

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO

A VOZ E O CAMPO DE VISÃO

RODRIGO SPINA DE OLIVEIRA CASTRO

CAMPINAS
2012

RODRIGO SPINA DE OLIVEIRA CASTRO

A VOZ E O CAMPO DE VISÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto

CAMPINAS
2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C279v	Castro, Rodrigo Spina de Oliveira. A Voz e o Campo de Visão / Rodrigo Spina de Oliveira Castro. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Marcelo Ramos Lazzaratto. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1.Voz. 2. Silêncio. 3. Respiração. 4. Expressão. I. Lazzaratto, Marcelo Ramos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: : The Voice and the Field of Vision

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Voice

Silence

Breathing

Expression

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Marcelo Ramos Lazzaratto [Orientador]

Verônica Fabrini Machado de Almeida

Carminda Mendes Andre

Cassiano Sydow Quilici

Marina Elias

Data da Defesa: 21-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Rodrigo Spina De Oliveira Castro - RA 963184 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Profa. Dra. Carminda Mendes Andre
Titular

Dedico estas reflexões a meus pais, Antônia e Renato, pelo amor, apoio, compreensão e, sobretudo, pela possibilidade do sonho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a meu orientador e diretor artístico Marcelo Lazzaratto, por sua generosidade sem tamanho, sua paciência e, sobretudo, por ensinar-me no corpo-voz e pensamento o que é Teatro. (Além das deliciosas viagens por todas as capitais do país apresentando espetáculos).

A meu irmão André, pelo carinho constante e por ter passado sua adolescência inteira ensaiando bateria em casa, que mesmo com minha reprovação, despertou as primeiras percepções sobre ritmos e intensidades sonoras. E a minha cunhada Flávia, pelo carinho e atenção.

A meus parceiros da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, amigos profundos e atores generosos, que me ensinam sobre a vida e compartilham suas sensibilidades comigo: Ademir Emboava, Gabriel Miziara, Juliana Pinho, Marina Vieira, sobretudo Carolina Fabri, pelo constante suporte e interesse por esta pesquisa e Pedro Haddad, meu “veterano” da Pós-Graduação, por toda disponibilidade e ajuda neste universo.

Aos amigos de palco e de criação que sobem no Elevador conosco: Daniela Alves, Maurício Schneider, Wallyson Motta e Rafael Zenorini.

Aos atores convidados que contribuem com a encenação de Ifigênia: Manfrini Fabretti e Sofia Botelho.

Aos atores que são também responsáveis pelos pensamentos aqui apresentados, doando seu tempo e suas vozes à pesquisa prática: Bianca Lopresti, Chico Lima, Eduardo Bordinhon, Isabel Wolfeson, Isis Andreatta, Ivan Montanari, Juliana Melhado, Lineker Oliveira, Lucas Horita, Mariama Palhares, Mariana Zink, Pamella Martelli e ao

olhar atento de Pedro Cortese, que generosamente registrou todos os encontros.

À Lígia Cortez, por ter me impulsionado ao universo das Artes Cênicas, além de ser uma constante apoiadora. E a todos os colegas, professores e funcionários do Célia Helena Teatro Escola, lugar de troca, pensamento e paixão pelo Teatro.

Aos profs. Drs. Martha Herr e Matteo Bonfitto, pelos apontamentos no exame de Qualificação, valiosas contribuições para esta pesquisa.

À querida professora Andrea Kaiser, por ensinar-me a liberdade em voar cantando.

À Simone de Almeida, amiga das antigas, pela parceria profunda e pelas primeiras lições de como ser professor.

À Carla Kinzo, por nossas “librianices”, pela atenta revisão destas palavras, por sempre ensinar-me sobre o silêncio e por ter combinado comigo, um dia, caminhar sem a preocupação de se chegar a algum lugar.

À Rita Gullo, sobretudo pela profunda amizade, pela vida compartilhada e por ter sido um ouvido atento aos meus devaneios, além de ser possuidora de uma das mais belas vozes que já ouvi.

Aos funcionários da Secretaria da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, pela prontidão e os esclarecimentos durante esses anos.

E aos meus alunos, agradeço profundamente pela confiança depositada e por tantos e tantos encontros artísticos e de adensada reflexão sobre as nossas próprias vozes em nosso ofício.

“Nada é sem voz.”

Valère Novarina

RESUMO

Esta pesquisa teve como foco estudar as vocalidades dos atores no jogo improvisacional desenvolvido pelo prof. Dr. Marcelo Lazzaratto chamado Campo de Visão, que possui apenas uma única regra em sua dinâmica: seguir qualquer movimento que entre no campo de visão do ator.

Sendo o Campo de Visão um jogo muito simples e amplo, múltiplos aspectos que compõem a voz do ator em ficção foram aprofundados, entre eles: o silêncio, a respiração, o espaço e sua acústica, a palavra, entre outros. Alguns aspectos técnicos da emissão vocal também foram estudados no jogo: articulação, dicção, caixas de ressonância, timbre, registro e ritmo, sempre integrados à criação poética do intérprete.

