre o mundo das idéias e a experiência dos sentidos; e ainda uma sintaxe conceitual, ao invés de uma linguagem predominantemente figurativa.

Numa cultura orientada pelo ‘olho’ em que a visão exerce forte hegemonia sobre os demais sentidos, a imagem gráfica das palavras nos impressiona como um objeto permanente e sólido.

Essa diferença de percepção explica em parte a dificuldade que, imersos na cultura escrita, temos em compreender a força da comunicação pela palavra falada em culturas que dependem da voz para preservar sua memória. Porém, durante séculos a espécie humana garantiu a transmissão e a conservação de informações vitais para a sobrevivência de sua cultura através da palavra falada.

Mas como armazenar o grande volume de informações vitais à sobrevivência de uma cultura quando a conservação de hábitos, leis e procedimentos dependia da memória oral? Se cada sociedade lança mão dos

²³ Serão consideradas culturas orais aquelas que não tiverem contato com nenhum tipo de escritura ou, quando receberem da escrita, influência apenas parcial.

²⁴ Ver ONG, Walter. “Oralidade e Cultura Escrita”.

meios disponíveis mais eficazes para preservar sua memória, quais seriam os recursos que o homem poderia utilizar no contexto da cultura oral a fim de garantir a conservação de suas formas de organização e pensamento?

Ong fala de métodos orais de composição que abrangem uma organização rítmica, além de um repertório de temas, vocábulos e expressões traduzidos através de uma estruturação formular²⁵. Contrapondo oralidade e escrita como formas distintas de organizar a experiência humana, ele aponta características específicas na maneira como pensamento e expressão se organizam na cultura oral.

As culturas orais tem a característica de ser homeostáticas, ou seja, preservam os valores culturais que cumprem alguma função para a situação cultural vivida. Portanto, quando os valores culturais veiculados pela palavra oral deixam de fazer sentido para a experiência vivida, palavras e expressões são gradualmente descartadas ou remodeladas. Com isso, o pensamento tende a ser mais situacional do que abstrato, ligando-se à fatos e eventos, antes relatados do que descritos, situados no tempo, mantendo correspondência com a atualidade da experiência humana. Já o pensamento analítico, que classifica e decompõe informações, se insere no contexto da cultura escrita.

Sendo a memória oral a principal fonte de acesso a um grande volume de informações, há ainda nas culturas predominantemente orais uma tendência a organizar o discurso de modo agregativo. Na prática isto implica no uso freqüente de expressões prontas de caráter rítmico, as chamadas expressões formulares, que ora sintetizam a qualidade de uma pessoa ou lugar (os epítetos), ora de um certo tipo de situação ou tema comum à vida e/ou ao imaginário de cada grupo (como por exemplo: a época da colheita, o início de uma batalha), ou que desempenham uma função na estrutura narrativa, como iniciar, ligar ou encerrar os eventos narrados (expressões como ‘Pelas Musas comecemos a cantar’; ‘era uma vez’; ‘e então...’)

²⁵ Valendo a definição oferecida por Ong, para quem fórmula e formular se referem à “frases e expressões prontas (tais como provérbios e epítetos), repetidas de modo mais ou menos exato em verso ou prosa”. In: ONG, Walter. Op. Cit., p.35.

A redundância ou recorrência é outro elemento funcional na organização do discurso oral. Se na cultura escrita podemos acompanhar o pensamento desenvolvido num texto escrito seguindo as páginas impressas, voltando atrás ao perdermos alguma idéia, no caso dos ‘textos orais’ este retrocesso seria inviável. Portanto, a repetição freqüente de uma mesma palavra ou expressão, ou algo equivalente, teria a função de guiar tanto a memória do falante quanto a atenção do ouvinte.

Devido ao esforço de memorização exigido pela quantidade de informações que devem ser preservadas, o discurso oral tende a ser fortemente conservador. Para ser mnemonicamente eficaz, os temas narrativos e fórmulas expressivas são mais remodelados e adaptados à novas circunstâncias do que substituídos por novas criações. A questão da originalidade da criação, preocupação constante na cultura escrita, não está presente na cultura oral.

Quanto à relação entre o locutor (poeta, cantor, narrador ou ator) e a audiência, na cultura oral ela tende a ser mais empática e participativa do que objetivamente distanciada. Segundo Ong, *“para uma cultura oral, aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o conhecido”*.²⁶

Para diversas formas daquilo que também chamaremos de ‘artes da voz em presença’, o discurso poético se revela como experiência poética, ou seja, uma maneira de reviver a experiência através da memória, que necessita de um estado de envolvimento, de identificação emocional com a essência do enunciado poetizado – identificação que atua tanto na relação do locutor com aquilo que diz, quanto do público com o que é dito no momento da publicação²⁷ do texto oral.

A organização rítmica, que opera em todos os níveis da publicação vocal - verbal, vocal, musical (no sentido da execução de um instrumento) e físico - tem um importante papel no estabelecimento da relação empática. Essa base rítmica

²⁶ ONG, Walter. Op. Cit., p.57

²⁷ Adotando a concepção de Zumthor, para quem a publicação, no caso de ‘textos’ orais, implica em considerar a intervenção da voz humana, atualizando no presente vivido um texto que só existe de fato, no momento da performance. Ou segundo as palavras do próprio autor: “mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos”. In: ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a Voz”, p. 35.

desperta os sentidos através da repetição de sons e palavras a intervalos regulares, através das entonações da voz, das imagens sonoras sugeridas pela moldagem auditiva da palavra. Existe, assim, a construção de todo um espaço gerado pelo som, potencializando a produção e a recepção de uma experiência sensorial, criando, como disse Havelock a respeito da poesia oral grega, *“uma espécie de teatro de ações rítmicas”*.²⁸

Em toda cultura existem pelo menos dois níveis de comunicação: um que exerce a função de conservar informações vitais para sua sobrevivência e outro, presente nas relações cotidianas, que faz uso da palavra de caráter transitório, isto é, que não tem necessariamente uma organização prévia ou a intenção de preservar informações.

Na cultura oral, toda comunicação significativa deveria ser estruturada de acordo com as leis rítmicas e acústicas da memória transmitida e preservada pela voz. Pelo fato de reunir estes recursos expressivos, a expressão poética é uma peça imprescindível no processo de conservação e aprendizagem de uma cultura oral.

Numa situação em que a memória das pessoas é também responsável por armazenar os dados pertinentes a uma cultura, as palavras e frases devem ser passíveis de repetição tornando a forma poética, com sua organização rítmica, a maneira mais eficaz de preservar informações.

Os processos de fixação da memória oral implicavam, pois, no exercício constante dos ritmos acústico, verbal e musical onde corpo e voz tinham que funcionar integrados para viabilizar a transmissão de toda uma cultura através da palavra.

Um aspecto no processo de conservação e transmissão da memória oral, interessante na construção de uma vocalidade específica para a cena, está na importância da participação do corpo na ação de lembrar.

Na performance do *aedo* ou poeta-cantor, havia uma interação de um complexo conjunto de ações, pois a associação que o discurso métrico da poesia oral grega fazia entre os sons da fala e o acompanhamento musical articulava a

²⁸ HAVELOCK, Eric. “Prefácio à Platão”, p.185.

expressão vocal e corporal à exigência do movimento das mãos, encarregadas de tocar uma melodia na lira, e dos pés e pernas, que marcavam o ritmo. A melodia deveria ser simples, já que uma estrutura musical complexa desviaria a atenção da tarefa principal que seria a comunicação da palavra pela voz. O ritmo funcionava no sentido de articular todos os elementos da performance e de auxiliar no registro e na recordação do discurso.²⁹

Em termos práticos, os mecanismos complexos operantes na poesia oral grega exigiam uma correlação íntima entre palavras, ritmo e corpo, em que os sentidos funcionavam em uma ação conjunta.

Tomando como premissa básica que “todo discurso é produzido por uma série de reflexos físicos”³⁰, no discurso rítmico de formas poéticas orais há uma exigência ainda maior de sintonia entre fala, pensamento e ação. Trata-se de uma forma de agir e pensar ritmicamente, e isso significa dizer que os órgãos vocais propriamente ditos não atuam dissociados do corpo, mas sim integrados na totalidade indivíduo.

A organização rítmica oferecia a possibilidade de orientar o poeta, a fim de coordenar ações simultâneas, funcionando como uma base, um eixo ordenador, que permitiria uma interação do poeta com os vários elementos que compunham sua performance, já que “*o falante quer dizer algo e não apenas produzir ruídos harmônicos*”.³¹

Quando Havelock fala que “os vários reflexos motores, apesar da complexidade de sua interação, eram organizados de tal modo que funcionavam sem que a pessoa tivesse necessidade nenhuma de pensar neles”³², remetemo-nos ao campo teatral, onde o ator também articula elementos diversos, numa operação complexa que envolve sua expressão vocal e corporal, sua relação com outros atores, com o espaço e com a audiência. No contexto da linguagem teatral

²⁹ “A ‘música’ grega existe apenas para fazer com que as palavras venham mais facilmente à memória, ou melhor, fazer com que as ondulações e as repercussões do ritmo venham automaticamente à memória a fim de libertar a energia psíquica para a recordação das palavras em si”. In: HAVELOCK, Eric. Op. Cit., p.168.

³⁰ Id., p.166.

³¹ Id. Ib., p. 167.

³² Id. Ib., p.170.

existe também uma organização rítmica peculiar, pois a ação teatral se desenvolve sempre a partir de uma organização espaço-temporal.

Tendo em vista que a palavra era moldada pelo ritmo, os membros da sociedade arcaica grega deviam desenvolver um certo tipo de inteligência acústica, através de um rigoroso treinamento exigido pelas condições de preservação da cultura pela palavra rítmica. Os artifícios mnemônicos obedeciam à leis acústicas revelando o que Havelock chamou de processo rítmico mnemônico da cultura oral³³.

A concepção de inteligência numa cultura oral envolvia, portanto, qualidades como capacidade de memória e um sentido de ritmo verbal apurado – qualidades desejáveis não somente num poeta, como também em um líder, fosse ele um rei ou um guerreiro.

Até o século V na Grécia, a assimilação e divulgação de informações acontecia pela comunicação vocal e o convívio social reforçava o aprendizado em situações diversas do cotidiano. Jovens e adultos tinham que mobilizar seus recursos psico-físicos para ampliar o repertório de informações até o limite de sua capacidade mnemônica – naturalmente variável de um indivíduo para outro - exercitando sempre a memória coletiva, ouvindo e repetindo incontáveis vezes toda a tradição verbal da qual dependia sua cultura.

Festas, feiras, rituais, banquetes, ou simples refeições em família, eram ocasiões em que os mais velhos transmitiam e repetiam ensinamentos através da poesia e em que os jovens mostravam o que haviam aprendido de seus mestres, fossem eles rapsodos ou poetas³⁴.

³³ Essa reflexão sobre a questão rítmica desempenhando uma função de 'ajuda mnemônica', remete à observação feita por Seu Antônio Maria, durante a pesquisa de campo, em Arinos, noroeste de Minas Gerais. Sabendo da minha 'sede' de escutar estórias e do desânimo por não encontrar quem lembrasse delas, disse ele: "Parece que a gente perde o ritmo de contá estória... Que de primeiro, a gente contava as estórias demais!" Lógico que aí estão presentes uma série de circunstâncias sócio-culturais que desembocaram no 'esquecimento' das estórias, mas de qualquer forma é interessante observar como em sua fala revela-se a associação entre ritmo e memória, que de acordo com a perspectiva desta pesquisa, são aspectos fundamentais na elaboração do processo criativo do ator com a palavra falada.

³⁴ "O rapsodo era também o professor. Ele, assim como o poeta – e as duas profissões sobrepujaram-se, como mostra a carreira de Tirtaios – respondia às tradições de alfabetização profissional." In: HAVELOCK, Op. Cit., p.64

Porém, é na performance do *aedo* e do ator, porta-vozes do saber coletivo, que se articulam intencionalmente os recursos poéticos com os conteúdos políticos e simbólicos abarcados pela tecnologia rítmico-verbal. A performance do poeta não se resume apenas a uma divulgação de costumes, convenções, prescrições e procedimentos; existe um sentido de prazer no ato do bardo de selecionar e combinar fórmulas que são tanto verbais quanto rítmicas, há prazer em falar, em comunicar mobilizando recursos poéticos e simbólicos. Esta parece ser uma associação apropriada também para a linguagem teatral: prazer em falar aliado a recursos poéticos e simbólicos.

Outro fator operante na organização da memória na cultura oral é o modo de lidar com o vocabulário, através do que Havelock chamou de ‘sintaxe de ação’. A linguagem verbal é uma expressão, e não uma descrição da ação. As palavras são selecionadas e combinadas de modo a sugerir imagens em movimento, gerando um dinamismo na organização do discurso característico da narrativa oral.

Também Trajano Vieira, ao analisar a tradição oral grega a partir da poesia de Homero, afirma que “em lugar de descrever um ambiente em que os objetos são relacionados, o poeta oral concentra-se nas atividades ou processos através dos quais os objetos ganham função”³⁵. É possível notar a presença desta característica ainda nas Bacantes de Eurípedes, quando o autor, ao invés de dizer que o lugar estava silencioso, diz que ‘o ar se calou’ estimulando uma noção de movimento através da linguagem verbal.

Quanto ao modo como se organiza a narrativa oral, importa salientar que as formas épica, lírica e dramática são consideradas aqui, não enquanto gêneros puros, mas como formas narrativas que podiam e podem se relacionar. Quando se trata de formas poéticas vocais, a dramatização do discurso e os elementos performanciais postos em jogo no ato de sua publicação, podem representar um eixo comum às diversas formas narrativas.³⁶

³⁵ VIEIRA, Trajano e CAMPOS, Haroldo (tradução e estudo). “A Ira de Aquiles – Canto I da Ilíada de Homero”, p.92

³⁶ Sobre este aspecto consultar ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a voz”, p.214.

Três aspectos resumem a estruturação da narrativa oral grega. Em primeiro lugar, todos os dados devem existir como eventos situados no tempo; em segundo lugar, a conexão entre os acontecimentos narrados deve acontecer através de uma associação das ações do agente (sendo a expressão básica utilizada para estabelecer a ligação entre os eventos narrados: ‘e então...’)³⁷; em terceiro lugar, quando a transmissão de um grande volume de informações depende da palavra oral, recursos de apoio mnemônico são necessários, tal como a associação de imagens visuais ao discurso verbal. Como disse Havelock, ao narrar seria preciso *“estimular a ilusão de que estamos verdadeiramente olhando para um ato sendo realizado ou para uma pessoa realizando um ato”*.³⁸

Vários destes elementos que compõem a comunicação na cultura arcaica grega podem ser encontrados em outras situações culturais. Pela mediação da voz, personagens, temas e narrativas atravessaram fronteiras adaptando-se às circunstâncias culturais de cada lugar, atualizadas em cada performance. Como é possível observar, por exemplo, na interpretação de poetas populares do Nordeste brasileiro sobre a epopéia do rei Carlos Magno³⁹, ou na narrativa de Maria Borralheira, registrada em pesquisa de campo no noroeste de Minas Gerais, uma adaptação da fábula da Gata Borralheira onde a heroína é ajudada não por uma fada, mas por uma vaca.

Quando uma obra é composta para ser comunicada oralmente, podemos dizer que há um modo particular de usar a linguagem. A rede de palavras tecida pela comunicação vocal permite perceber sinais presentes em manifestações diversas das ‘artes da voz em presença’, revelando temas e estratégias expressivas comuns em diferentes gêneros e propostas estéticas ao longo do tempo.

É possível encontrar um caráter comum essencial, embora nem sempre aparente, que se revela em textos de vocação oratória. São marcas que sinalizam

³⁷ Sobre o fato da expressão ‘e então...’ exercer um papel de ligação na narrativa oral, é interessante observar a frequência com que ela aparece em narrativas orais brasileiras contemporâneas, como pude verificar em pesquisa de campo no noroeste de Minas Gerais. Ver Anexos.

³⁸ HAVELOCK, Eric. Op. Cit., p. 205.

³⁹ Para maiores detalhes ver ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a Voz”, p. 153.

a presença de uma voz, possíveis de serem percebidas através de intervenções no texto, comentários que indicam a presença de um locutor e de alguém que escuta, pressupondo-se uma recepção pública.

Estes índices da presença da voz estão presentes em diversos gêneros poéticos da Europa medieval. A atualização destes textos por uma voz pode se manifestar em performance através de pausas, inflexões vocais, exploração de sonoridades e efeitos rítmicos, além de adaptações na obra, de acordo com a reação do público.

Vários manuscritos medievais indicam a presença de intérpretes de diferentes formas poéticas vocais, até o século XIII e, em algumas regiões, até o século XVI. Eles tanto podem ser trovadores, menestréis, bardos ou saltimbancos e bufões. São cantores e/ou contadores de histórias (também chamados de narradores ou fabuladores) que muitas vezes, sem uma especialização, cantam, contam histórias em versos ou prosa, tocam um ou mais instrumentos musicais e podem também divertir o público com bufonarias.

Tão imprecisa quanto sua classificação era sua posição social. Assim é que dentre eles podiam ser encontrados nobres, clérigos, cavaleiros, camponeses iletrados, que podiam exercer esta função ocasionalmente ou fazerem dela seu meio de sobrevivência. Certo é que estavam sempre presentes em festas da corte ou feiras populares, pois os motivos que os levavam a se apresentar também podiam ser diversos.

Importa-nos observar, como diz Zumthor é que são eles, na época, “os detentores da palavra pública”, aqueles que “têm a vocação de proporcionar o prazer ao ouvido; ou pelo menos, de que o ouvido é o órgão. O que fazem – arremata o autor – é o espetáculo”⁴⁰.

São muitos os caminhos na arte que a voz humana encontrou para se fazer ouvir: o *aedo* e o ator na Grécia, os trovadores na Idade Média, os cômicos *dell'arte*, os cantadores repentistas das feiras brasileiras, narradores ou contadores de histórias dos mais diversos lugares e épocas.

⁴⁰ ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a Voz”, p. 57

Zumthor chamou de intervocalidade e movência⁴¹ esse trânsito no espaço e no tempo de poesias, temas narrativos e narradores, rede vocal que subsiste em manifestações diversas, ação da voz na palavra e no tempo, teatralização da palavra em ato, artes da voz em presença.

Na atualidade, temos o exemplo de Dario Fo que, além de ator e dramaturgo, é também reconhecido por seu talento como fabulador e contador de histórias. Ele adapta textos de várias origens, construindo seu discurso em primeira pessoa, mesclando fatos reais a referências pessoais e ficção; interpreta vários personagens – muitos deles tipificados - transitando com tranquilidade de um papel para outro; usa com profusão a linguagem gestual e está sempre atento à reação do público. Em resumo, um ótimo exemplo da sobrevivência de princípios e procedimentos seculares da comunicação em presença.

Entendemos que a peculiaridade da comunicação vocal partilhada entre público e intérprete e a unidade entre corpo e voz características de formas poéticas vocais diversas podem ampliar as relações entre o ator e a palavra no contexto teatral.

Muitos dos elementos observados em manifestações diversas das ‘artes da voz em presença’ estão presentes na composição do espetáculo “Diz que tinha...”, como poderemos verificar no capítulo 3 que tratará do processo criativo deste exercício cênico.

⁴¹ ZUMTHOR, “A Letra e a Voz”, págs. 144/145.

CAPÍTULO 2

CONCEITUAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DOS ELEMENTOS TÉCNICOS NO PROCESSO CRIATIVO

Uma conceituação sobre a voz e o processo da fala

[...] por precisarem de toque e timbre novos as comuns expressões, amortecidas.

(Guimarães Rosa)

A necessidade de buscar no teatro uma forma de comunicação que provoque na platéia impressões, emoções e reflexões a partir das vibrações sonoras da voz, ampliando as possibilidades de comunicação da palavra no contexto teatral, está na base do trabalho vocal de alguns atores.

Segundo Jean-Pierre Ryngaert, “diz-se que uma função essencial da poesia é reinventar a língua, deslocar seu sistema habitual de significação para fazê-la ser ouvida de uma maneira diferente, língua simultaneamente comum e extraordinária que estimula a relação com o mundo exibindo sua diferença”.⁴²

É possível afirmar que o texto teatral existe para ser falado e ouvido - e não só no campo específico da poesia mas, também, na linguagem teatral; importa fazer com que a língua, através de um texto teatral tantas vezes dito, seja ouvida de maneira diferente. Geralmente, no cotidiano, não prestamos atenção na sonoridade da palavra, preferindo nos concentrar no significado que elas transmitem; a linguagem teatral, porém, permite alterar o foco da nossa atenção.

Uma alternativa possível para ampliar as possibilidades de comunicação do texto teatral é tratar a palavra falada como sonoridade. Considerando que o som se propaga em forma de ondas, é possível para o ator produzir, com sua voz, um campo sensorial, materialidade sonora produzida no corpo de quem fala que se expande no espaço e penetra o corpo de quem escuta.

⁴² RYNGAERT, Jean-Pierre. “Ler o Teatro Contemporâneo”, p. 175/176.

O ator pode estimular, com a consciência da potencialidade de sua voz e da sonoridade da palavra, diferentes apreensões do texto teatral. De acordo com Grotowski: *“Sabemos que o texto em si não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem”*⁴³

O fato de a palavra ser tratada como sonoridade traz a questão do ritmo presente na fala que pode ser inconsciente ou intencionalmente organizado.⁴⁴ É interessante para o ator definir a maneira como fala, como organiza seu corpo, sua voz, para se comunicar com um determinado público. A palavra falada no contexto teatral pede uma organização intencional requerida por sua função poética.

A maneira como cada um organiza ritmos e sonoridades com sua fala e seu corpo ao abordar um texto e se comunicar com o público pode revelar o que se considera como poético na voz do ator. Na configuração de uma vocalidade poética⁴⁵ específica para a cena, o ato da comunicação teatral está relacionado com as sonoridades e ritmos manifestados pela voz - ainda que a impressão rítmica se construa na relação entre os vários elementos que constituem o jogo teatral.

Trata-se de optar por uma maneira de comunicar pelo viés da sensorialidade, através da sinestesia do som vocal, do envolvimento multissensorial que o ator pode promover através da comunicação pelo evento teatral. A moldagem auditiva da palavra propicia uma comunicação que estimula os sentidos compreendidos, como disse Paul Zumthor, não somente como *‘ferramentas de registro’, mas como ‘órgãos de conhecimento’*⁴⁶

É importante salientar que focalizar o trabalho do ator sobre um elemento - no caso, a voz - não implica isolá-lo do processo global de criação e comunicação. Falar de corpo e voz separadamente, ou mesmo dar ênfase a um aspecto

⁴³ GROTOWSKI, Jerzy. “Em Busca de um Teatro Pobre”, p.19.

⁴⁴ O principal aspecto do nível poético do discurso, intencionalmente estruturado, está na ordenação alcançada pelo domínio dos ritmos da palavra.” In: LOPES, Sara. “Diz isso cantando!”, p. 31

⁴⁵ “Nomear vocalidade poética significa propor uma função para a voz do ator que trabalha através de imagens sonoras para causar impressões” In: LOPES, Sara. Op. Cit., p. II.

⁴⁶ ZUMTHOR, Paul. “Performance, Recepção e Leitura”, p. 95.

específico do trabalho vocal em determinados momentos, é apenas um modo de abordar o que é e acontece como um todo.

Os princípios que fundamentam a investigação sobre o ator e a criação de uma vocalidade poética se baseiam, pois, na unidade expressiva do ator, na voz tratada como expansão do corpo e na palavra considerada em sua materialidade sonora.

Na verdade, para investigar possibilidades de comunicação com o texto teatral, é interessante observar quais são e como se organizam os componentes do discurso. Segundo estudos da lingüística e da filosofia⁴⁷, uma das principais funções da linguagem é comunicar não só informações, mas afetos, desejos, provocando em quem escuta o reconhecimento da intenção de quem fala.

Sendo assim, além de abordar recursos específicos da linguagem teatral, em especial, no nosso caso, aqueles que dizem respeito à voz e à configuração sonora da palavra, importa-nos situar a relação entre o ator e aquilo que ele diz, definindo como ele se relaciona com o que diz e com quem escuta.

Nessa perspectiva, abordar o trabalho vocal implica em lidar com o complexo processo da fala e da comunicação. Nesse intrincado percurso, a clareza de intenções, a consciência de como dizer e a maneira como o ator organiza esse dizer, modificam a qualidade da emissão vocal e da comunicação do texto teatral.

Esta clareza de intenções pode ser estabelecida não apenas através da análise do texto, mas também pelo processo de investigar maneiras de dizer. Se a atitude do ator diante do texto é a de perceber e experimentar as imagens sonoras com que o autor constrói sua poética, ele pode descobrir e revelar uma multiplicidade de sentidos e significados com as palavras ditas em cena.

Como o desenvolvimento da fala poética no contexto da linguagem teatral envolve aspectos diversos da comunicação, devemos perceber a inter-relação dos vários elementos que constituem a fala. Segundo o filósofo da linguagem Ernst

⁴⁷ Ver MONDIN, Battista. "O Homem: quem é ele"; JAKOBSON, Roman. "Lingüística e Comunicação"; CASSIRER, Ernst. "Ensaio sobre o Homem".

Cassirer, existem diversas 'camadas geológicas' constitutivas da fala, sendo a primeira e a mais fundamental, a linguagem das emoções⁴⁸.

A atividade do artista tem, para Cassirer, um poder formativo que permite a ele expressar o processo dinâmico da própria vida, dando uma forma estética às emoções⁴⁹. No caso do teatro, a emoção pode ser geradora de movimento, no sentido de colocar o ator em ação, corporificando e comunicando sentimentos humanos.

Além de conhecer as potencialidades expressivas da voz e de perceber o texto como material sonoro e rítmico, é possível ampliar as possibilidades de comunicação com a palavra quando aquilo que o ator diz vem impulsionado pelo desejo de dizer. Basta observar diferentes circunstâncias de comunicação para perceber como este fator modifica a produção e a recepção de uma mensagem. Como, por exemplo, ao respondermos ao cumprimento de alguém que gostamos ou quando respondemos de maneira automática a um cumprimento formal de alguém com quem não temos, ou não queremos ter, nenhum vínculo afetivo.

Merleau-Ponty, ao analisar a questão da linguagem à luz de distúrbios da fala como a afasia, diz que *"o que o doente perdeu, o que o normal possui, não é um certo estoque de palavras, é uma certa maneira de utilizá-lo"*⁵⁰. Segundo o autor, o afásico não consegue se lembrar de uma palavra se a situação não propicia um vínculo afetivo com o quê e com quem fala⁵¹.

Sabemos que ter as palavras de um texto decoradas não é suficiente para o ator se comunicar com o público. A palavra usada no contexto teatral pode servir não só como instrumento para refletir o pensamento, mas como um modo de ação. Em consonância com o que disse Isaac Epstein:

⁴⁸ "A fala não é um fenômeno simples e uniforme. (...) Devemos tentar encontrar a ordem e a inter-relação dos elementos constituintes, devemos, por assim dizer, distinguir as diversas camadas geológicas da fala. A primeira camada, e a mais fundamental, é evidentemente a linguagem das emoções. Grande parte da expressão humana pertence ainda a essa camada." In: CASSIRER, Ernst. "Ensaio sobre o Homem", p. 54.

⁴⁹ "A liberdade estética não é a ausência de paixões, não é a apatia estoica, mas precisamente o contrário. Significa que nossa vida emocional adquire o seu mais alto vigor e que, nesse próprio vigor, ela muda de forma. (...) As próprias paixões são aliviadas de seu peso material. Sentimos sua forma e sua vida, mas não o seu estorvo." In: CASSIRER, Ernst. Op. Cit., p.243.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. "Fenomenologia da Percepção", p.238.

⁵¹ "o mesmo doente que encontra sem esforço a palavra 'não' para rejeitar as questões do médico, quer dizer, quando ela significa uma negação atual e vivida, não consegue pronunciá-la quando se trata de um exercício sem interesse afetivo e vital." In: MERLEAU-PONTY, Maurice, OP. Cit., p.238.

Numa peça de teatro, o argumento, a ação, a história contada pertencem à informação semântica, bem como as estruturas gramaticais, as implicações lógicas. O desempenho dos atores, o calor da voz, a expressão, a riqueza da encenação, pertencem à informação estética. É ela evidentemente que o espectador vai procurar na obra artística teatral (...). De um espetáculo teatral, ou de outras formas de arte, espera-se em geral, mais do que informação semântica, informação estética, o jogo proposto capaz de estimular o receptor.⁵²

Dizer um texto no palco implica não só memorizá-lo, mas rememorá-lo, torná-lo presente para quem o ouve. No teatro, onde o discurso acontece como ação vocal, o ator pode permear o universo do outro, tocando seu corpo, sua sensibilidade, seus sentidos.

O conceito de vocalidade desenvolvido por Paul Zumthor é de suma importância no contexto teatral, na medida em que considera a voz como fisicalidade, numa relação de inteireza comunicativa que se realiza na unidade de uma presença – incluindo aí as relações estabelecidas com a cultura de seu tempo.

Acreditamos que a vocalidade pode funcionar como um eixo de atuação dinamizador da relação com a palavra falada no contexto teatral ao explorar suas sonoridades, através dos timbres e entonações de uma voz, num jogo de sons vocais e de combinações rítmicas.

Sobre a técnica

O fato do ‘instrumento’ de trabalho do ator ser ele mesmo, com seu corpo, suas emoções, referências e experiências culturais, torna complexa a tarefa de organizar seu saber. Trabalhar sobre si mesmo exige o cuidado de desenvolver uma técnica que ofereça uma base com a qual o ator possa dar forma à sua arte,

⁵² EPSTEIN, Isaac. “O Signo”, p.34.

ampliando suas possibilidades de criar e comunicar, considerando a unidade da expressão humana.

É possível para o ator desenvolver um repertório técnico que oriente seu fazer, sem que isso signifique executar e demonstrar habilidades mecânicas. Entrega e prazer no fluxo do processo criativo e no ato da comunicação em presença compartilhada com o público não implicam abandono de si mesmo, da razão ou de regras. Tanto a falta de parâmetros, quanto o excesso de controle racional, podem limitar a capacidade de criar e comunicar através do evento teatral.

Como disse Jacques Copeau, “a técnica não só não exclui a sensibilidade, mas a autoriza e liberta”, lembrando que “opor os procedimentos do ofício à liberdade do sentimento é negar no artista sua coexistência e simultaneidade.”⁵³

Consideramos a técnica, no processo criativo teatral, como um meio e não um fim em si mesmo, como uma organização de princípios que orientam o trabalho do ator, permitindo-lhe integrar os sentidos, ter clareza e precisão, num estado desperto, de prontidão, apto a ouvir e responder aos estímulos oferecidos pelo texto teatral, pelo colega de cena, por seu próprio “corpo-voz” em ação e também pelo público com quem deseja se comunicar.

Sandra Meyer em seu ensaio sobre o corpo do ator em ação, diz que:

A exposição do ator em cena revela não só uma determinada abordagem técnica e estética, mas com sua ‘presença’ e ações, a complexa estrutura e emergência de alterações de estados do seu corpo enquanto um sistema vivo, a cada momento, em relação a si mesmo e ao ambiente”.⁵⁴

Quando os elementos técnicos que propiciaram a criação foram assimilados pelo ator, eles podem estar presentes no espetáculo como um saber integrado no ato da comunicação com o público. Diversos pesquisadores do campo teatral, com diferentes opções estéticas, investigaram meios com a finalidade de oferecer uma base com a qual o ator pudesse atingir seus objetivos

⁵³ COPEAU Jacques. “Aos Atores”. Disponível em: <<http://www.grupotempo.com.br>>

⁵⁴ MEYER, Sandra. “O corpo do ator em ação” in “Leituras do Corpo” org. GREINER, Christine e AMORIM, Claudia, p. 122.

sem que, necessariamente, estes meios fossem visíveis no momento da comunicação com o público.

Um caminho possível é considerar a técnica como um elemento catalisador da comunicação através da linguagem teatral, orientando o processo criativo no sentido de propiciar ao ator revelar imagens sonoras com a palavra vocalizada.