Para a solidificação das reflexões, este estudo confrontou ideias de alguns pensadores, filósofos, artistas e cientistas com aquelas que Lazzaratto já desenvolvera em suas pesquisas acadêmicas e junto à Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, grupo que desenvolve seu trabalho artístico aprofundando-se no Campo de Visão há mais de 10 anos, sendo eles: Grotowski, Artaud, Cecily Berry, Sara Lopes, Tomatis e Novarina, entre outros.

Além disso, para a verticalização da investigação, reuniu-se um grupo de atores de diversas formações que, por seis meses, em encontros semanais, pesquisou algumas especificidades da voz no Campo de Visão, procedimento que acabou sugerindo-nos a maior parte dos conceitos que aqui foram estruturados.

Focando a expressão vocal dos atores, esta dissertação está apoiada na aliança entre a pesquisa prática realizada, os pensadores estudados e a minha própria experiência pessoal como ator perante o Campo de Visão, enquanto procedimento de investigação e como linguagem cênica, em específico no espetáculo *Ifigênia*, realizado pela Companhia Elevador.

Palavras-Chave: Voz; Silêncio; Respiração; Expressão

ABSTRACT

This research focuses on studying the actors voice in the improvisational game developed by PhD. Marcelo Lazzaratto called Field of Vision, which has only one rule in its dynamics: follow any movement that appears on the field of vision of the actor.

As the Field of Vision is a very simple and vast game, many aspects that make up the voice of the actor in fiction was deepened during the research, being: the silence, breathing, the space and its acoustics, the word, among others. Some technical aspects of vocal production were also studied in the game: articulation, diction, resonance, timbre, register and rhythm, for example, always integrated to the interpreter poetics.

For the solidification of these considerations, this study confronts ideas of some thinkers, philosophers, artists and scientists with the ideas Lazzaratto has developed in his academic researches and at the Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, a theatre company that has been researching the Field of Vision for more than 10 years, naming: Grotowski, Artaud, Cicely Berry, Sara Lopes, Tomatis and Novarina, among others.

In addition, to further the investigation, there was a group of actors from different backgrounds, which, during six months in weekly encounters, researched some specific voice aspects in the Field of Vision, which was responsible for most of the concepts here structured.

Focusing on the vocal expression of the actors, this study rests on an alliance between practical research, the authors that were studied and my own personal experience as an actor inside the Field of Vision as a investigation procedure and theatrical aesthetics, specifically in the play *Ifigênia*, performed by Companhia Elevador.

Key-words: Voice; Silence; Breathing; Expression

SUMÁRIO

Introdução	01
Capítulo I	11
A voz na cena teatral – lugar de encontro	
Capítulo II	19
Antes da voz, o Silêncio	
Capítulo III	25
O Campo de Visão – conceitos estruturantes	
Capítulo IV	33
A voz no Campo de Visão	
IV.1 Escutar para vocalizar	35
IV.2 Estado Vocal	38
IV.3 Voz e Espaço	40
IV.4 Respiração e Alteridade	43
IV.5 A voz sonoplástica e a voz-ânima	50
IV.6 O coro de Corpos-Vozes	56
IV.7 O Campo de Audição	58
Capítulo V	65
A palavra no Campo de Visão	
VI.1 A palavra e sua sonoridade	67
VI.2 A palavra e seu sentido	73
VI.3 Procedimentos criativos sobre a palavra no Campo de Visão	78
VI.4 A Verbalidade	87
Capítulo VI	91
A pesquisa prática	

Capítulo VII	105
Ifigênia: A voz no Campo de Visão enquanto linguagem cênica	
Capítulo VIII	121
Sensações de um ator-pesquisador perante o Campo de Visão	
Incompletudes Finais	133
Anexo I	137
Relatórios de alguns atores participantes da pesquisa prática	
Anexo II	147
Entrevistas com atores da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico	
Referências Bibliográficas	175

INTRODUÇÃO

Cavar a língua que é nossa terra; cavar a língua, nosso corpo, trazer à luz o subterrâneo mental... Pelo instrumento do teatro, atingir a visão da palavra; pelo instrumento do teatro, captar a palavra pelos olhos, ver o pensamento. Ver de bem perto nossa morte e nosso renascimento pelas palavras – nossa morte pelas palavras e nosso renascimento pela fala. (NOVARINA, 2009, p. 44)

Renascer, recriar-se pela visão da voz e pela voz da visão – uma mescla de todos os sentidos, percepções e sensibilidades. O ator e seu ofício em plena integração, consigo mesmo e com os outros. Eis o tema desta pesquisa.

Aqui, conceitos surgirão como metáforas ao trabalho vocal do ator. Autores, os mais variados, travarão um diálogo sobre diferentes aspectos da voz e sobre o Campo de Visão, sistema improvisacional desenvolvido pelo prof. Dr. Marcelo Lazzaratto. Uma vez que, como será explicado adiante, a dinâmica é concebida pela contribuição criativa de todos os envolvidos e por ser um constante fluxo, seria impossível estabelecer uma analogia verticalizada com somente um ou dois pensadores. Buscaremos então, uma coletividade de artistas, filósofos e cientistas cujos trabalhos estabelecerão alguma intersecção com esta pesquisa. Para que o pensamento seja embasado e se esclareça, Artaud, Grotowski, Deleuze, Cicely Berry, Tomatis, Odete Aslan, Novarina, Sara Lopes e Lazzaratto, entre outros, serão contribuintes especiais e iluminadores para que as metáforas e conceitos criados durante a pesquisa sejam fundamentados academicamente e expandidos em suas essências.