Mente encarnada, corpo que pensa, são imagens possíveis para perceber a experiência criativa e que podem auxiliar no exercício de transformar dicotomias cartesianas arraigadas⁵⁵. De acordo com Ernst Cassirer, a arte é uma forma de conhecimento: no contexto da linguagem teatral, consideramos a aplicação do conceito de ação no processo criativo do ator como uma encarnação do conhecimento no corpo.

Segundo a concepção de Aristóteles⁵⁶, a ação pode ser definida como *“elemento transformador que dinamiza a passagem de uma situação dramática a outra”*. Em uma concepção contemporânea, a ação pressupõe disposições corporais dinâmicas a partir das quais o ator opera no instante vivido em processo de criação ou de comunicação com o público. Uma operação de ações inteligentes, não necessariamente controladas⁵⁷, em que o ator modela, esculpindo com seu corpo, potências físicas e psíquicas, manifestadas no espaço e no tempo, seja no movimento ou no repouso.

Pesquisadores do campo teatral, como Stanislavski e Grotowski, fizeram uso, cada um a seu modo, da ação como um dos principais meios de orientar a criação. Consideramos ação como o processo através do qual o ator pode acessar e dar uma forma estética a aspectos diversos da experiência humana.

⁵⁵ “O ato pensante e o ato consciente passam a ser entendidos como implementados no corpo em ação no mundo, não mais como razão descolada ou anterior à experiência”. In: MEYER, Sandra. Op. Cit., p.128.

⁵⁶ *apud* MEYER, Sandra. Op. Cit., p.123.

⁵⁷ Não é o caso, neste momento da pesquisa, de precisar onde começa e onde termina uma intenção conduzida pela razão; trata-se apenas de levantar questões e apontar caminhos que abordem a coexistência de ações intencionalmente organizadas e ações que coordenam elementos nem sempre racionais. Sandra Meyer, em seu artigo sobre o corpo do ator em ação, fala de uma ‘percepção não intencional’, afirmando que “ter consciência é ter um sentido de si mesmo no ato de conhecer, embora não tenhamos controle de todos os processos que a envolvem”. In: “Leituras do Corpo”, p.129.

O fluxo das ações conduz o ator a um estado⁵⁸ de prontidão que permite estabelecer conexões entre pensamento, emoções, referências registradas na memória e a percepção do momento.

O processo do corpo em ação, tanto quanto o tratamento sonoro do texto, se orienta e se estabelece através de uma organização rítmica. O ritmo pode funcionar como eixo ordenador que reúne os vários elementos funcionais que compõem a criação e a apresentação do evento teatral.

Quando corpo e voz funcionam na unidade de uma presença, o texto pode ser experimentado como material sonoro, onde cada som vocal tem uma potência vibratória. O uso consciente dos eixos sonoro e rítmico favorece a instauração de uma vocalidade específica para a cena, em que é preciso considerar o corpo como âmbito de produção e recepção do discurso,⁵⁹ pois pelo corpo é possível dar forma aos processos que o indivíduo experimenta e interpreta.

Se a atitude diante do texto de teatro é a de perceber as imagens sonoras com que o autor constrói sua poética, o ator pode descobrir toda uma gama de sentidos e significados das palavras que serão, por sua vez, revelados na poética da cena com o engajamento de corpo e voz.

Sobre o “Corpo da Voz”

O desenvolvimento de nós mesmos não se faz através de uma vontade férrea como a morte, mas sim através de uma atitude frente à totalidade da vida.

(Jerzy Grotowski)

⁵⁸ Ainda é imprecisa a conceituação de estado no campo das artes cênicas, porém, estudos recentes na área da neurociência e das ciências cognitivas indicam que o estado cênico poderia ser considerado como um fenômeno psicofísico em que se processam operações múltiplas e dinâmicas através do qual se manifesta e se expressa uma sensação. Para mais esclarecimentos, consultar: MATURANA, Humberto. “Cognição, Ciência e Vida Humana”. DAMÁSIO, Antônio. “O Mistério da Consciência”.

⁵⁹ Ver BRAIT, Beth. “Voz, corpo, fala e escrita em Bakhtin”. In: “Bakhtin, dialogismo e construção do sentido”

Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. [...] Eu me esforço, menos para apreendê-lo, do que para escutá-lo.

(Paul Zumthor)

Antes de mais nada, importa esclarecer que, ao falar de consciência corporal como pressuposto para o trabalho vocal do ator, analisamos um processo de pesquisa que não acontece separadamente. Nesta perspectiva, o corpo não é um instrumento que deve ser manipulado e dominado pela razão: meu corpo sou eu me expressando. De acordo com Sandra Meyer, *“o corpo não pode ser plenamente manipulado ou controlado por um comando mental central a priori, mas um ‘ente em vida’, em constante estado de instabilidade e auto-organização, segundo uma complexa rede de conexões distribuídas no organismo como um todo.”*⁶⁰

Patrice Pavis, por sua vez, diz que “o corpo do ator não é um simples emissor de signos, um semáforo regulado para ejetar sinais dirigidos ao espectador, ele produz efeitos sobre o corpo do espectador, quer o chamemos de energia, vetor do desejo, fluxo pulsional, intensidade ou ritmo”⁶¹

Consideramos o ritmo como elemento organizador da ação cênica em sua totalidade, de forma a não dissociar corpo, voz e palavra; o que é dito, de quem diz, mesmo que, como afirma o neurobiólogo chileno Humberto Maturana, ainda façamos uso de proposições mecanicistas para explicar fenômenos não-mecanicistas⁶².

Palavra-corpo, aparência-essência (ainda é preciso escrever com hífen), percurso tão longo quanto o instigante desafio de encurtar esse caminho através da arte. O corpo para o ator é, ao mesmo tempo, condição de existir e meio de se comunicar, fonte de percepção de si mesmo e do outro, das vibrações sonoras da

⁶⁰ MEYER, Sandra. Op. Cit. p. 120.

⁶¹ PAVIS, Patrice. “O Ator”. Disponível em: <<http://www.grupotempo.com.br>>

⁶² MATURANA, Humberto. “Cognição, ciência e vida”, p. 138.

voz, assim como do espaço circundante. Corpo não é coisa que se tem, objeto separado do sujeito mas, sim, fonte de realização e comunicação.⁶³

Na perspectiva de investigar sobre a potencialidade do ator de transformar a abstração do signo verbal em palavra encarnada, presença de som e sentido, ‘encarnar’ a palavra implica ‘incorporá-la’, compreendendo a voz como uma expansão do corpo.

Conjunção de múltiplas experiências, possibilidade de dar sentido e forma, o corpo dá acesso ao som, à voz, à palavra. Palavra viva, que provoca impressões em quem vê e escuta, materialidade sonora que vibra no corpo e se expande pelo espaço.

Para dar corpo à palavra é preciso conhecer o nosso próprio corpo e perceber que ele participa da produção vocal. Neste caso, ler sobre o assunto pode indicar caminhos, mas não é suficiente; as portas se abrem para o fluxo da voz através da investigação prática. Abrir não é apenas metáfora, é preciso abrir espaços no corpo, pois tensão e esforço muscular bloqueiam a passagem do ar, do som, da voz.

O condicionamento de hábitos assimilados ao longo da vida pede que o ator perceba e transforme seus bloqueios e tensões. Quando o ator traz inconsciente um excesso de tensões ou, em outro extremo, a falta delas onde podem ser necessárias, criam-se obstáculos para a emissão do som. Considerando que a qualidade do som emitido relaciona-se intimamente ao estado do corpo, e que o som vocal tem origem na respiração, é fundamental entrar em contato com pressões que bloqueiam o fluxo da respiração.

Se o princípio básico para o trabalho do ator é perceber a unidade entre corpo e voz, um organismo que funciona como um todo, a respiração é o elo entre o que, para nossa melhor compreensão, vemos como partes. O envolvimento entre musculatura e respiração, que pode ser percebido no movimento da musculatura abdominal e intercostal ao inspirarmos e expirarmos, é um indicativo desta unidade.

⁶³ Comunicação compreendida no processo da performance, como uma experiência que se insere na multiplicidade subjetiva, cultural e histórica, atualizada no momento em que ator e público compartilham da presença da voz viva, no ato da performance. Ver ZUMTHOR, Paul. “Performance, recepção e leitura”.

No nosso cotidiano é comum respirarmos mal, o que dificulta a amplitude do som e da palavra desejados na comunicação teatral, mas é possível recorrer a procedimentos que contribuam para a transformação do corpo rígido em corpo flexível, permeável à passagem do ar.

As técnicas de “consciência corporal” desenvolvidas por Ida Rolf e Thérèse Bertherat⁶⁴ enfatizam a importância de soltar os músculos posteriores para liberar as vértebras, articulações e também o diafragma, interferindo diretamente na respiração. Também Friedrich Mathias Alexander⁶⁵ investigou e percebeu as consequências de contrações físicas inconscientes sobre o aparelho vocal.

No campo teatral, Jerzy Grotowski ficou conhecido por pesquisar potencialidades e recursos vocais, afirmando que antes de buscar virtuosismos vocais, o ator deve buscar como liberar o processo orgânico na atuação. Para isso, deve conhecer os bloqueios e resistências que o impedem de respirar normalmente⁶⁶.

De acordo com Grotowski, a realização da ação não pode ser reduzida à execução mecânica de um movimento, pois o que se busca no processo criativo é transformar o que pode ser realizado de modo automático e mecânico naquilo que ele chama de impulsos vitais⁶⁷, gerados no fluxo de ações.

Não é necessário fazer força para que a inspiração e a expiração aconteçam; quando nos conectamos com o fluxo natural da respiração, o corpo pulsa como um todo. Pulsação, ritmo, expansão e recolhimento são princípios presentes na respiração, no batimento cardíaco e em todos os processos da vida, que podem orientar o ator na percepção de sua unidade psico-física, na expansão da voz e do gesto.

⁶⁴ ROLF, Ida (org. Rosemary Feitis). “Ida Rolf Fala”; BERTHERAT, Thérèse e BERNSTEIN, Carol. “O Corpo tem suas razões” e BERTHERAT, Thérèse. “A Toca do Tigre”.

⁶⁵ Ator australiano que, em decorrência de graves problemas com a voz que o impediram de exercer a profissão, desenvolveu a técnica que leva seu nome: Técnica de Alexander. Ver ALEXANDER, Friedrich Matthias. “O uso de si mesmo” e a “A Ressurreição do Corpo”.

⁶⁶ GROTOWSKI, Jerzy. “La Voz”, p.433/4.

⁶⁷ Id. Ib., p.458.

Existe uma forte tendência para concentrarmos nossa atenção naquilo que é visível, tangível, e com isso muitas vezes abandonamos ou ignoramos aquilo que não vemos no nosso corpo, como as costas, e também nossa ‘arquitetura interna’: órgãos, ossos, tecidos, músculos. Perceber que existem espaços no interior do nosso corpo faz uma enorme diferença na produção e emissão vocal.

No fenômeno sonoro, é preciso considerar a relação entre aquele que produz o som e seus espaços internos, pois a estrutura interna e a matéria-prima de um instrumento musical influenciam a qualidade do som. Também o corpo humano pode ser considerado como um objeto sonoro’, pois o corpo oferece espaços e superfícies para a vibração e amplificação do som vocal.

As opiniões sobre a maneira como funciona o sistema de ressonância do corpo humano são contraditórias. O escritor e professor de teatro da Universidade Paris VII, Jean-Jacques Roubine⁶⁸, acredita que a teoria grotowskiana dos ‘ressoadores’ não tem nenhuma validade científica. Para a professora inglesa de teatro, Kristin Linklater⁶⁹, as áreas disponíveis para a vibração sonora do corpo são inúmeras, considerando que ossos, cartilagens, membranas e músculos podem ser condutores, modeladores ou amplificadores da vibração sonora.

De acordo com Linklater, a voz pode ressoar através de cavidades presentes na arquitetura interna do corpo, como a faringe, as cavidades nasais, o espaço interno da boca, mas também a estrutura óssea como a caixa torácica, os ossos da face, do crânio, ou mesmo as vértebras da coluna vertebral. Os ossos seriam a melhor superfície ressonadora do corpo humano: sua textura, associada ao espaço e à forma das cavidades internas, é que permitiria uma determinada altura do som.

Na prática, a relação entre a altura do som e os ressonadores tem que ver com a abertura de espaços adequados e contornos musculares apropriados para a amplificação das vibrações sonoras das pregas vocais.

A orientação dada à pesquisa guiou a investigação permitindo encontrar a voz no corpo, sem se preocupar, a princípio, em falar diretamente dos ‘famosos’

⁶⁸ ROUBINE, Jean-Jacques. “A Arte do Ator”, p. 23.

⁶⁹ LINKLATER, Kristin. “Freeing the Natural Voice”, p. 8.

ressonadores. Os princípios norteadores da investigação permitiram percebê-los através da experimentação prática da unidade corpo/voz. Esta postura possibilitou a percepção de como a voz acontece no corpo, a partir do contato com o fluxo livre da respiração, com os espaços internos do corpo e com a emissão vocal propriamente dita, que então acontecia como uma expansão do corpo.

No processo de investigar maneiras de ‘dar corpo à palavra’, chega-se à organização de um repertório técnico, composto basicamente dos seguintes procedimentos:

- Consciência e desbloqueio de tensões musculares que provocam a obstrução da respiração;
- Descondicionamento de respostas automáticas, através do corpo em ação, percebendo a ansiedade como fator que altera não só a respiração, mas também a capacidade de estar presente, atento ao que acontece, tanto no momento da encenação, quanto no processo de criação;
- Liberação de tensões excessivas, principalmente as que se concentram na região cervical e torácica, através de abordagens diversas. A partir desse estado em que o corpo está relaxado, mas não abandonado ou esquecido, conectar com o movimento da respiração – princípio básico para uma livre emissão vocal – e com os espaços internos do corpo.
- Emissão de suspiros; porque no suspiro se encontram respiração e som vocal, procurando, aos poucos, substituir o ar por vibração sonora;
- Percepção da vibração sonora da voz e do percurso dos sons no corpo, através da localização de pontos de apoio e ressonância.

Sobre o texto: relações entre o ator e o texto teatral

A partir do momento em que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus

semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes.
(Maurice Merleau-Ponty)

Parece-nos pertinente contextualizar o lugar e função do texto dentro da realização cênica, pois é freqüente o texto teatral ser abordado sob o ponto de vista de seu valor enquanto literatura dramática⁷⁰ ou, pelo menos, como detentor do sentido do que é dito em cena. É possível observar, entre alunos de teatro e mesmo entre atores profissionais, trabalhos conduzidos com seriedade que perdem a força no momento em que o ator entra em contato com o texto teatral.

O problema é complexo e envolve uma série de fatores. Dentre eles, há que se considerar a postura do ator que se intimida diante do valor literário ou dramático de um texto, ignorando que o sentido é formado não só pelas idéias que as palavras transmitem, mas pela totalidade da operação expressiva que realiza e efetua a significação. O texto teatral é fundamentalmente um texto para ser dito, tomando de empréstimo a idéia de Merleau-Ponty:

É preciso que, de uma maneira ou de outra, a palavra e a fala deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo.”⁷¹

Um caminho possível para que o ator transforme a palavra em presença sonora e corpórea é partir do engajamento do corpo para investigar maneiras de dizer. O engajamento do corpo na produção vocal propicia ao ator ampliar seu campo de atuação, pois experimentar as sonoridades e ritmos da palavra com o corpo em ação permite que o texto teatral seja compreendido não como um material pronto, fixo, mas como um elemento de presentificação. A partir de uma maneira particular de abordar o texto, o ator pode se apropriar dele, percebendo e

⁷⁰ Sobre este aspecto ver as observações de Jean-Pierre Ryngaert a respeito da tradição ‘literária’ do teatro francês. In: RYNGAERT, Jean-Pierre. “Ler o Teatro Contemporâneo”, p. 155.

⁷¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. “Fenomenologia da Percepção”, p. 247.

organizando ritmos e musicalidades, construindo uma fala encarnada que nasce junto com o gesto.

Em diferentes períodos e contextos culturais, diretores, atores e companhias teatrais conceberam a encenação dando ênfase a um de seus elementos. Na prática teatral contemporânea a natureza visual da encenação destacou-se, principalmente nas décadas de 80/90, como uma opção constante.

Porém, “após o imperialismo do visual, do espaço, do signo cênico no interior da encenação concebida como visualização do sentido, acabamos, tanto na teoria quanto na prática, procurando um paradigma completamente diferente para a representação teatral, o do auditivo, do temporal, da seqüência significativa; em suma, da estruturação rítmica”⁷²

As fronteiras de realização do texto teatral vêm se ampliando e, atualmente, ele pode ser considerado pelo critério elocutório, isto é, texto teatral é tudo o que é falado em cena⁷³. Esta tendência contemporânea inclui textos não dramáticos como relatos, depoimentos e narrativas, muitas vezes adaptados pelo próprio ator que os encena, o que tem sido chamado de dramaturgia cênica do ator.

A partir dos estudos de Paul Zumthor sobre poéticas vocais, usamos o conceito de texto performancial para nos referir a textos que existem mais em função de sua realização em performance, do que como escritura ou literatura dramática.⁷⁴

O texto performancial, como todo texto oral, é um texto sujeito a variação, reescritura e atualização. A estrutura do texto é aberta, flexível às transformações decorrentes do momento de interação entre intérprete e público, construindo seu sentido na totalidade da comunicação em presença. De acordo com Sara Lopes:

⁷² PAVIS, Patrice. “Dicionário de Teatro”, p.343.

⁷³ “Hoje a peça de teatro desafia generalizações. A diversidade da produção chega a ponto de levar um pesquisador da envergadura de Patrice Pavis a definir o texto teatral pelo critério elocutório. In: FERNANDES, Sílvia. “Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo”. In: Revista Sala Preta, p. 69.

⁷⁴ O encenador americano Richard Schechner usa o termo texto performático (*performance text*) para definir algo semelhante ao que chamamos de texto performancial: “O texto performático (*performance text*) é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialidade cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral. A representação lhe dá suporte e coerência, e é apenas como parte dela que pode fazer sentido. (...) É verdade que pode ser transcrito, mas apenas como partitura mínima da representação.” In FERNANDES, Sílvia. Op. Cit., p. 72.

Manter-se sempre 'em processo' é característico das artes da palavra que tiram seus fundamentos da tradição da oralidade, onde uma obra só se conclui no momento e pelo tempo de sua publicação, isto é de sua apresentação ao público, encontrando, nesse contato, os últimos elementos que vão constituí-la e participar de sua transformação"⁷⁵

A concepção de texto performancial não necessariamente remete à coincidência entre autor e locutor. Porém, esta é uma circunstância presente em manifestações diversas do que chamamos de 'artes da voz em presença', passível de ser encontrada entre bardos medievais, poetas arcaicos gregos, cantadores repentistas do nordeste brasileiro, ou mesmo entre atores contemporâneos.

A questão que se coloca aqui não é de recusa do texto realizado pelo dramaturgo, propondo substituí-lo pelo texto de origem oral criado ou montado pelo próprio ator. Abordar positivamente a oralidade não significa considerá-la como único caminho possível, ou como salvação de algo perdido. Interessa-nos integrar a palavra na ação cênica, considerando diferentes maneiras de abordar o texto falado em cena, seja ele qual for.

A análise de Sílvia Fernandes sobre o texto teatral contemporâneo indica que o tipo de teatro que se pratica revela a experiência de mundo e a postura do artista diante de sua época, determinando a escolha e o uso que se faz do texto. Se é possível afirmar que, junto com a palavra existe uma atitude, aqui ela se revela como uma maneira de ser e agir no mundo, manifestada no processo de criar e comunicar através do teatro. Uma maneira de dizer que considera a teatralidade da voz e a riqueza de suas potencialidades expressivas a fim de ampliar as possibilidades de comunicação com a palavra no contexto da representação teatral.

⁷⁵ LOPES, Sara. Op. Cit., p.60.

CAPÍTULO 3

SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DO ESPETÁCULO “DIZ QUE TINHA”

O processo criativo com o texto performancial: a relação entre a atriz, o texto e a tradição oral

O desenvolvimento de uma vocalidade específica para a cena pode extrair princípios do uso da voz e da palavra em manifestações contemporâneas das artes da voz em presença, em situações em que voz, corpo e palavra são elementos fundamentais no processo de comunicação.

A opção de focalizar a investigação e o processo criativo na potencialidade de comunicação da voz e da palavra conduziu a um percurso estético que é permeado pelo universo da cultura popular, através, principalmente, de narrativas transmitidas oralmente. Outros elementos como o narrador/contador de histórias, e a cantoria das Folias de Reis estão presentes na composição do espetáculo.

As relações estabelecidas entre o teatro e a tradição oral conduziram à pesquisa de campo realizada na região noroeste de Minas Gerais, nas cidades e arredores de Arinos, Buritis e Urucuia - região por onde também andou João Guimarães Rosa, mestre na arte de lidar com palavras e histórias originárias da linguagem oral.

Das paisagens do sertão mineiro e dos lapsos da memória de seus habitantes, entre o que foi lembrado e o que foi esquecido, no trânsito constante entre a permanência e a transformação, foram criadas segundas histórias que deram origem ao espetáculo.

No processo de transformação de narrativas e depoimentos orais em linguagem cênica, os lapsos de memória ou os espaços deixados vagos pelo tipo de estrutura da narrativa oral, foram preenchidos com gestos e/ou frases criados com o corpo em ação.

Na criação do espetáculo, considerou-se os eixos sonoro e rítmico no tratamento do texto e na composição da performance teatral, a fim de favorecer a capacidade da voz de transformar a palavra em presença de sons e sentidos.

Considerar o texto como discurso em presença e a palavra como sonoridade que pode ser amplificada pela voz, entendida como expansão do corpo, deu liberdade, no sentido de permitir diferentes usos das palavras, o que possibilitou a reorganização dos textos existentes ou mesmo a criação de novas frases.

O processo de 'dar corpo à palavra' funcionou como elemento gerador da criação do espetáculo a partir de uma abordagem lúdica do processo criativo. A palavra foi tratada como 'brinquedo sonoro', ou seja, com o corpo em ação, experimentou-se diferentes maneiras de dizer, explorando possibilidades sonoras, criando jogos vocais e combinações rítmicas com as palavras do texto.

Esta é uma aplicação prática do que chamamos de vocalidade poética e revela o que quer dizer 'dar corpo à palavra' e 'poética da voz'. Dar corpo à palavra, neste caso, não é apenas uma metáfora ou jogo de palavras de efeito, mas um processo de investigação teórico e prático que visa integrar corpo, voz e palavra na ação cênica. E o caminho para viabilizar a percepção da palavra como materialidade sonora, vibrando no corpo de quem fala e repercutindo no corpo de quem escuta, pode ser o princípio aplicado de uma poética da voz ou, mais precisamente, de um uso poético da voz, contextualizando na linguagem teatral o que disse o poeta Manoel de Barros: *"Palavra poética tem que chegar ao grau de brinquedo para ser séria"*⁷⁶

Quando o ator torna-se consciente dos elementos que potencializam a voz, ele pode estabelecer diferentes relações com o texto teatral. No processo criativo do espetáculo *"Diz que tinha..."* foi possível perceber que, com a participação do corpo na produção vocal, as sonoridades e ritmos da fala alteram a compreensão da palavra que ganha, assim, uma nova dimensão. Tratada em sua materialidade sonora, a palavra afeta os sentidos e a ela é possível associar sabores, texturas, volumes.

⁷⁶ BARROS, Manoel de. "Livro sobre Nada", p.71.

A organização temporal do texto aconteceu a partir do ritmo proposto pela fala. A experimentação de diversas maneiras de dizer possibilitou a seleção e combinação de palavras e frases, estabelecendo ritmos entre texto e ação. Dentre os procedimentos de composição do texto performancial se inclui o processo de desconstrução da palavra em unidades sonoras - palavras que vão sendo desmembradas em sons vocais que, repetidos, se transformam em figuras de som; são efeitos técnico-sensoriais que criam com a voz um discurso que repete, total ou parcialmente, a mesma figura sonora.

Sobre a questão do ritmo, é bom lembrar, em primeiro lugar, que ele se configura não só na produção de sons, mas também na permissão de pausas, preenchidas, ou não, com gestos; segundo, quando se trata da fala, a organização rítmica remete a uma noção de tempo que não é a mesma do compasso musical, pois a fala mantém irregularidades que lhe são inerentes.

Jogos vocais funcionaram como elemento condutor da composição do texto performancial, num processo que aconteceu com o corpo em ação. Brincar com a sonoridade das palavras propiciou a seleção e a combinação de sonoridades e o arranjo de frases, tanto quanto a definição de qualidades específicas para os personagens. Como, por exemplo: voz estridente, com registro agudo e ritmo acelerado, para compor o caráter ingênuo de Maria Borralheira, e um ritmo lento, com registro vocal grave, para a Vaca bonachona, amiga de Maria.

A ação da voz e do corpo interferiram no texto, que se adaptou em consequência de uma abordagem lúdica sobre os ritmos e musicalidades criados com a palavra. A organização dos textos aconteceu junto com a configuração de ações que, muitas vezes, se tornaram cena.

Também a memorização do texto aconteceu com o corpo em ação, o que nos remete aos processos mnemônicos da cultura oral expostos no capítulo 1, no qual se enfatizou a importância da participação do corpo na ação de lembrar. Quando Patrice Pavis fala sobre o contador de histórias observa o mesmo fato: *“Como nas tradições orais, a memorização do texto e do gesto é efetuada simultaneamente”*.⁷⁷

⁷⁷ PAVIS, Patrice. “Dicionário de Teatro”, p. 69

Na composição do texto performancial, considerou-se a apreciação da estrutura sonora da língua, observando características da fala brasileira como uma articulação não muito desenhada pela musculatura, uma acentuação criada pelo alongamento das vogais (duração), ou através de diferenças criadas pelo uso da altura (grave e agudo).

Como o texto foi criado a partir da prosódia do sertão mineiro, ele incorpora tanto a pronúncia quanto 'imperfeições' gramaticais presentes na fala cotidiana, que são assumidos na linguagem da cena. Vocalidade produzida na vida que ganha novas formas e usos na cena.

O universo cultural abordado pela pesquisa trouxe uma estruturação para a cena comum ao teatro popular, com uma divisão do espetáculo em quadros e com a configuração de personagens tipificados⁷⁸. Em várias formas populares do teatro, o espetáculo é estruturado em quadros ou episódios independentes que, como unidades narrativas, podem ser desmembradas, suprimidas, ou mesmo alteradas em sua ordem.

É possível estabelecer relações entre voz, corpo e palavra no contexto teatral e a prática do contador de histórias; pois é principalmente pela maneira como usa sua voz que o narrador cria personagens e imagens.

Para Patrice Pavis, a arte do contador de histórias renovou a prática teatral contemporânea. O espetáculo *"Diz que tinha..."* estabelece vínculos com a corrente contemporânea do teatro-narrativa, no qual o artista se situa no cruzamento de várias artes, muitas vezes compondo seus próprios textos, dramatizando materiais não-dramáticos, interpretando uma ou mais personagens e estabelecendo na cena um elo entre atuação e narração.

O texto performancial revela, ainda, a marca pessoal de que fala Walter Benjamin ao analisar a figura do narrador. O narrador tem a vida como matéria formadora de histórias e a sua experiência fornece subsídios para a narrativa; estabelecendo um diálogo entre memória e invenção, ele une histórias vividas a histórias ouvidas, partilhadas no ato de contá-las.

⁷⁸ Walter Ong estabelece uma relação entre "o personagem de tipo 'forte' e a cultura oral, afirmando que "o personagem típico serve tanto para organizar o próprio enredo quanto para lidar com os elementos não-narrativos que ocorrem na narrativa", in ONG, Walter. Op. Cit., p.170.

Importa salientar que nossa proposta de encenação não é a de reproduzir um contador de histórias, pois as circunstâncias em que este exerce sua atividade diferem do contexto teatral. Trata-se de um ator que utiliza recursos de sua linguagem para representar um personagem narrador.

No espetáculo, os diferentes desenhos criados com ritmos e melodias delimitaram o espaço do narrador e do personagem, conduzindo o espectador diante da alternância de elementos dramáticos e narrativos.

O sistema narrativo considera o público como interlocutor e o estimula à uma recepção ativa em que ele participa colaborando com seu próprio imaginário na criação das imagens narradas. Em *“Diz que tinha...”*, a atriz-narradora constrói as personagens através de uma configuração corporal e vocal, sugerindo imagens através do tratamento sonoro do texto, da precisão dos gestos, e do foco do olhar.

Os vínculos entre os processos de criação do espetáculo e da tradição oral estão presentes também na qualidade do jogo do ator/autor, que improvisa a partir de um repertório de procedimentos e fórmulas presentes tanto no jogo teatral quanto na tradição oral, atualizados no momento vivido da performance teatral em relação com o público.

Sobre a questão do improviso, ele é entendido aqui como elemento que, no processo criativo, oferece possibilidades de encenação através da experimentação com corpo e voz e que, no momento da apresentação, funciona como espaço para interagir com o público. Em ambas as situações surgiram novas frases e/ou ações que foram, ou não, absorvidas no corpo do texto performancial, para outras apresentações. A partir de um repertório desenvolvido e freqüentemente usado é possível responder à reação da platéia e absorver algum erro que possa acontecer.

O que no caso do espetáculo *“Diz que tinha...”* dá liberdade ao improviso ou quais seriam os limites, aquilo que orienta e dá suporte ao improviso? Se, por um lado, a estrutura do texto é aberta e flexível, por outro, os elementos fixos utilizados pela atriz na construção da cena foram estabelecidos através de uma seqüência de falas e ações; uma configuração corpóreo-vocal para cada

personagem e uma espécie de partitura rítmica e sonora realizada pela voz que se insere na organização de cada cena ou quadro e na globalidade do espetáculo.

Essa organização rítmica implica numa noção temporal, de duração, relacionada com a voz, com o tempo da palavra dita no ato da comunicação em presença. Tempo para sugerir imagens, paisagens criadas com voz, palavra e gesto que possam ser ‘enxergadas’ pelo público. Tempo que inclui a pausa, a respiração da atriz e do público. Tempo da reação do público, do riso, do encanto, estranheza ou espanto.

A partir de um repertório técnico, a atriz desenvolveu ações corporais e vocais, utilizando elementos oferecidos pela pesquisa de campo, como depoimentos, narrativas e canções, além da observação de pessoas e seus modos de expressão.

Matrizes de forma e conteúdo, presentes no acervo da memória coletiva, foram assimiladas e atualizadas revelando temas, situações e procedimentos comuns em manifestações diversas da cultura oral, como, por exemplo, fórmulas de abertura e encerramento e inserção de comentários sobre o texto e/ou ação no interior da narração.

A natureza e o modo de existência do espetáculo de caráter popular determinaram, ainda, um conjunto de sistema de imagens e um tipo particular de comunicação. Bakhtin chamou de *“formas especiais do vocabulário da praça pública”*⁷⁹ maneiras de comunicar que abolem toda a distância entre os indivíduos em comunicação e que permitem o uso de expressões francas e sem restrições, incluindo palavras consideradas grosseiras e obscenas, particularmente aquelas ligadas ao que o autor chamou de ‘produtos do corpo’, para se referir aos excrementos humanos.

O estilo de atuação e a opção estética influenciam a configuração corporal da personagem e se, por um lado o drama psicológico privilegia gestos contidos e sutis, as formas populares valorizam a gestualidade do corpo todo⁸⁰. Tanto Mariquinha, a personagem narradora que conduz o espetáculo, quanto as outras

⁷⁹ BAKHTIN, Mikhail. “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento”, p. 9.

⁸⁰ Ver PAVIS, Patrice. “Dicionário de Teatro”, p. 75.

personagens, têm essa característica de expressão com gestos largos que se expandem pelo corpo todo, incluindo o rosto.

Os caminhos a que o outro me leva: relações entre a composição do espetáculo e a pesquisa de campo

Nas cidades e arredores de Arinos, Buritis e Urucuia, onde foi realizada a pesquisa de campo, o ato de contar histórias já não é mais tão comum. Confirmando a máxima de que a idealização não corresponde à realidade, a situação do contador de histórias idealizada, como figura que em algumas circunstâncias reúne em torno de si um grupo de pessoas para contar histórias, não foi encontrada.