Eis inicialmente um pequeno e talvez injusto recorte histórico sobre o trabalho vocal do ator ao longo das Artes Cênicas para que então, cheguemos à época atual e ao surgimento do Campo de Visão enquanto prática e pensamento. Serão elencados alguns movimentos que dialogaram diretamente sobre as vocalidades poéticas dos intérpretes e que trouxeram alguma reflexão técnica e/ou estética sobre o assunto.

Ao longo da história do Teatro, o trabalho vocal do ator primeiramente vinculado às palavras foi foco de questionamentos e pesquisas sobre suas possibilidades acústicas, seus aspectos técnicos e sua expressividade poética. O pensamento sobre essas vocalidades acompanhou os contextos histórico-sociais nos quais a estética da cena teatral se encontrava. A presente pesquisa também segue essa premissa e uma vez explicitados esses movimentos teatrais, chegaremos ao estudo sobre a voz do ator no Campo de Visão.

Comecemos pelos primórdios: o teatro grego, momento em que o homem já se interrogava sobre as questões técnicas de projeção vocal pelo espaço cênico. A civilização grega, com seu olhar altamente analítico sobre a natureza, gerou os primeiros estudos sobre a acústica física que foram necessários para a construção de gigantescas arenas teatrais que, mesmo ao ar livre, favoreciam o entendimento sobre o que o intérprete discursava. Concomitantemente, houve o desenvolvimento de máscaras que funcionavam como amplificadores da voz dos atores e cantores; além do pensamento sobre as questões expressivas da linguagem, da dramaturgia e da voz poética, elementos essenciais das apresentações teatrais com suas rígidas estruturas compostas por cantos corais, por alguns níveis diversificados de dialetos e por uma rigorosa métrica que transmitia os enredos conhecidos por toda população acerca dos mitos gregos.

Na idade média, uma nova forma teatral surge vinculada à Igreja Católica, exigindo dos atores a necessidade de usarem suas vozes ao ar livre sem os adendos técnicos utilizados pelo teatro grego, pois aqui os atores representavam Procissões, Autos, Mistérios, sempre com temas religiosos em espaços abertos, os mais diversificados, para os populares. Além do fato do teatro entrar em espaços fechados pela primeira vez: as igrejas, com uma qualidade acústica facilitadora para as vocalidades dos atores, principalmente na questão da voz cantada utilizada nessas encenações religiosas. Hinos e orações faziam parte do que o ator vocalizava.

Shakespeare, com seu grupo de teatro, torna a palavra o centro da ação teatral. O ator, com sua voz, deveria conduzir o espectador à realidade da cena exclusivamente pela palavra falada, pela construção dos versos da dramaturgia e pela sonoridade dessas frases pensadas como música pelo dramaturgo, com influências claras do teatro clássico. Ao mesmo tempo, o teatro shakespeariano dialoga com seu momento histórico, trazendo assim novas possibilidades ao homem de se reconhecer pelo teatro. Surgirão, em toda sua

dramaturgia, questões mais subjetivas de acordo com o pensamento renascentista que surgia.

No século XVII, há o estabelecimento da *Comédie Française*¹ que, nos séculos seguintes, influenciou a maior parte do teatro europeu, colocando a declamação da palavra como foco principal do trabalho do ator, uma derivação do teatro shakespeariano. Nesse momento, com essa estética vigente, os atores deveriam buscar os Conservatórios de Arte para ingressarem na carreira, tornando-se profundos conhecedores de oratória, retórica e gramática, entre outros aspectos da língua francesa.

Ao chegarmos ao século XX, as vocalidades dos intérpretes adquirem novas possibilidades de articulação com o espetáculo. Com todas as vanguardas do começo do século, o ator deixou de simplesmente declamar seu texto e passou a explorá-lo de acordo com as especificidades de cada estética teatral. Ao longo desse século, surgem muitos pensadores e diretores que transformam a maneira pela qual os aspectos constituintes da arte dramática são colocados em cena. Ao chegarmos ao teatro contemporâneo então, as diversas encenações dificultam a definição de uma possível estética teatral atual:

Muitos fatores substituíram a retórica no século XX. A publicidade e a propaganda são exemplos típicos da nova retórica desse século e tiveram um efeito duradouro na expressão vocal. Por um lado, a aparência e os valores externos vem adquirindo importância e por outro, chegamos a deixar de acreditar na 'palavra', pois ela acaba carregando verdades enganadoras. O desenvolvimento da crítica literária e o surgimento do estruturalismo tiveram um papel importante nas questões poéticas e sobre o verso no teatro. A linguagem teatral também sofreu mudanças radicais em um curto período de tempo, assim como também explorou novas formas de escrita – desde o naturalismo, passando pelo teatro do absurdo até os discursos não-verbais do teatro contemporâneo. De igual importância tem sido o aumento de um olhar mais científico sobre o treinamento da voz, que foi

¹ Companhia teatral com apoio estatal fundada pelo Rei Luís XIV, em Paris.

significante às práticas de expressão vocal. Um panorama de Hamlets nos mostra as mudanças de estilo dessa expressão vocal que são características do teatro moderno.² (MARTIN, 1991, p. 14-15)

Stanislavski desejava que seus atores tivessem um profundo preparo técnico sobre suas vozes, com o estudo de canto e dicção, para que durante a cena, a voz revelasse o estado de alma dos personagens interpretados, carregando subtextos, possíveis ironias e contradições subjetivas a partir de um estudo analítico da dramaturgia em questão, suas circunstâncias e seus conflitos.

O teatro épico de Brecht defende que o trabalho de criação do ator, incluindo sua vocalidade, deva ter a função representacional, assumindo a metalinguagem e assim evitando a identificação psicologizada do espectador em relação ao que é assistido. Há diferentes níveis de representação em Brecht e os atores devem ser capazes de se conduzirem vocalmente nesses níveis: a fala de personagem, a fala distanciada do narrador-ator sobre o que acontece na cena e a possível canção-comentário da situação, entre outros.

Grotowski desenvolveu e compilou procedimentos técnicos sobre a voz baseado em pesquisas práticas com seu grupo de atores. Ele pesquisou diferentes qualidades de respiração, treinamentos de dicção e pronúncia, além de diversas possibilidades de ressonâncias e efeitos sonoplásticos criados pela voz para a cena.

²Many factors have replaced rhetoric in the twentieth century. Advertising and propaganda are typical of the new rhetoric of this century and have had a lasting effect on vocal delivery. On the one hand, external appearances and values have increasingly assumed importance, whereas on the other, one has come to mistrust the 'word' as bearing false truths. Developments in literary criticism and the emergence of structuralism have played a major role in the approach to poetics and speaking verse in the theatre. Theatrical language has also undergone radical changes over a very short space of time, as it has explored new ways of writing – ranging from naturalism through absurdism to the non-verbal utterances of the contemporary theatre. Of equal importance has been the growth of a more scientific approach to the training of voice, which in turn has been significant for vocal delivery practices. A panorama of Hamlets illustrates the changes in style of vocal delivery which are characteristic of the modern theatre.

Artaud critica o teatro francês “bem falado”, ainda com influências diretas da *Comédie Française*. Preocupa-se mais em explorar os movimentos metafísicos da voz e revelar, assim, a alma encantada do ator, referindo-se às sonoridades das palavras e principalmente ao trabalho com a respiração que, segundo ele, é a maior responsável por levar o ator a territórios emocionais desconhecidos, capazes de envolver todo o teatro com seus gritos anímicos.

Bob Wilson, com seu “teatro do silêncio”, explode o texto dramaturgico nos aspectos de causa e consequência, explorando inicialmente as sonoridades das palavras ao invés de seus significados, criando com a voz dos atores uma arquitetura matemática sonora, uma paisagem repleta de palavras, novos contextos de sentidos dramaturgicos que se dão pela combinação de suas vogais e consoantes.

A voz do ator no teatro contemporâneo, depois de ter acumulado todas essas vivências apresentadas anteriormente, adquire possibilidades das mais variadas: desde o uso de abstrações vocais e fonemas quaisquer no lugar da palavra, o uso de um fluxo de pensamento ou um subtexto como texto verbalizado, entre outras tantas. É claro que um estudo profundo sobre a dramaturgia contemporânea seria necessário para entendermos a função e a utilização da palavra no teatro de nosso tempo, porém a presente pesquisa não tem como foco essas questões. A palavra aqui será estudada em dinâmica, enquanto potência de afecção durante o Campo de Visão.

Obviamente, este pequeno panorama histórico serve apenas para elucidarmos que o pensamento sobre a voz do ator sempre esteve vinculado a um aperfeiçoamento e a uma descoberta em si mesmo, ou seja, o ator lida com sua voz como se fosse um instrumento musical, com um treino técnico/poético de seu uso, individualmente, em função de uma estética da cena definida pelo encenador.

Cada ator, assim, deve alcançar um timbre específico individual para a realização da cena. Ele busca aprimorar seus conhecimentos técnicos sobre a voz para ter uma articulação clara, projeção eficiente no espaço cênico e que as

ressonâncias escolhidas ajudem seu rendimento artístico, sempre condizente com o personagem a ser criado. A voz, assim, é mais um detalhe constituinte do trabalho do ator como o figurino, os adereços utilizados, gestualidades e sua movimentação. O ator esmera-se sobre si mesmo para sua expressão mais potente.

Agora, o teatro debruça-se sobre o acúmulo desse pensamento que foca o indivíduo. O ator contemporâneo tende a valorizar suas capacidades individuais, busca o próprio reconhecimento imagético perante as câmeras, almejando o sucesso financeiro e de realização acima de tudo. E sua voz torna-se assim uma “aptidão” necessária para o alcance dessa meta, vinculada a esse pensamento individualista. Os atores ainda buscam vozes belas, claras, bem colocadas para expressar o texto de maneira correta e compreensível e para que a comunicação se estabeleça. Em geral, colocam a voz num registro que sua escuta diz ser bela, achatando potências criativas num timbre reconhecível para si mesmo. E assim surge um problema, pois o ator acaba diminuindo sua expressividade por uma “censura” interna: devo sempre usar minha bela voz em meu ofício, devo ser claro e bem compreendido.