Porém, várias pessoas, que diziam ter esquecido as muitas histórias que sabiam, se empenharam para lembrar o que antes tinham ouvido e contado. Os encontros com as pessoas da região foram muitas vezes geradores de um espaço dedicado a reviver lembranças. E, assim, a pesquisa de campo propiciou o encontro com falas sertanejas e caboclas, com o cantório das Folias de Reis e com histórias “cavucadas” na memória, que a generosidade das pessoas possibilitou registrar.

Houve, naturalmente, uma atenção especial sobre o funcionamento da voz no ato da comunicação; seus ritmos, timbres e musicalidades. Além, é claro, da experiência proporcionada pela troca, porque voz e corpo existem juntos na unidade de um ser humano que vive integrado às particularidades culturais e geográficas de um lugar.

Lentamente surgiram manifestações da voz integrada na unidade de uma presença. Do labirinto de um ‘tempo-memória’ surgiram, aos poucos, alguns caminhos iluminados pela palavra lembrada e pronunciada. Histórias foram contadas com corpo e voz engajados na intenção de lembrar. Neste momento, importava observar as qualidades de cada voz, a atitude corporal, o modo de se

relacionar com quem ouvia; enfim, como cada pessoa se organizava no ato de comunicar-se com a palavra falada.

Dessa forma aconteceu, em Arinos, o encontro com ‘Seu’ Antônio Maria que foi contando histórias à medida em que ia lembrando, com todo seu ser engajado no processo de lembrar, numa atitude de concentração: sentado, quieto, com uma das mãos cobrindo o rosto, como se lá naquele escuro dos olhos fechados, aparecesse todo o universo em que as histórias eram contadas, sua voz grave modulando, dando forma a personagens e situações que era possível ouvir e ver.

Na narração de ‘Seu’ Antônio Maria, foi possível observar uma variação sutil entre a voz que narra e as modulações da voz dos personagens. Ainda que ele não use diferentes registros vocais para cada personagem, quando é o narrador quem fala, a sua voz tem um ritmo mais ‘frouxo’ e menos intencionalidade; o contrário acontece no momento em que falam as personagens, quando ele usa um ritmo bem definido e uma intenção clara e precisa.

É possível notar, neste exemplo, que as entonações, inflexões e as construções rítmicas propostas pela fala são elementos fundamentais para pontuar as mudanças entre narrador e personagem. Os diferentes desenhos criados com ritmos e melodias, além das nuances reveladas pelas qualidades de intenção, delimitam o espaço de atuação do narrador e do personagem, orientando o ouvinte na condução da narrativa.

Outra pessoa, outra atitude, um outro ritmo. Alegre, ágil, ‘despachada’, como se diz no interior de Minas, D. Maria Gercina contou a fábula de Maria Borracheira. A história é uma versão caipira da fábula da Gata Borracheira, com ‘pinceladas’ de escatologia, tão ao gosto da cultura popular. A narradora se divertia ao contar que, quando uma das personagens fala, sai bosta de sua boca.

Nesta versão, a heroína escapa dos maus tratos da velha madrastra ajudada, não por uma fada, mas por uma vaca. Diante das peripécias de Maria e de sua vaquinha, o casamento com o príncipe adquire um valor secundário na trama.

Além das estórias registradas foi possível encontrar outras manifestações do universo da cultura popular relacionadas à voz, como as Folias de Reis, elemento marcante neste processo, já que a pesquisa de campo foi realizada na época desse festejo⁸¹.

A lembrança da Folia de Reis vivida na infância surgiu no processo da pesquisa de campo e também na criação do exercício cênico. Essa lembrança foi acordada através da experiência de estar junto com os foliões, chegando de madrugada nos alpendres das casas, cantando de mansinho, pedindo licença pra abençoar os moradores com “o Santo Reis”, como eles dizem.

A memória pessoal e a coletiva podem ser fontes propulsoras da criação, no processo de geração do espetáculo. Os gestos, ações e falas que foram criados têm conexão com a memória individual, no sentido do que foi assimilado pela experiência de vida no universo cultural de Minas Gerais – região de origem desta pesquisadora – em diálogo com a memória de uma coletividade, criando interseções e intercâmbios possíveis entre o que é pessoal e o que pode ser humano.

A arte, neste caso a linguagem teatral, pode associar a memória pessoal com a memória de uma coletividade, ou fragmentos delas, utilizando-as como matéria que alimenta o imaginário e gera a criação, como disse a historiadora Regina Horta Duarte, citando Maurice Halbwachs: *“cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva”*⁸².

Criar a partir de uma memória pessoal não limita o resultado do processo ou do produto artístico. Ao contrário, pode enriquecê-lo, pois a transformação da experiência em linguagem permite que conteúdos simbólicos sejam reelaborados, ampliando sua possibilidade de comunicação.

A pesquisa de campo possibilitou registrar e assimilar para a cena tanto elementos técnicos específicos, como o uso de um registro vocal nasalado e

⁸¹ A escolha desta data não foi casual, sondagens junto a outros pesquisadores levaram a crer que, junto com elas, a probabilidade de encontrar contadores de estórias seria maior. Dentre eles destaco as importantes indicações do violeiro Paulo Freire e da pesquisadora Juliana Saenger, que haviam realizado pesquisa na mesma região em que aconteceu a pesquisa de campo.

⁸² DUARTE, Regina Horta. “Noites Circenses”. Editora da Unicamp, 1995

agudo; quanto elementos do contexto cultural que a convivência com as pessoas e paisagens do sertão proporcionaram. A maneira como a personagem-narradora se relaciona com o público tem a ver com a maneira com que as pessoas do sertão mineiro recebem hóspedes e visitas, conversando com elas com intimidade, como se fossem amigos ou membros da família que há muito tempo não viam.

A pesquisa de campo ofereceu, ainda, outros elementos significativos que foram assimilados no processo criativo, como a qualidade vocal de ‘Seu’ Antônio Maria, grave, de timbre ‘escuro’, além das variadas posturas de cada pessoa: a gaiatice de D. Maria Gercina, com uma fala de ritmo rápido e voz aguda; a seriedade de ‘Seu’ Saturnino e ‘Seu’ Antônio Maria, com vozes mais pausadas e graves; o humor de Selcir; e a força de sobrevivência, o acolhimento e a solidariedade de todos, qualidades que, direta ou indiretamente, foram absorvidas na criação das personagens.

“Personagente⁸³”: relações entre corpo, personagem e pesquisa de campo

O corpo de alguém pode dizer bastante de sua trajetória de vida. O contexto cultural abrangido na pesquisa requer uma configuração corporal peculiar para as personagens, desenhada pelo tipo de vida e as principais atividades que desempenham. Para a dançarina e pesquisadora Graziela Rodrigues, *“as pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um.”*⁸⁴

Em sua pesquisa sobre técnica e processo de criação em dança, Graziela fala de uma estrutura física, fazendo uso de uma *anatomia simbólica* que assume elementos da cultura popular para revelar a configuração de um corpo desenhado

⁸³ Neologismo criado por João Guimarães Rosa. Ver: ROSA, João Guimarães. “Primeiras Estórias”.

⁸⁴ RODRIGUES, Graziela. “Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação”, p.24.

pelas atividades e festividades que realiza. O mastro, presente em diversas festividades, serve como uma metáfora para o eixo corporal, o alinhamento da coluna a partir do topo da cabeça até a planta dos pés, 'plantados' no íntimo convívio com a terra. Em função de uma intensa relação com a terra, os pés penetram o chão como raízes, oferecendo a base da estrutura física.

No contexto cultural em que foi realizada a pesquisa de campo, é preciso ter pés que agarram o chão para agarrar-se à vida, apesar das duras condições de sobrevivência que ela apresenta. A opção de situar o universo imaginário do espetáculo nesse contexto cultural implicou, então, em construir uma atitude corporal, um certo tipo de tônus para o corpo da personagem narradora que, por sua vez, influenciou na sua maneira de falar, de se comunicar com o outro.

A personagem da narradora é uma mulher do sertão mineiro e, como tal, tem proximidade com a terra. Com os pés descalços, gestos largos, voz de timbre claro, aberto, sua atitude é de se revelar para o outro, de se colocar como quem não tem medo de falar o que sente e pensa.

Processo de composição das personagens

O processo de construção das personagens teve como base a criação e organização de ações físicas e vocais que ofereceram material para uma configuração corpóreo-vocal de cada um deles.

Brincar com diferentes identidades sempre foi um jogo presente no teatro. O intuito de desenvolver uma variedade de registros vocais na cena através de qualidades vocais diversas adequou-se à construção do personagem-tipo. A sugestão de certos tipos humanos foi dada pela configuração corpóreo-vocal, ainda que o mesmo personagem pedisse o uso de diferentes registros e alturas. O espetáculo ofereceu a possibilidade de brincar com uma vocalidade múltipla e o uso de uma pluralidade de articulações.

De acordo com as exigências da cena, optava-se por uma articulação menos ou mais desenhada. No momento de uma fala da personagem Mariquinha, é preciso usar um tom confessional, mas de maneira que todos ouçam; para isso, foi necessário usar uma articulação clara e bem desenhada.

O processo de investigação de uma vocalidade específica para a cena possibilitou a exploração do sistema de ressonância do corpo, permitindo passar de um registro vocal para outro, como no caso das personagens da vaca e da Maria Borralheira, sem com isso pretender demonstrar virtuosismo mas, antes, pelo prazer de descobrir novas possibilidades expressivas. A configuração vocal das personagens foi criada de modo a experimentar construções vocais diversas do que pode ser encontrado na vida cotidiana.

No processo de composição com a fábula de Maria Borralheira, primeiro episódio do espetáculo que foi desenvolvido, a personagem de Maria foi concebida com a intenção de se distanciar dos padrões de uma heroína. Como característica vocal, um timbre de voz nasalado de registro agudo - semelhante à qualidade vocal das mulheres que cantam as ladainhas nas Folias de Reis da região pesquisada, bastante comum na fala de mulheres de muitas cidades do interior de Minas.

Nossa heroína, aparentemente distraída, faz comentários perspicazes e bem humorados, mas tem uma maneira de falar que pode ser desagradável para quem escuta, fugindo um pouco dos padrões de uma boa mocinha. Além disso, com um caráter entre desesperado e ansioso, diante das dificuldades ela chora de maneira escandalosa, com uma voz estridente.

Conforme a intensidade da vibração sonora desta qualidade vocal, há uma tendência de se tornar irritante para quem escuta; portanto, a reação do público levou atriz a dosar a intensidade dessa vibração sonora a fim de evitar uma recepção auditiva desagradável.

Na organização sonora do texto está presente o timbre nasalado⁸⁵ e o registro agudo da ladainha das rezadeiras encontradas nas Folias de Reis, atualizado cenicamente na fala da personagem de Maria Borralheira.

Relações entre a composição das personagens, da cena e o ritmo

No processo criativo foram utilizadas diferentes maneiras para criar impressões através da configuração corporal e vocal de cada personagem, da composição das cenas ou da organização rítmica global do espetáculo.

É possível estabelecer relações entre o registro vocal e a configuração corporal, ajustando-as da melhor forma possível: no caso da configuração corporal da personagem da Vaca, o tronco abaixado, paralelo ao solo, permitiu o relaxamento da musculatura abdominal favorecendo o registro grave, com ritmo lento; a voz aguda e estridente de Maria Borralheira pede uma posição ereta; no caso de Deusdete, a força expressiva da palavra e do gesto no ato de matar foi favorecida pela ação de acocorar-se movida pelo impulso de um soco imaginário.

A diversidade de qualidades expressivas do personagem-tipo (a vaca bonachona, a velha má, etc.) foi construída através de uma configuração corporal, buscando a origem do impulso para a ação, sua respiração, seu ritmo. Todos estes elementos reunidos geram uma qualidade vocal e as sutilezas de um caráter. A configuração corpóreo-vocal partiu de abordagens diversas: no caso da personagem da Velha, foi experimentando maneiras de pisar e andar, buscando o peso e o ritmo lento de uma pessoa idosa que se chegou à personagem.

Existe uma tendência para criar o personagem-tipo dando ênfase para as características que o definem, deixando de lado sutilezas do caráter humano, fazendo com que ele fique 'bidimensional'. No processo de criação do espetáculo *"Diz que tinha.."* buscou-se explorar as várias faces do humano dentro do personagem tipificado. Em sala de trabalho foi possível experimentar diferentes

⁸⁵ Mário de Andrade considera essa qualidade tímbrica como uma característica da voz brasileira: "O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo". ANDRADE, Mário. Ensaio sobre a Música Brasileira, p.56

momentos na construção da personagem Mariquinha - alegria, raiva e tristeza diante do amor foram emoções elaboradas e assimiladas na configuração do caráter da personagem.⁸⁶

Dançar com uma ‘trilha sonora’ próxima do universo cultural do espetáculo funcionou como um estímulo para ‘buscar’ o corpo da personagem. Experimentar ritmos com o corpo em ação se transformou numa maneira de criar ações ou construir o perfil dos personagens. Experimentando maneiras de pisar com um corpo que ‘dança’, que se movimenta com e sem estímulo musical, surgiram gestos, ritmos, ações que foram assimilados na construção dos personagens.

A cena de sedução entre Mariquinha e Zezim, por exemplo, foi criada a partir do estímulo da música de Tom Zé e Zé Miguel Wisnik, composta para trilha sonora do espetáculo *Parabelo*, do Corpo, grupo mineiro de dança. Como os músicos usaram elementos da cultura popular brasileira na composição, ela favoreceu a criação do perfil da personagem-narradora Mariquinha, definindo sua postura tanto física quanto psicológica: uma mulher franca, decidida, que tem pés que realmente pisam, quase que empurrando o chão.

Também as gravações registradas em campo, como as ladainhas cantadas, a cantoria das Folias de Reis ou mesmo o ritmo da fala dos depoimentos, versos e narrativas, funcionaram como estímulo para brincar com corpo e voz, criando configurações rítmicas e corporais. Outras trilhas sonoras que tinham afinidade com o universo cultural do espetáculo foram usadas, como *Sertão Pontado*, pesquisa musical realizada por Juliana Saenger e pelo violeiro Roberto Corrêa, que registraram tradições musicais como cantos de trabalho e devoção - onde estão incluídas as Folias de Reis - do entorno do Distrito Federal, nas regiões de Goiás e de Minas.

⁸⁶ O crítico teatral, Sérgio Sálvia Coelho, comentou em matéria do jornal Folha de São Paulo que o espetáculo “Diz que tinha...” funcionava como uma “*catarse das dores do amor*”. COELHO, Sérgio Sálvia. In: “Fringe realiza a expressão do amor, do inóspito ao explícito”. Folha de São Paulo.

A Personagem narradora

Parece que a gente perde o ritmo de contá estória! Que de primeiro, a gente contava as estórias demais.

(Seu Antônio Maria – Arinos, MG)

No espetáculo *“Diz que tinha...”*, a narradora se coloca como uma personagem que tem prazer em brincar com as sonoridades das palavras, criando jogos vocais e de linguagem, inventando musicalidades com sua fala. Tendo como fonte de criação a cultura oral do sertão mineiro, foram aproveitadas entonações, timbres e ritmos reveladas em suas formas de falar e cantar, além de expressões peculiares de uma ‘língua brasileira sertaneja’.

Criar uma personagem-narradora implica saber qual é o jogo proposto por ela. No caso de *“Diz que tinha...”*, a narradora é esta personagem que brinca com a sonoridade das palavras e sente prazer em brincar com elas. Uma narradora que pode se transformar nos outros personagens, usando uma característica corporal, um gesto, um jeito de olhar, uma maneira de falar, uma postura peculiar a cada um.

Um elemento importante na instauração do jogo proposto pelo ator-narrador é a precisão do foco, que ora pode privilegiar a totalidade do espaço cênico para projetar imagens narradas, ora mantém a concentração num ponto determinado do corpo ou do espaço para presentificar um objeto, um personagem ou uma ação relatados; ou, ainda, o foco pode estar na relação com a platéia como um todo ou direcionado para uma pessoa em particular⁸⁷.

Para que o ator-narrador possa sugerir imagens com uma ou várias configurações corporais e vocais, além da precisão de gestos ou registros vocais é preciso o auxílio do imaginário, tanto do ator quanto do público, para que cada um,

⁸⁷ Dario Fo fala que o ator tem uma ‘filmadora’ na cabeça podendo conduzir o olhar do espectador para um determinado ‘enquadramento’, direcionando o foco de atenção ao privilegiar uma particularidade ou a totalidade da ação. Ver FO, Dario. “Manual Mínimo do Ator”, p.77/78.