É curiosamente difícil investigar nossa própria voz corajosa e criativamente, porque significa que teremos que nos livrar de nossos próprios padrões. Deixe-me explicar: uma vez que a voz é a presença de nosso som e é o meio pelo qual exteriorizamos nosso mundo privado ao mundo lá fora, ela está diretamente ligada ao que achamos de nós mesmos – nossa autoimagem – e a imagem que gostaríamos de mostrar.³ (BERRY, 1992, p. 16)

Nesta pesquisa, a voz do ator não poderá ser pensada como essa voz tradicional das artes cênicas, trabalhada individualmente com vocalizes, com

³ It is curiously difficult to work on our own voice both boldly and creatively, because it means we have to let go of our own patterns. Let me explain: given that our voice is our sound presence, and is the means by which we commit our private world to the world outside, it is tied up with how we think of ourselves – our self-image – and with the image of ourselves we wish to present.

exercícios de articulação e partituras de entonação sobre o texto. Aqui, o trabalho vocal do ator não é composto por ele em si, somente. Sua voz é o resultado de um encontro com um outro.

O Campo de Visão pressupõe uma composição coletiva sobre a poética do ator. As poéticas nascem do encontro, do jogo. A voz extravasa a partir de faíscas que o ator não poderia prever, gerar, nem compor individualmente. O ator tem que misturar materiais completamente estrangeiros a si com seu amplo território de imagens, desnudadas pelo improviso.

Esse é o diferencial desta pesquisa. Aqui, ao longo dos capítulos e pensamentos que surgirão, a voz nunca será composta individualmente. Ela é consequência do encontro entre os atores, o espaço cênico, a música etc. Aspectos técnicos sobre a voz também serão observados, mas em termos de contágio – palavra-síntese da criação do ator no Campo de Visão. Por exemplo, uma maneira específica de articular o texto é ouvida por um ator, que impregna-se desse aspecto técnico e assim, cria um sentido interno novo, descoberto em alteridade, ampliando seu território de imagens e de possibilidades poéticas a partir do outro.

No improviso do jogo, a descoberta dessas novas vocalidades é efêmera, porém profunda e, por ser profunda, cria “tatuagens” no imaginário dos atores, tornando o Campo de Visão um procedimento investigativo que independe da estética da cena. O ator poderá descobrir novos sentidos para sua poética no improviso e resgatar essas novas percepções sobre o que está fazendo em qualquer trabalho, qualquer estética.

O Campo de Visão pressupõe um encontro genuíno e nem um pouco óbvio, pois não há contracenação olho no olho. O ator vê o outro, escuta o outro, respira junto com todos eles, grita e expõe a alma pela voz que lhe é dada pelo corpo do outro, transcende seus próprios territórios reconhecíveis porque desconhece o outro, mas o observa com interesse.

A visão no Campo de Visão é a primeira porta a ser aberta. Observar o outro para observar-se e criar, vendo, imaginando, tecendo redes ficcionais deliciosas, juntos.

Aprofundemos agora o pensamento-guia deste estudo: o encontro entre essas vozes. As vocalidades dos atores por chocarem-se, explodirão em concretudes repletas de vida.

CAPÍTULO I

A VOZ NA CENA TEATRAL – LUGAR DE ENCONTRO

Entenda-se, por vocalidade, o uso imediato de uma voz que pede por uma expressão que somente se concretiza na co-presença intérprete/espectador: ela só se realiza no encontro entre aquilo que o intérprete exterioriza com o interior do ouvinte. O corpo do intérprete está impresso nessa expressão, assim como o corpo do ouvinte, chamado a estar presente e a reagir ao estímulo. Sem esse encontro a essência da atuação não se realiza, permanecendo em potência, mas não em ato. (LOPES, 2005, p. 91)

A voz do ator enquanto materialidade física de suas intencionalidades possui a qualidade de afetar o espaço cênico, os companheiros de cena e o público – afetar singularmente ou seja, gerar afetos e ser afetada ao mesmo tempo, num movimento bilateral. A voz expressa por essa perspectiva adquire potência pelo outro, em seu corpo e por meio dele, deixando de somente agir unilateralmente, mas encontrando-o e deixando-se ser penetrada em suas porosidades, em termos de acontecimento cênico.

O ator ainda em si mesmo é contagiado e contagia todos seus sedimentos pessoais com o material poético da cena, num caminho duplo, de profunda investigação. Ele começa o exercício da alteridade a partir desse primeiro contato com uma dramaturgia, um poema ou uma música a ser trabalhada na cena, pois recebe materiais externos a si e os descobre em sua própria intimidade, em seu próprio corpo. Ele começa a entender a fúria de Medeia em seu próprio fígado, por exemplo. Seu sangue circulará mais rápido ao acessar a sombra de Ricardo III. O duplo contágio⁴ é a própria porosidade da criação, onde ator e algum outro qualquer se encontram sem as dicotomias de dar e receber, de ação e reação, de razão e expressão. Tudo é integrado em duplo contágio. O ator afunda-se no máximo de si mesmo e voa alto para longe de si simultaneamente, encontrando, assimilando, fundindo-se a um outro qualquer:

O duplo contágio acontece no encontro entre mim e o “personagem”, por exemplo. Há uma troca de materiais poéticos entre essas duas energias. Nesse lugar de encontro há uma troca de substâncias essenciais. Substância que interpenetra na outra gerando uma dilatação de ambas. Eu fatalmente me torno “outro” sem em nenhum momento deixar de ser. (...) Eu mudo minhas configurações, aspectos de minhas substâncias são conformados de outro jeito. (...) O duplo contágio é que faz minha ação poética singular. (LAZZARATTO, 2011, pg. 80)

⁴ Conceito desenvolvido por Lazzaratto.

Num segundo momento, a ação vocal descoberta nessa construção do ator em si, inserida num possível contexto dramático da cena, será modificada pelo outro ator – o outro também singular, em mais uma relação de alteridade. Aqui, não importa mais as individualidades e seus egos, as vozes com suas “belezas” previamente compostas; surge à cena a afecção vocal entre essas singularidades: nós misturamos nossas vozes e nossos silêncios, deixamo-nos afetar profundamente um pelo outro, ampliamos nossas percepções e nossa inteligência sensível ao ponto de não existir mais a nítida separação entre causa e consequência – os atores se afetam agora em duplo contágio e a cena torna-se um lugar de encontro total e verdadeiro entre os intérpretes. Nesse encontro, geram-se afetos um ao outro pela voz, por essa emissão que inclui intencionalidades, objetivos, gêneses, memórias, cicatrizes e sentidos.

A voz que me atravessa carrega histórias dos outros e as compartilha em meu corpo, traz os gases vitais que já ocuparam as células dos meus colegas de cena às minhas vísceras. A voz do outro me constitui e torna-me vivo, alimenta-me concreta e poeticamente. Desse encontro explodem sons, ruídos, respirações, vogais, consoantes, até mesmo palavras faladas que minimamente organizadas possuem um calço de sentidos muito maior do que elas em si jamais poderiam ter:

Viva de um a outro, a fala é um fluido; ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado. É o dom de falar que se transmite; o dom de falar que recebemos e que deve ser dado. O dom de abrir por nossa boca uma passagem respirada na matéria. O dom de abrir por nossa boca uma passagem na morte. (NOVARINA, 2009, p. 19)

Os **corpos-vozes**⁵ dos atores tornam-se vulcões semânticos em erupção, sendo a palavra a lava derramada pela terra (pensemos nas temperaturas elevadas da lava e do vulcão – as palavras do ator queimando o

⁵ Conceito criado para designar a integração do trabalho corporal e vocal do ator, sem dicotomias em sua composição e expressão.

espectador com sua intensidade, seu calor). O anteparo da existência da palavra é a própria voz do ator, uma voz-oxigênio que serve como comburente, potencializando a combustão – reação química que altera as qualidades físicas do combustível (no caso, o outro). Aqui essas vozes-oxigênio dilatadas rumam ao seu próprio encontro e afetam-se mutuamente, explodindo em energias sonoras cheias de sensibilidades, atingindo o público não como meta primeira, mas enquanto consequência – uma combustão alimentada pela voz. Um teatro todo em chamas, ressonante, pois uma vez em choque, as vozes entram em ressonância (FERREIRA, 2004, p. 1747): “Ressonância. 2. *Fis*: Vibração energética que se provoca num sistema oscilante quando atingido por uma onda mecânica de frequência igual a uma de suas frequências próprias; reforço da intensidade de uma onda pela vibração de um sistema que tem uma frequência igual à frequência da onda.”

Pensemos nessa voz-oxigênio ressonante como o conceito do olhar proposto pelo filósofo português José Gil, que mescla o ato de olhar ao de ser olhado, pura afecção, puro encontro.

O olhar não se limita a ver, interroga e espera respostas, escruta, penetra e desposa as coisas e seus movimentos. (...) Se entro na paisagem quando a olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objectos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar. (GIL, 2005, p. 48)

Em nossa pesquisa, o pensamento sobre essa qualidade vocal é análogo ao da visão proposto por Gil, pois compartilham as mesmas qualidades: olho e sou olhado, “falo” e sou “falado”. Na cena teatral, é interessante deixarmos para trás os pensamentos mecânicos, cartesianos e dicotômicos de causa x efeito, ação x reação, técnica x poética, corpo x voz, para pensarmos em conceitos integralizantes e vivos como encontro, jorro, alteridade, experiência, acontecimento, por exemplo. Uma voz encontra a do outro e a partir desse encontro, cria-se um terceiro vetor: as vozes misturadas ao espaço cênico, recheadas de latências vitais e faíscas de ondas que perpassam o espaço cênico

em todos seus panos, madeiras e metais, chegando ao ouvido de cada espectador, espalhadas pelo ar interno e externo a todos esses organismos, numa efemeridade ritualizada, pois é coletiva.