à sua maneira, possa enxergar os personagens e paisagens da estória contada e/ou representada.

Repertório de atuação e procedimentos técnicos: escolhas e estratégias

Um saber empírico desenvolvido ao longo dos anos no ofício de atriz foi aprimorado em função de pensar e organizar um repertório que permitisse atingir os propósitos cênicos de comunicação com a palavra. Este processo conduziu, então, ao desenvolvimento de um repertório técnico apropriado ao objetivo de provocar impressões sonoras com a voz e a palavra falada em cena.

O exercício cênico proposto funcionou como um meio de experimentar, na prática, a *“busca de uma amplitude e de uma sonoridade que permitam o maior desdobramento dos efeitos da voz”*⁸⁸. Deste modo, a experimentação vocal foi geradora do processo criativo teatral.

A experiência profissional como atriz e palhaça de circo⁸⁹ forneceu elementos que favoreceram a opção pela relação direta com o público e a abertura à transformação decorrente da interação, presentes no espetáculo.

No processo de investigar uma vocalidade para a cena, foi importante perceber o corpo no momento da produção vocal, a fim de tomar cuidado para não trabalhar no máximo da potência vocal, permitindo a circulação de ar nos órgãos de fonação, a abertura do laringe e pausas de voz necessárias à respiração.

A respiração pode funcionar como impulso gerador da ação. É interessante perceber como ela se adapta a diferentes ações e reações. No processo criativo do texto performancial, permitir o fluxo natural da respiração e experimentar as vibrações sonoras produzidas neste “corpo-voz”, propiciou um

⁸⁸ ZUMTHOR, Paul. “A Letra e a Voz”, p. 173.

⁸⁹ No período entre 1986 a 1989, integrei a companhia brasileira Circo Teatro Udi Grudi que com sua própria lona, fazia espetáculos por toda a cidade, principalmente nos bairros periféricos.

estado de atenção sem tensão, a partir do qual surgiram ações que foram sendo transformadas em cena.

Na configuração vocal dos personagens, foram usadas sonoridades e inflexões que não pertencem aos hábitos cotidianos. Um dos elementos técnicos assimilados na criação do espetáculo surgiu a partir do conhecimento das áreas de ressonância do som vocal no corpo. Ainda que existam opiniões contraditórias sobre o funcionamento dos chamados ressonadores ou vibradores corporais, na aplicação de procedimentos técnicos relativos à voz no trabalho prático, optou-se por considerar os aspectos perceptíveis do som vocal, utilizando os espaços internos do corpo como caixas de ressonância.

A partir da percepção de diversas áreas de ressonância, foram realizados exercícios de vocalização de vogais e consoantes, buscando localizar diferentes lugares do corpo em que o som vocal pode vibrar, como, por exemplo, no alto do crânio, em vários pontos da máscara facial ou na região torácica. Foi através deste procedimento prático que se chegou ao conhecimento dos chamados ressonadores, ou como prefere Grotowski, vibradores vocais.

Depois de conhecer e experimentar diferentes pontos do corpo onde a voz pode vibrar, foi possível escolher com o corpo e voz em ação onde localizar a vibração de cada palavra ou fonema de acordo com a imagem sonora que se pretendia construir. Experimentar entonações, alturas, intensidades e ritmos diversos trouxe a possibilidade de criar diferentes maneiras de falar uma palavra ou frase, permitindo selecionar a que melhor se adaptasse à intenção de transmitir uma determinada impressão, escolhida de acordo com o contexto do personagem e do espetáculo.

Para colocar o corpo em ação foram utilizadas várias abordagens, sendo uma das mais freqüentes a exploração de diferentes formas de pisar, usando diversos apoios e planos de realização do movimento no espaço (movimentos pequenos ou grandes, realizados nos planos baixo, médio e alto), criando dinâmicas com movimentos lentos ou rápidos, fluidos ou entrecortados, em expansão ou recolhimento⁹⁰. O objetivo não é a execução mecânica de um

⁹⁰ Sobre parâmetros do movimento corporal, consultar LABAN, Rudolf. "Domínio do Movimento".

exercício ginástico, mas criar uma espécie de dança em que há fluência e também pausas.

Estes parâmetros básicos do movimento estiveram muitas vezes associados à produção vocal. O processo aconteceu ora apenas com o corpo em ação, ora com corpo e voz, experimentando a intervenção do movimento na emissão vocal, mas também realizando o caminho inverso, criando gestos e ações a partir do jogo proposto pela experimentação de sons vocais.

Uma “ação de mão dupla” aconteceu: a intervenção do corpo na produção vocal gerou composições sonoras e o corpo reagiu à materialidade da voz respondendo com a elaboração de ações físicas.

Procedimentos técnicos e criação se mesclaram e, muitas vezes, exercícios se transformaram em cena, como aconteceu com o exercício da palavra ‘diz’, utilizada como material de experimentação vocal, em que se explorou o som de cada fonema, desconstruindo e depois reconstruindo a palavra, que acabou por transformar-se no chamamento que inicia o espetáculo.

Criar ritmos com a palavra falada através do corpo em ação propiciou ampliar as possibilidades de comunicação com o que é dito em cena, tornando possível a intenção de dar corpo à palavra.

Com o corpo em ação, experimentou-se outra maneira de tratar a palavra como ‘brinquedo sonoro’, usando o ritmo de uma música como base ou criando ritmos a partir da experimentação vocal - a palavra isolada, uma frase ou um trecho maior do texto, funcionaram como uma espécie de ‘letra de música’ para a melodia existente ou para os ritmos criados com o corpo em ação.

Essa ‘dança com o corpo em ação’ possibilitou, ainda, estabelecer relações entre os parâmetros do som e os procedimentos técnicos da fala, gerando diversas dinâmicas, combinando altura, intensidade e duração do som vocal com ritmos diversos. Esta ação, por sua vez, gerava desenhos melódicos com a fala, a chamada entoação.

A organização rítmica trouxe um estado expressivo, um corpo cênico, e a impressão rítmica foi sendo construída na relação entre os vários componentes da

ação. Assim, ritmos, gestos e inflexões foram gerando ações assimiladas na composição do espetáculo.

Seleção e organização: experimentação prática e materialização da cena

No início do processo de investigação prática em sala de trabalho, materiais diversos registrados em pesquisa de campo foram usados como base para a experimentação. Como a Folia de Reis São Vicente de Paula de Buritis havia sido registrada em áudio, a gravação foi utilizada no processo de investigação e experimentação com as vocalidades encontradas no sertão de Minas.

Os primeiros contatos com este material foram o canto das Folias de Reis e as ladainhas cantadas por rezadeiras, parte integrante deste ritual. Ambos proporcionavam um exercício vocal, uma experimentação com um registro vocal, um timbre, ao mesmo tempo nasal e metálico, bastante característico de canções tradicionais brasileiras. A melodia, um tipo de cantilena meio chorosa, soava como lembrança das ladainhas cantadas por minha avó materna e suas 'companheiras de reza', no interior de Minas.

Na ocasião dos primeiros contatos com a estória de Maria Borralheira, narrativa coletada em campo, este material das Folias de Reis ficou um pouco de lado, sendo por vezes usado como exercício vocal e como uma preparação para a cena. Preparação no sentido de que é um material que traz consigo todo um universo cultural do qual faz parte e, portanto, funciona como um estímulo para adentrar nesse imaginário poético, e também para trazer um certo tipo de corpo, de gesto, uma maneira de ser do homem e da mulher que vive próximo ao meio ambiente rural, próximo a um certo tipo de expressão da religiosidade, que é muito próxima da natureza e da realidade vivida.

No processo de sala de trabalho, cantei com foliões e rezadeiras e contei, pela primeira vez, a estória de Maria Borralheira. Não procurei imitar o modo de contar a estória de quem me contou mas, tendo como base seu vocabulário e mesmo sua maneira de falar e conduzir a estória, contei ao meu modo.

Foram surgindo diferentes registros vocais para cada personagem da estória (procedimento que não foi utilizado por quem contou a estória): para a Maria Borralheira, voz aguda, estridente e nasalada, ritmo meio arrastado (lembrando sotaque de mineira de Uberlândia, cidade em que nasci); a Vaca, com um registro grave, baixo, “fala mole”, com ritmo lento, meio ‘arrastado’; a velha madrastra oscilou entre o grave e o estridente em momentos de chilique de “*braveza*”. Palavras vocalizadas e gestos vão gerando elementos para a criação da cena.

Partindo inicialmente da vibração sonora produzida por vogais isoladas, a palavra foi sendo desconstruída em unidades sonoras, figuras de som que se desprenderam de códigos lingüísticos e que só ganhavam sentido pela voz. Acrescentando consoantes, formando sílabas, aconteceu o processo inverso, possibilitando a reconstrução da palavra que, conectada ao corpo e preenchida de vibração sonora, ganhou uma nova dimensão. Por esta via foram produzidas frases sonoras geradoras de imagens presentificadas pelo corpo.

Quando falamos em uma construção rítmica da narrativa, é interessante lembrar que a música é feita de som e silêncio. Permeiar a narrativa com pausas, que podem estar preenchidas com gestos, permite que o espectador seja conduzido pelo universo imaginário da narrativa, preservando um espaço para projetar suas próprias imagens.

O exercício de experimentar a sonoridade de vogais e consoantes foi usado como elemento gerador do processo de criação com o texto performancial. O processo aconteceu através da associação entre som vocal, imagem e movimento, impulsionado inicialmente pela vocalização de consoantes e vogais isoladas, ligando depois consoantes e vogais.

Através deste procedimento surgiram “palavras inventadas” que deram origem a musicalidades, linhas melódicas construídas com palavras e frases, em

que diferentes configurações rítmicas foram realizadas com o corpo e com a voz simultaneamente. Um estado cênico começou a se configurar; a dilatação do corpo aconteceu através da combinação da ação vocal e corporal gerando o desejo de comunicar.

Brincando com a sonoridade das palavras iniciais da fábula de Maria Borracheira, surgiu a ação vocal e o gesto de chamamento que abrem o espetáculo e que introduz o quadro final.

O processo teve início com a desconstrução da palavra, decupando-a em unidades sonoras, a partir da primeira palavra que introduz a estória de “Maria Borracheira”. A narrativa começa com a frase “Diz que tinha uma véia...”, a sonoridade de cada fonema foi experimentada em separado: ‘D’, depois ‘l’, em seguida acrescentando o ‘Z’ com som de ‘S’, formando a palavra ‘diz’. Como se a consoante empurrasse o som do ‘l’, a voz vibrou no crânio e o som ocupou tanto o espaço interno do corpo quanto o espaço externo da sala.

Brincando com esse som vocal, surgiu a imagem e a ação de dar milho às galinhas. A gestualidade vocal se tornou mais tarde a fórmula de abertura do espetáculo, que traduz um chamamento: o som que chama galinhas, convoca o público a ‘entrar’ no território do imaginário, universo da personagem-narradora Mariquinha.

A expressão vocal pode sugerir imagens sonoras através da articulação entre o conceito e a imagem acústica. A ação vocal e corporal de lavar roupa usada pela personagem Maria Borracheira, gerou um jogo onomatopaico com a palavra lavar e o som do ‘L’, falado com o maxilar solto foi criando um som de água. A repetição da fala e da ação de lavar roupas gerou, também, uma musicalidade e um ritmo para a cena.

Através desse processo foram surgindo inflexões, ritmos e ações assimiladas para a cena. O texto da narrativa sofreu transformações, ganhando novas frases, diferentes daquelas existentes na narrativa contada por D. Maria. O texto, como nas tradições orais, foi memorizado através da ação física e vocal.

Composição do espetáculo

No espetáculo, a fábula de Maria Borracheira foi desenvolvida através de nove personagens que se alternam na cena interpretados pela atriz que, ora narra suas ações, ora representa os personagens enquanto tipos: a bondosa e divertida Maria, a Velha madrastra e sua filha má, a Vaca bonachona que gosta mesmo é de prostrar, o Velho de memória fraca que repete sempre a mesma história (inspirado na narrativa do ‘caçador de onça’ contada por Seu Antônio Maria), as três Magas que, cada uma com sua característica, oferecem belos presentes a quem o bem fez e presentes ‘de grego’ para quem provocou malefícios.

Como os cantadores nordestinos, a personagem Mariquinha inicia o espetáculo “*Diz que tinha...*” se apresentando para o público e introduzindo-o no universo da narradora. Numa espécie de prólogo, a atriz usa a voz e a palavra para fazer um chamamento, com o gesto de alimentar galinhas, estabelece uma relação de proximidade com o público, chamando-o a participar do universo imaginário da personagem: um ambiente rural e a circunstância de receber visitas em seu quintal, no meio de seus afazeres e lhes contar histórias vividas e ouvidas.

A primeira cena desenvolvida foi a fábula de Maria Borracheira que, depois, se tornou o último quadro do espetáculo. A cena seguinte foi desenvolvida a partir de depoimentos diversos, criando o episódio ou quadro inicial do espetáculo em que a personagem conta aventuras e desventuras do amor.

No segundo quadro do espetáculo foi utilizado um material já existente no repertório da atriz. O texto criado pela atriz conta a história de Deusdete, personagem que peregrina por ruas e estradas, contando e revivendo sua trajetória de vida. Para estabelecer ligação entre as histórias do espetáculo, a personagem de Deusdete se tornou filha da personagem-narradora. O fio condutor ou o tema da narrativa se configurou como modos de ver e viver o amor.

O nome e a fórmula de abertura do espetáculo trazem uma marca da oralidade, revelada pela maneira de contar de D. Maria pois, ‘diz que tinha’,

expressão usada por ela várias vezes durante a narração⁹¹, cumpre a mesma função de ‘era uma vez’, introduzindo o ouvinte na estória narrada.

O cantório da Folia de Reis de Buritis foi assimilado no espetáculo como uma espécie de fórmula de encerramento, procedimento comum a manifestações diversas do teatro popular. No espetáculo, junto com a gravação da Folia, a atriz canta acompanhando a voz do guia (o primeiro a cantar, aquele que ‘puxa’ os versos) acompanhando a ‘segunda voz’ (que repete os versos do guia), finalizando com a interpretação da ‘sétima voz’ (uma espécie de vocalise, um som vocal sem palavra, de registro bastante agudo que pode vibrar no alto do crânio).

As peculiaridades culturais do sertão mineiro não implicaram na restrição de temas, princípios ou procedimentos de composição do espetáculo. “*Diz que tinha...*”, traz estórias e personagens, que mesmo sendo originários do universo caipira, representam traços comuns do ser humano.

Existem ainda, espaços para a criação de muitas estórias. Estórias que percorreram muitos caminhos, nas muitas vozes que dizem de si e do outro, revelando particularidades de pessoas e lugares, pois, como observou Walter Benjamin, cada narrador imprime sua própria marca naquilo que conta. Vozes que dizem coisas sobre o sertão de Minas, coisas gerais que podem ser humanas.

Apresentações públicas: verificação prática no momento da ‘publicação oral’

Ao longo do processo de criação, foram realizados alguns ensaios abertos, além de três apresentações: no festival do Instituto de Artes (FEIA) e em dois saraus fora da universidade. Acreditamos que tanto os ensaios abertos, quanto as apresentações contribuem, no contexto de uma investigação teórico-prática, com o processo de reflexão e de criação da cena, dando um *feedback*,

⁹¹ Ver transcrição da estória nos Anexos da dissertação.

possibilitando averiguar o que funciona para estabelecer a comunicação com o público, o que pode por um ou outro motivo, não funcionar.

Apresentações da fábula de Maria Borralheira:

- No 3º FEIA – Festival do Instituto de Artes da UNICAMP (15/10/2002);
- Sarau do Tukun (06/12/2002);
- Sarau na Escola de Dança Arranhacéus (13/12/2002);
- Na Casa dos Amigos de São Francisco de Assis em projeto desenvolvido com moradores de rua pelo Grupo Matula Teatro, de Campinas, com o apoio da PREAC/UNICAMP (15/08/2003).