Técnica Vocal e o Afecto Vocal

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte. Não confundiremos todavia a composição técnica, trabalho do material que faz frequentemente intervir a ciência (matemática, física, química, anatomia) e a composição estética, que é o trabalho da sensação. Só este último merece plenamente o nome de composição, e nunca uma obra de arte é feita por técnica ou pela técnica. (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 247)

A técnica vocal como um fim em si mesma não interessa à poética do ator. Ela deverá ser o pedal para um jorro de vida – o grito artaudiano, por meio da materialidade da voz, de seu alcance no espaço, chegando ao ouvido do espectador, intimamente penetrando-o:

Ninguém mais sabe gritar na Europa, e especialmente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Essas pessoas que só sabem falar e que esqueceram que tinham um corpo no teatro, esqueceram também de usar a garganta. Reduzidos a uma garganta anormal, não é nem mesmo mais um órgão mas sim uma monstruosa abstração que fala: os atores, na França, agora só sabem falar. (ARTAUD, 1984, pg. 171)

O ator, como Artaud propõe, deve revelar sua alma pela voz, deve estar livre para expressar sua intimidade. Artaud não está preocupado com as qualidades técnicas da voz dos atores, ele quer ouvir o *pathos*, quer ser contaminado pela vida do ator por sua voz e não por uma palavra bem pronunciada e completamente esvaziada de contradição, de problemas, de dores e de alegrias.

A partir dessa observação, podemos pensar que exercícios vocais de canto ou terapias vocais específicas pouco ajudam o ator se ele não souber transpor essa qualidade técnica alcançada ao seu efetivo trabalho cênico, ou seja, seu corpo-voz acionado e dilatado, em encontro com o outro, em estado de afecção e desnudamento. A técnica vocal adquire importância para o ator enquanto uma etapa inicial para reconhecimento, desenvolvimento e potencialização das qualidades físicas e anatômicas de seu aparato fonador. Depois, seduzido pelo imaginário composto de sua ficção e contornando sua voz pelo espaço cênico, grita seu sopro de vida, expira suas intencionalidades pela voz, expõe suas vísceras em vocalidades pelo ar. Cicely Berry nos esclarece a função dos exercícios vocais do ator em relação ao texto falado, mas podemos ampliar seu pensamento em relação a qualquer tipo de vocalidade que ele venha a expressar:

Todos esses exercícios são necessários e bons. Entretanto, se esse trabalho não se conectar organicamente a uma reação sempre viva e crescente à linguagem, permanecerá sendo uma conquista técnica que torna a voz mais forte e mais ressonante, porém não necessariamente torna a fala mais interessante, pois não fomenta o sentido de liberdade em relação ao texto que o ator realmente procura.⁶ (BERRY, 1992, p. 24)

A técnica vocal não pode ser algo que censure o ator, pois uma vez compreendido racionalmente que a ressonância frontal traz mais brilho à sua voz por exemplo, ele ainda poderá buscar outras formas de ressonâncias e outras formas de brilho. A técnica poderá ser bem vinda também num segundo momento, pois uma vez descoberta a vida daquele corpo-voz em estado de criação, procedimentos técnicos ajudarão a potencializar a permanência daquela

⁶ All these exercises are necessary and good. However, unless this work connects organically with an ever-fresh and developing response to language, it remains a technical accomplishment, which makes the voice stronger and more resonant, but does not necessarily make the speaking more interesting, for it is not necessarily feeding the sense of freedom with the text that he is really after

descoberta no corpo do ator durante as possíveis temporadas, a partir de uma necessidade clara que foi descoberta em experiência.

Além disso, é preciso que a técnica vocal para o ator esteja calçada num imaginário construído, pois essa é sua expressão. A técnica será eficaz ao ator se estiver circunscrita em seu ferramental: imagem, pensamento, sensação e sentidos. A emissão de notas graves e agudas nos diversos vocalizes, por exemplo, devem ser um exercício criativo para o ator aliando uma pesquisa física de reconhecimento corporal a uma busca por imagens internas que deem sentido, na acepção mais profunda da palavra, ao que se faz corpóreo-vocalmente. O ator, de acordo com esse pensamento, não poderá mecanizar o seu fazer, pois a repetição esvaziada de exercícios técnicos o levará a um território não criativo e já “conhecido”, um lugar onde o ator domina o seu fazer, já adquiriu as “respostas” e as repete, um território assim, morto, esvaziado, antiteatral. E por que o ator, em sua preparação e formação já não se coloca em estado de criação, da infindável busca, do não-saber, do encontro, das potências e da vida?