Apresentações do espetáculo “*Diz que tinha...*”:

- Participação no 12º Fringe/Festival de Teatro de Curitiba, com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão/UNICAMP, (21 a 24/03/2003) ;
- Via Roça Espaço Cultural e Restaurante, Campinas (10 e 11/05);
- SESC Ipiranga/SP (18 e 19/07/2003);
- Espaço Cultural Semente/Campinas (20 e 21/09/2003);
- Mostra “Solos em Cena”, Sala Funarte/Brasília (01/11/2003)
- Encontro de dependentes químicos promovido pela Secretaria de Saúde de Paulínia/SP, Câmara Municipal de Paulínia (08/11/2003)

CONCLUSÃO

O mundo me toca e eu sou tocado por ele; ação dupla e reversível.
(Paul Zumthor)

O processo de investigação e criação do espetáculo “*Diz que tinha...*”, integrado na pesquisa “Dando corpo à palavra: um exercício cênico sobre a voz”, leva-nos a concluir que a oralidade, ou como prefere Paul Zumthor, a vocalidade pode estimular diferentes abordagens da palavra na linguagem teatral, focando a corporeidade da voz como elemento mediador e organizador dos signos teatrais.

As apresentações públicas do espetáculo mostraram que a aplicação de princípios e procedimentos relativos a uma vocalidade específica para a cena estabelecem um diferencial no ato da comunicação partilhada entre ator e audiência. O público responde à relação estabelecida com a palavra, participando como integrante do ato da comunicação proposta pela encenação.

As narrativas, depoimentos e canções, oriundos do sertão mineiro, foram assimiladas no espetáculo a partir da perspectiva de considerar a memória como fonte revitalizadora de campos simbólicos, em que a arte também se circunscreve. No processo criativo foi possível partir destes elementos para extrair alguns princípios e procedimentos de criação.

Questões como memória e tradição requerem uma abordagem crítica. Deve-se permanecer atento para não atribuir à tradição e à memória um valor de culto, pois tratá-las como reduto de “pureza”, restringiria seu potencial criativo. Pesquisar e criar a partir de acervos imemoriais da cultura não significa guardar ou salvar algo que, do contrário, estaria perdido. É verdade que muita coisa da nossa cultura vai sendo perdida, no processo mesmo da vida e é uma ilusão querer reter, segurar o tempo.

A memória pode estar ligada não com aquilo que se perdeu, mas com o que está escondido dentro de nós mesmos, sentindo necessidade de ser lembrado. O imaginário e as matrizes expressivas do universo cultural do noroeste de Minas, foram considerados não enquanto reduto de pureza ou de algo quase

perdido no passado, mas como modelos simbólicos integrados a uma realidade viva e mutável.

A postura é menos a de uma idealização nostálgica do que de uma atualização possível. Porém, é também possível considerar como uma ilusão a valorização excessiva da 'novidade', selecionando, muitas vezes, o que vem com o carimbo de 'qualidade primeiro mundo'. Produzir arte considerando a existência desse manancial, interferindo nele, inserido na multiplicidade do tempo presente pode ser uma alternativa ao exagerado valor atribuído pelo mercado à novidade, que gera uma sucessão de produtos (e aí, muitas vezes estão incluídas pessoas) descartáveis.

Vivemos numa sociedade em que há uma grande circulação de informações e obviamente, os textos orais veiculados hoje, estão permeados pela cultura escrita e a partir dela também podem surgir textos de circulação oral. Saber onde surgiram estes textos é um aspecto interessante que poderia enriquecer a pesquisa, mas provar algo a esse respeito foge da abrangência de um estudo no campo teatral e, mais especificamente, sobre o processo criativo do ator com a palavra em contexto teatral.

Moldar de maneira particular materiais que atravessam tempos e lugares, trilhar veredas percorridas por outros, mostra-se como um caminho possível de reflexão e criação. Caminhos da palavra lembrada e pronunciada, estórias contadas por tantas vozes, podem ser também contadas pelo ator hoje, situado no presente vivido.

Nestas trilhas percorridas por outras gentes, é possível ouvir murmúrios, sussurros, risos, o vozerio. Sabendo de outras vozes que contaram de si, de ser - vozes que permearam corpos, reverberaram sentidos, multiplicaram sensações – sinto-me acompanhada, aquecida. Calor do humano que já passou, pensou, sentiu e comentou o vivido, para que algum público ouvisse, se visse assim desnudado em seus encantos ou recantos sombrios, partilhados, alumiados pelo ato de dar voz à cômica, trágica e emocionante travessia humana.

BIBLIOGRAFIA

- ALEXANDER, F. Mathias. A Ressurreição do Corpo. SP: Martins Fontes, 1993.
- _____. O uso de si mesmo: a direção consciente em relação com o diagnóstico, funcionamento e o controle da reação. SP: Martins Fontes, 1992
- ANDRADE, Mário de. Danças Dramáticas do Brasil. 3º tomo. BH: Ed. Itatiaia, 1982.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. SP: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. O Grão da Voz. Lisboa: Edições 70, 1982.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. SP: Hucitec/Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBA, Eugenio. A Arte Secreta do Ator. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro. RJ: Zahar, 1981.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador. Coleção Os Pensadores, vol.48. SP:Abril,1975.
- BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (org.). Fronteiras do Literário: literatura oral e popular. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995.
- BERTHERAT, Thérèse. O Corpo Tem Suas Razões. SP: Martins Fontes, 1977.
- BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembranças de velhos. SP: Companhia das Letras,1994.
- BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: dialogismo e construção do sentido. Campinas: UNICAMP, 1997.
- BRITO, Rubens. Dos Peões ao Rei: O Teatro Épico de Luís Alberto de Abreu. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). SP: ECA/USP, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 1999.
- CASSIRER, Ernst. Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana. SP: Martins Fontes, 1994.
- CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano. Petrópolis, RJ: Vozes,1994.
- COELHO Netto, José Teixeira. Em cena, o sentido - semiologia do teatro. SP: Duas Cidades, 1980.
- COELHO, Sérgio Sálvia. Fringe realiza a expressão do amor, do inóspito ao explícito. Folha de São Paulo. Ilustrada. SP: 26/03/2003.

DAVINI, Silvia. Voice Cartographies in Contemporary Theatrical Performance: an Economy of Actors' Vocality on Buenos Aires in the 1990s. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Londres: School of English and Drama Queen Mary and Westfield College – University of London, 2000.

DUBOIS, Jean. Dicionário de Lingüística. SP: Cultrix, 1978.

EPSTEIN, Isaac. O Signo. SP: Ática, 1986.

FERNANDES, Sílvia. Apontamentos sobre o Texto Teatral Contemporâneo. Revista Sala Preta. SP: USP, nº 1, págs. 69-79, 2001.

FO, Dario. Manual Mínimo do Ator. SP: SENAC, 1999.

FORTUNA, Marlene. A Performance da Oralidade Teatral. SP: Annablume, 2000.

FREIRE, Paulo. Lambe –Lambe. SP: Casa Amarela, 2000.

FRY, Dennis. Homo Loquens: O Homem como Animal Falante. RJ: Zahar, 1978.

GREINER, Christine, AMORIM, Cláudia (organizadoras). Leituras do Corpo. SP: Annablume, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca do Teatro Pobre. R.J.: Civilização Brasileira, 1987.

_____. La Voz: orden externo, intimidad interna (mimeografado)

HAVELOCK, Eric. Prefácio à Platão. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

HESÍODO. Teogonia – A Origem dos Deuses. Estudo e tradução Jaa Torrano. SP: Iluminuras, 1995.

HOMERO. A Ira de Aquiles: canto I da Ilíada. Tradução Haroldo de Campos e Trajano Vieira. SP: Nova Alexandria, 1994.

JAKOBSON, Roman. Lingüística e Comunicação. S.P.: Cultrix, 1970.

JECUPÉ, Kaka Werá. Tupã Tenondé: A Criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani. SP: Peirópolis, 2001.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. SP: Summus, 1978.

LIBERATI, Bruno. As chaves do Matagal Indevassável. Jornal do Brasil, Caderno B, RJ: 19/11/1997.

LINKLATER, Kristin. Freeing the Natural Voice. New York: Drama Book Publishers, 1976.

- LISBOA, Henriqueta. Literatura Oral – Lendas, Contos e Fábulas Populares no Brasil. SP: Cultrix, 1978.
- LOPES, Sara. Diz isso cantando: A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). SP: ECA/USP, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, 1997.
- MAGEE, Bryan. História da Filosofia. SP: Loyola, 1999.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (organizadoras). Ao Encontro da Palavra Cantada. RJ: 7Letras, 2001.
- MATURANA, Humberto. Cognição, Ciência e Vida Humana. BH: Ed. UFMG, 2001.
- MENEZES, Philadelpho (organizador). Poesia Sonora: Poéticas Experimentais no Século XX. SP: Educ, 1992.
- MERLEAU-Ponty, Maurice. Fenomenologia da Percepção. SP: Martins Fontes, 1999.
- MONDIN, Battista. O Homem, quem é ele. SP: Paulinas, 1980.
- OIDA, Yoshi. Um Ator Errante. SP: Beca Produções Culturais, 1999.
- ONG, Walter. Oralidade e Cultura Escrita. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. S.P.: Perspectiva, 1999.
- PERRY, Marvin (org.). Civilização Ocidental: Uma História Concisa. SP: Martins Fontes, 1985.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña. Estética da voz: uma voz para o ator. SP: Summus, 1989.
- RABETTI, Beti. Memória e Culturas do Popular no Teatro: o Típico e as Técnicas. Revista O Percevejo. RJ: UNIRIO, nº 8, págs. 3-18, 2000
- REALE, Giovanni e ANTISERI, Dario. História da Filosofia. SP: Edições Paulinas, 1991.
- RODRIGUES, Graziela. Bailarino, Pesquisador, Intérprete. R.J.: Funarte, 1997.
- ROLF, Ida Pauline. Ida Rolf fala sobre Roling e a realidade física. SP: Summus, 1986.
- ROSA, João Guimarães. Primeiras Estórias. RJ: José Olimpyo, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. SP: Perspectiva, 1985.

- ROUBINE, Jean-Jacques. A Arte do Ator. RJ: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. A Linguagem da Encenação Teatral. RJ: Jorge Zahar Ed., 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o Teatro Contemporâneo. SP: Martins Fontes, 1998.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Lingüística Geral. São Paulo: Cultrix, 1973
- STANISLAVSKI, Constantin. A Construção do Personagem. R. J.: Civilização Brasileira, 1998.
- TARNAS, Richard. A Epopéia do Pensamento Ocidental. RJ: Bertrand Russel, 1999.
- TATIT, Luiz. O Cancionista. S.P.: Edusp, 1996.
- VENEZIANO, Neyde. A Cena de Dario Fo: o exercício da imaginação. SP: Códex, 2002.
- _____. O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções. Campinas, SP: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.
- VIGGIANO, Alan. Itinerário de Riobaldo Tatarana. RJ: José Olimpyo, Brasília: INL, 1978.
- ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz. S.P.: Companhia das Letras, 1993.
- _____. Introdução à Poesia Oral. S.P.: Hucitec/Educ, 1997.
- _____. Performance, recepção e leitura. S.P.: Educ, 2000.

ANEXOS

MATERIAL DA PESQUISA DE CAMPO

Sobre a pesquisa de campo

Nós temo a nossa marcha. Merma coisa a senhora tá numa
marcha, fazendo uma pesquisa, tá igual o sol viajando.

(Seu Rosa)

O desejo de ir ao encontro de pessoas do meio rural, onde talvez fosse maior a chance de ouvir histórias e, também, o interesse pelo vocabulário, pela prosódia, e por uma maneira de ver e viver o mundo, levou à realização da pesquisa de campo no noroeste de Minas Gerais, nas cidades e arredores de Buritis, Arinos e Urucuia.

O território eleito para o encontro com a vocalidade e a poética de um povo foi a região na qual também se nutriu um grande “recriador” de palavras, muitas vezes nascidas como fala⁹². O escritor mineiro João Guimarães Rosa foi escolhido como guia, fonte de inspiração para adentrar novos sertões.

Com tudo pronto para a saída em campo, não há como negar o receio - diante do que viria – ou não – pela frente. “Vou como um Diadorim”, pensei, disfarçada como a guerreira sertaneja de João Guimarães Rosa.

Nem tão guerreira, nem tão homem, apenas mantendo uma certa discrição, encontrei pessoas que abriam suas casas e ofereciam alimento. Além de pouso e comida, havia uma enorme disponibilidade em ajudar a moça mineira que veio de São Paulo, da universidade, querendo ouvir e gravar histórias. E o medo se desfez diante da generosidade, esta talvez tenha sido a primeira e uma das mais fortes experiências oferecidas pela pesquisa de campo.

Em Arinos, na casa de Seu Antônio Maria, foi possível presenciar seu ato de lembrar histórias e as circunstâncias em que elas aconteciam. Circunstâncias diversas das atuais, quando existiam outras relações com o tempo, o trabalho e o lazer. Como disse ele, era comum contar e ouvir histórias ao final de um dia de trabalho na roça, em noite de lua, sentados na cerca do curral ou nas festas, onde

⁹² Em artigo publicado sobre João Guimarães Rosa, Oscar Lopes observa que “muito da dificuldade de entender a obra (“Grande Sertão: Veredas”) se deve à nossa própria deformação escolar: utilizamos uma

também aconteciam as “brincadeiras”, um conjunto de manifestações culturais envolvendo corpo e voz em função do divertimento.

Aqui apresento o registro de algumas falas, narrativas e canções, que surgiram a partir do encontro entre experiências culturais diversas, mas nem por isso díspares.

Transcrição de depoimentos, narrativas e canções que foram adaptados no espetáculo “Diz que tinha...”

- Gravação de ‘Seu’ Agenor: “Cantando assim: Adeus Feira de Santana, mina Bahia onde eu nasci... Tô em Minas Gerais mas tenho sôdade de ti... Eu não canto por cantar, nem por ser bom cantador... Canto para aliviar as minhas penas e minhas dor...”
- Depoimento de D. Maria*: “Zezim era um caboclo da roça, c’uns ombro largo, uns óim miúdo... aquela peste. Eu conheci ele na festa de São João. Êta diacho, que o homem dançava uma quadrilha! Meu coração chegava a moer, moidozinho. Uma vez ele me tirou prá dançar. Nossa Senhora, só de alembrear meu coração pula. Nós dançamo a noite interinha. E daí pegamo a namorar. Escondido. Prá num ficá dando falação pr’os sem que fazer, pr’os linguarudo. Porque... naquele tempo tudo dava falação. Até hoje dá, mas o povo de hoje tá mais avançado e num dá muita confiança prá bateção de língua. Num vê o namoro? Uma pouca vergonha. Nomeu tempo era o negócio de gostar. A gente gostava demais... Sofria... Apanhava! Mas num dava emendação. Eu mesma quase morri de apnhar por causa desse namoro. Mas eu também num ficava atrás. Inventei moda de costurar lá pros Pereira, aquele negócio de fazer enxoval pr’as moça, só prá ficá perto do Zezim. Importa lá! Já passou mesmo... Mas eu sía pela porta cozinha, de

gramática e uma retórica que ignoram muitas das possibilidades expressivas da linguagem oral”. In: LIBERATI, Bruno. “As chaves do matagal indevassável”. Jornal do Brasil, caderno B, p.4.

noite, e eu ia encontrar com ele. Todo dia, ele amarrava o cvalo mais longe, ali na cerca, antes da porteira, e vinha de a pé. Nós encontrava era no cômodo dos arreio e das tralhas, um puxado comprido, do lado do paiol. Ele também devia de gostá, chegava de longe só prá ficá comigo! Ah... mas eu agradava ele demais... Levava comida gostosa, fazia arroz doce, guardava as manga espada embrulhadinha... cosia as ropa, fazia curativo – que ele vivia todo ranhado de tanta mexeção no mato. Ele me pegava no colo, sentava eu num arreio e me chamava de rainha. Que ele era fino de trato nessas hora. Sabia cada palavra bonita! Com os homi era bravo, brigador, cheio dos rompante. Homi mesmo! Igual eu nunca mais vi.

Mas ele mexia com feitiçaria. Mexia mesmo. Ele mesmo é que me contou. Sabia fazê presa de amor, feitiço prá mulher gostá de homi e homi gostá de mulher. Sem jeito nenhum de desmanchamento... Ele fez prá mim. Mas ele num teve culpa não. Eu sabia. E quis. Quis porque quis. Ele ensinou que tem umas parte encantada do corpo. Essas que a gente esconde mais com as ropa... Se bulir dentro, o amor vai entrando. Quanto mais fundo buli, mais apaixonado fica. Vai lá, eu bebi ele. Aí ele entrou em mim de vez, ficou dentro e nunca mais saiu. Pronto.

Mais, eu num casei na igreja, nem no papel. Por causa da professora que chegou do colégio interno. Moça formada, cum blusa de renda, falando bonito... Quando els me falaram que ela tava arrastando as asa pro lado do Zezim, pensei até que era falação. Moça de colégio, professora, com tanto filho de fazendeiro rico prá ela escolher! Eu dei escânadalo, gritei na saída Igreja – que ela era de ir na missa das dez, xinguei, falei tanta coisa... Ir lá conversá cum ela, eu num fui não, que era dá muita confiança. Com o Zezim eu falei. Ah, esse aí ouviu! Chamei de cachorro, de desonrador de moça pobre, até de assassino. (Ele num era assassino não, eu é que chamei). Nem nessa hora, ele num me bateu. Ficô até me carinhando, falando manero: “Fica assim não Mariazinha. Fica quietinha.

O pior é que ainda naquele dia eu dormi com ele, lá na casa dele. Fui lá brigar e fiquei. Fiz até o café da manhã antes dele sair! (...) Acho que voltei lá

umas duas ou três vezes. Era do mesmo jeito, eu gritando, falando que matava, chamando ela de bruxa... Ele ficava sério, num abusava. Que era o feitiço que eu falei. Nunca teve jeito de esquecer.

Pelejei muito nessa vida. Casei duas vezes e tive muitos filhos. Três homens e cinco moças. Todo mundo casado, menos a Tereza (ela num consegue namorado. É toda cheia de mania).

Esquecê o Zezim, eu nunca esqueci. Ano passado, ele veio lá da roça. Tinha muito tempo que eu num via ele. Tá um caco! Sem dente, sujo, ropa emulhambada, magro, velho, ruço... Só tinha pose quando a empombada da mulher dele vivia. Ele vinha vindo a cavalo, devagar, sem jeito me viu e falô: Boas tardes! Ai me deu um ódio, uma gana, uma vontade de tirá ele lá de cima daquele cavalo, de pisá na cara dele, de fazê ele gritá, sofrê igual eu sofri a vida inteira. Eu cheguei perto do cavalo, segurei o cabresto, olhei bem na cara dele e falei: “Foi por causa desse bagaço que eu passei tanta precisão! Resto de gente, peste desfigurada! Ele só ficô me olhando, desapontado, com a cabeça abaxada: “Baxa o topete mesmo prá mim! Que a vida intera eu amrguei sua feitiçaria, desgraçado!... “Entra prá dentro Mariquinha. Nós num temo mais idade prá essas coisa. Isso já passô faz tempo. Entra prá dentro” ... Aí a peste da Tereza veio me chamando, me levô prá dentro. Ah... Dixa prá lá... Chega...

*Este depoimento foi transcrito em uma carta endereçada a Teresa de Almeida, mãe da atriz, que o adaptou para o espetáculo “Diz que tinha...”

- Gravação de D. Glória e de suas netas: “Vai cantá a vó, com as duas netas, que são: Janaine; que idade: dez; Juliana, oito.

“Santa mãe Maria nesta travessia, cubra-nos teu manto, cor de anil, guarda em nossa vida e (...) Aparecida, santa padroera do Brasil, Ave, Ave Maria, mulher pelegrina, força femenina, a mais importante que existiu, com a justiça queres que nossas mulheres sejam construtoras do Brasil, Ave Maria, Ave Maria”

- Depoimento de D. Nena, dona do hotel em que me hospedei em Arinos, que muito ajudou, indicando e levando até os foliões:

“Eu vou começá o que eu tava te falando: A gente tem que contá as piadas, essas coisa, prá esquecê as coisas tristes, as coisas ruins, porque (...) eu acho que energias negativa acaba prejudicano muito a gente. Por causa da língua o corpo padece”

- Estória da onça de ‘Seu’ Antônio Maria:

“Pode segui o mesmo seguimento? Aí foi, diz que ele falô assim: ‘é hoje que eu sou comida da onça. Aí diz que ele subiu no pau mais alto que tinha. Com pouco a onça chegô, e assuntô, tomô faro dele e rompeu lá perto do pau e subiu no pau. Aí subiu, subiu, subiu e ele tá lá cum saco de sal e pimenta. Quando ela foi chegano perto dele, numa altura já bem perto – ela num podia pulá nele que ela tava subino no pau – aí ela chegô perto, ele foi e despejô sal na cara dela. Quando ele dispejô o sal, a pimenta foi caiu dentro do olho. Quando ela foi tirá, soltô as mão de lá prá limpá o ôio, aí ela tombô. Tombô e diz que já foienfiano as unha nos ói e furô os dois ói. Aí ficô lá, tombando, cega.”

- Estória de Maria Borradeira contada por D. Maria:

“Disse que era uma véia que morava cum duas moça. Uma que era a camarada Maria Burraiera e a fia que chamava Juana. Antão, diz que ela tinha aquela coisa c’ua Juana e a Maria Burraiera lá no burráio, sabe. E a Maria Burraiera tinha uma vaquinha. Antão, a véia um dia, porque a véia saía, ia prá missa, pr’us passeio cu’a Juana e dexava a Maria Burraiera, c’um mundo véi de algodão pr’ela fiá e dá a linha prontinha. A vaquinha vinha e falava assim: Maria, dexa eu cumê esse algodão?”; “Num pode, se não a hora que a minha patroa chegá...”; “Não Maria, não tenha medo”. Ela cumia o algodão, que quando ela cagava, cagava umas pelota de linha... Alvejadinha!

Aí, antão a madраста dexava aquele mundo véi de ropa pr’ela lavá e dá passadinha. Ela danava a chorá: “Eu num dô conta!”

A vaquinha vinha e falava: “Ó dêxa eu cumê essa ropa, que daí num tem pirigo.”; “Ói, cê come essa ropa e minha patroa acaba cumigo!”; “Não, não tem pirigo”. Diz que cumia a ropa e quando cagava, passadinha. A ropa né.

E então a véia descobriu que a vaquinha que tava dando um jeito prá ela né. Aí falô prá ela: “Maria, nós vai matá uma vaca e nós vai matá a sua”. Aí, ela danô a chorá...Falô: “Não, num mata a minha vaquinha não!”; “Vai matá sim. Desejei cumê a carne da sua vaca”

Aí eles pegô a vaca, levô pro currale, marrô ela... e a vaca chamô ela, disse que banô cu’a cabeça que elea fosse lá né. Aí, ela foi. Chegô lá, a vaquinha falô prá ela: “Eles vai me matá, mas dentro do meu bucho... Cê pede que qué lavá os fato... Dentro do meu bucho, tem uma varinha, ocê pega a varinha e guarda. Num dêxa ninguém vê não. E tudo que ocê pedi essa varinha, ela te dá.”

Aí foi matô a vaca né. E diz que ela falô prá véia: “Ó, eu que vô lavá os fato”. A véia falô, é ocê memo, num tá veno que eu num vô dexá a Juana lavá. É ocê memo que vai lavá.”

Aí ela desceu cum a vasia de fato pro córgo, cu’a varinha no seio. Aí, chegô lá, tinha um casl de véio cu’as moça lá. Todo mundo na cama. As moça que trabaiava e tratava dos véi, né. Um véi só. A véia já tinha murrido. Aí diz que ela largô essa vassinha de fato lá, e correu lá. O véi chorano, cum fome...diz que disprezado, disimbruiado. Diz ela, pegô imbruiô ele e fez lá um migauzim e deu ele prá cumê... Quando invém as moça. Três moça. Aí diz que ela iscondeu trás da porta. Aí quando as moça chegô... Diz que uma chegô, oiô... Diz que ela barreu a casa, tudo asseadim. Uma chegô e falô assim: “Meu mano, meu mano, quem tão bem nos fez, quando fô cunversá há de sê ôro só.” Quando ela buliu cu’a boca, o ôro caiu né?

Aí, diz que ôtra, do meio, também chegô e falô: “Meu mano, meu mano, quem tão bem nos fez, há de criá uma estrela de ôro na testa”. Ela passô, tá lá a estrela na testa.

Aí, diz que... “meu mano, meu mano... (pensando, tentando lembrar: Cumé que é... , estrela de ôro na testa...)

Aí minina, ela foi pr'ás vasiinha, lavô os fato e foi. Chegô lá, quand'eles viu ela: "Maria, ondi é que cê arranjà isso?". Ela foi cunversá, o ôro pegô e dispejô. "Maria, ondi é que cê arranjà isso, é prá Juana tamém ranjá."

Aí, ela contô tudo e a Juana bateu prá lá.

Mas ela falô assim que chegô lá bateu no véio. Judiô muito cum o véio, né. A Juana correu prá lá. Aí minina, chegô lá ela bateu nesse véi, judiô cum ele, rastô ele, jogô ele no chão, judiô, cagô dentro das panela...

Quando as moça chegô diz que aí a mais véia falô assim: "Meu mano, meu mano, quem tão mal nos fez, quando fô cunversá, é bosta só"

Ela buliu c'a boca, a bosta pegô a caí.

A ôtra chegô e falô: "Meu mano, meu mano, quem tão mal nos fez, há de criá um chifre na testa"

Ela passô a mão, o tamanho do chifre, né.

Aí, diz que ela correu prá contá prá véia né.

"Ondi é que cê arranjà isso Juana?"

"Foi lá ondi a Maria ranjà."

Aí, ela foi cunversá, a bosta pegô a caí né.

Aí diz que ela pegô a passeá cum essa Juana né. Diz que marrado um lenço na cabeça e... ía pr'as missa, a Juana tava lá. Aí diz que ela ia cunversá a bosta pegava a caí. A véia falô: "Ó, cê chega lá cê num conversa não! E marra um pano por cima do chifre, módi nóis podê í."

Aí ela ía, A Maria saía no terrêro e falava assim: "Minha varinha, minha varinha, cum condão que Deus me deu, me dá um cavalo arriadim, cum todo apreparado, pro módi eu í nessa missa, pr'eu í nesse passeio." Ó o cavalim cheganô né, diz que dos mió, c'um a ropa tudo dobradinha, ele entrava dentro e se mandava e ía né.

Aí diz que foi muitos dia desse jeito, aí quando foi um dia ela facilitô e o sapatim do peé caiu. Aí eles acharam o sapatim do pé dela. Quem achasse o sapatim era prá casá cum o fio do Reio. Aí saiu cum esse sapatim na rua, por toda banda... Nda servia, nada servia. Ficô a casa dessa véia. Aí diz que eles chegaram lá aí priguntô: "Esse sapatim é da Juana, ela perdeu um sapato?"

foi lá, diz que pelejô e nada né. “Cê num tem nem uma fia aí mais?”; “Não mas tem uma tal de Maria Burraiera, mas num tá veno que isso num é dela! Ela num usa sapatim desse não né.” “Não, cham’ela! Nós tá exprimentano em todos”. Aí diz que ela falô: “Vem prá cá Maria. Num dianta...” Chegô cá, diz que foi certim né.

Aí eles foi atrás de quem? Quem o sapatim fosse dono, era prá casá cum o fio do Reio. Fosse dono do sapatim né. Aí foram atrás, minha fia, diz que de banda de música e pulícia e pôs ela num apreparo medonho...né. Foi e casô. E a Juana ficô. Cunversano bosta.”

- Cantorio de chegada da Folia de Reis de São Vicente de Paula, de Buritis:

“E ô de casa e ô de fora,

Oi alevanta, cende a luz

Ô de casa, ô de fora e alevanta e cende a luz.

Oi abre a porta, vem recebê os três rei santo vem com Jesus

Abre a porta vem recebê os rei santo vem com Jesus, ôi á...”





MATERIAL DO ESPETÁCULO





"Diz Que Tinha..."



Espectáculo adulto que traz à cena o universo de Mariquinha, contadora de histórias vividas e ouvidas no sertão de Minas Gerais. A personagem conta a história de amor e fetiche vivida com Zeim; de sua filha Deudete que foi ter com o mundo e a fábula de "Maria Burralhêra", uma versão caipira da Gata Borralheira, onde a heroína escapa dos maus tratos da velha madrasta ajudada não por uma fada, mas por uma vaca. Além das histórias estão também presentes no espetáculo as sonoridades, timbres e ritmos das Folias de Reis. "Diz que tinha..." foi criado a partir de narrativas, depoimentos e canções que mesmo tendo origem no universo caipira podem falar de toda gente. Gente e coisas de Minas mas que são Gerais, de pessoas de todo o mundo. Cecília A. Borges transita entre vários personagens, dando corpo e sonoridade às narrativas orais, registradas pela atriz em pesquisa de campo no norte de Minas. A direção de Stela Fischer segue o modelo colaborativo, no qual diretora e atriz compartilham a criação em uma esfera de cumplicidade. O espetáculo é resultado oitavo das pesquisas de mestrado na Unicamp: "Dando Corpo à Palavra: uma poética da voz", de Cecília A. Borges e "Processo Colaborativo: Experiências de Cias Teatrais brasileiras dos Anos 90", de Stela Fischer.

Ficha Técnica

Concepção e Atuação: Cecília A. Borges
Direção: Stela Fischer
Desenho de Luz: Valmir Perez
Figurino: Chrys Ayzner
Fotografia: Tomas Vega
Projeto Gráfico: Bukke Reis



Agradecimentos

Seu Antônio Maria, D^a Nena, D^a Maria Gercina,
Seu Agnosc, Seu Sati, Seu Selcy, D^a Glória e
Seu Rosa, Seu Adelaide e D^a Mercedes,
Seu João da Mata e D^a Lia e todos os outros lá de Minas.
Sara Lopes, Ludvío Lobo, Instituto de Artes, Unicamp,
Lumê, Teresa de Almeida, Múcio Borges, D^a Nêde,
Pai Fischer, Martinha, Jim Natúresa, Simone Pontes.

apoio



26/03/2003 - 03h15

Fringe realiza a expressão do amor, do inóspito ao explícito

SERGIO SALVIA COELHO

da **Folha de S. Paulo** em Curitiba

Em tempos de guerra, o amor se espalha pela cidade, da racionalização do abandono à celebração dionisíaca do sexo. Topa-se com ele na rua. Por trás de uma vitrine no Largo da Ordem, uma radialista escancara sua derrocada afetiva em "Adelaide Fontana", uma boa idéia comprometida por uma interpretação afetada, do Erro Grupo de Florianópolis.

"Inóspito Benefício", da cia. 3+2 de São Paulo, tem uma proposta mais elaborada, a partir de um enigmático texto, inédito no Brasil, da polonesa Mânia Marcovitch. Uma mulher expressionistamente dividida em três espera pelo amado em um ambiente inóspito. Em seu delírio, escuta Beatles e imagina ter dado à luz um abajur, em um bizarro trocadilho existencial. Trazendo o grotesco para o trágico, a direção prendeu as atrizes em uma partitura hermética, cumprida com aplicação, mas de forma um pouco impostada.

Para a catarse das dores de amor, nada melhor, no entanto, do que o pleno domínio de uma linha teatral clara. Seguindo os princípios da antropologia teatral, Cecília ABorges, do Palavra Presente de Campinas, percorreu Minas Gerais recolhendo histórias de mulheres abandonadas para compor "Diz que Tinha", um solo feminista e feminino de uma Mariquinha que remete ao Tonheta de Antonio Nóbrega.

No registro da commedia dell'arte, que substitui este ano o butô como linguagem dominante no Fringe, o "Triângulo - Elogioamoral" da paulista Engole e Ria traduz os quiproquós amorosos para o Brasil de hoje, onde Pantalone é latifundiário, o capitão é americano e Arlequim, Érika Coracini, um menino de rua.

Quem se encarregou, no entanto, da plena celebração dionisíaca, com atores ganhando a cumplicidade da platéia com textos inteligentes ditos de modo inteligente, foi "Explícito", d'Os Cênicos do Rio de Janeiro. Marília Martins sabe misturar o erotismo de Anaïs Nin com o cinismo de Arnaldo Jabor, contando com um elenco que não foge à ousadia prometida pelo título, mas escapando ao narcisismo e à agressão com um afinado senso de humor. Que, em última análise, é o melhor bálsamo para as agruras do amor.