O trabalho vocal que se desenvolve pela adoção e imitação de um modelo, por meio da repetição de formas acabadas, fórmulas prontas, soluções permanentes, é limitado e torna-se limitador, quer seja proposto sobre si mesmo, quer seja na relação com uma linguagem. Percorrer esta via é admitir que uma técnica existe por si mesma, sem depender de um organismo vivo, consciente e dotado de imaginário, que adote seus procedimentos e a construa em seu corpo, a seu modo, criando, pela matéria que lhe é própria, a individuação da forma. (LOPES, 2005, p. 94)

Uma *bocca chiusa* para o aquecimento vocal e a percepção das ressonâncias da voz pode ter alguma utilidade técnica, porém a mesma *bocca chiusa* que seduza o ator a construir imagens internas que se integrem à sua emissão sonora, seu corpo e seu pensamento e estimule o músculo de sua criatividade, essa qualidade vocal integrada da *bocca chiusa* interessará à cena e ao trabalho do ator – uma voz-oxigênio pronta para atingir o outro e ser

transformada por ele, a partir de um procedimento técnico inicial. Teremos, então, uma *bocca chiusa* calçada por imagens internas, por exemplo, com potências vitais.

Desse modo o ator descobre-se um criador de afetos vocais alicerçados por conhecimentos e investigações técnicas, intimamente contagiados pelas intencionalidades da situação dramática. E, assim, essa voz afetiva caminha pelo espaço cênico, respirando e bebendo um pouco de cada um, encontrando e contagiando outras vozes, outros silêncios.

CAPÍTULO II

ANTES DA VOZ, O SILÊNCIO

(...)Envolve-me, silêncio.

Pega-me sob as axilas, silêncio.

Faz-me silenciar, silêncio.

Torna-me receptível, silêncio.

Grito por ti, silêncio.

Sobretudo: tu, silêncio!

Silêncio, fonte original das imagens!

Silêncio, oh grande imagem!

Silêncio, mãe da fantasia.

(HANDKE, 1989, p. 100)

Escutar para dar um sentido. Perceber-se no vazio-cheio para poder dar voz, ou vozes às manifestações anímicas que atravessam o ator quando esse realmente se depara com um material poético qualquer, escutando-o. O silêncio é a primeira ferramenta de seu ofício, pois transgride o ambiente cheio de ruídos que o cotidiano instaura, fazendo com que ele coloque-se num estado de dilatação poética e atenção, uma vez que percebe e alimenta profundamente seu estado interior de silenciamento e incompletude.

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade de múltiplo, base da polissemia. E é o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (ORLANDI, 2007, p. 47)

O silêncio para o ator, neste estudo, é derivação do conceito de **silêncio fundador**, “(...) aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (ORLANDI, 2007, p. 24), de acordo com o termo criado pela autora. O conceito estrutura-se em um pensamento polissêmico – qualidade cara ao Campo de Visão, como veremos em outros capítulos – pois as palavras não são materiais que contrapõem o silêncio, mas derivam dele, multiplicando seus próprios sentidos. As palavras, antes de qualquer coisa, são constituídas por silêncio, ou melhor, por silêncios: o primeiro, os “microsilêncios” que evidenciam os contrastes entre os tipos de consoantes e vogais presentes em qualquer linguagem como possibilidade de articulação sonora, alargando os espaços entre cada fonema que constitui as palavras; o outro, um material profundo que abarca toda criação de linguagem, que gera, que faz nascer múltiplos sentidos e gramáticas, sensações e regras de concordância, formas e conteúdos indissociáveis, enfim, a lava da voz, com suas intensidades e composições.

De forma diferente ao que é estabelecido pelo pensamento comum, em que o silêncio é ausência de palavras e de som, aqui atribuímos ao silêncio a qualidade primeira da vocalidade do ator, o silêncio enquanto dilatação poética, enquanto amplificação de suas qualidades perceptivas e possibilidade de acesso verdadeiro aos seus materiais internos mais profundos – seu território de imagens. O ator ao silenciar-se adquire possibilidades de inteligência sensível para a criação poética, ele redimensiona seu próprio pensamento, objetivando a criação, tornando seu terreno-imaginário fértil o suficiente para fazer brotar vocalidades carregadas de verdade ficcional.

O silêncio envolve em primeiro lugar a escuta, percepção que vem sendo estudada e problematizada pela maioria dos pensadores das Artes Cênicas. O silêncio através da concentração do ator e sua sensibilidade auditiva acaba instaurando em si mesmo outra maneira de se colocar perante sua criação: ouvindo os ruídos comumente imperceptíveis, aguçando o sentido da visão pela complementação das informações “microssonoras”, ouvindo seus próprios ruídos, como alega John Cage.

Quando se entra em uma câmara anecóica – isto é, uma sala completamente à prova de som –, sente-se um pouso desse mesmo terror [o silêncio eterno]. Fala-se e o som parece despencar dos lábios para o chão. Os ouvidos se apuram para colher indícios de que ainda há vida no mundo. Quando John Cage entrou em uma dessas salas, entretanto, ouviu dois sons, um agudo e um grave. “Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele informou-me que o som mais agudo era meu próprio sistema nervoso em funcionamento, e o grave, meu sangue circulando.” (SCHAFER, 2001, p. 355)

O silêncio revira as vísceras do ator, traz à sua consciência as qualidades orgânicas de si mesmo, ele percebe seus fluidos internos, seus órgãos e humores, ritmos e pulsos internos, o fluxo respiratório – que será o principal responsável por sua emissão vocal, além de revelar e aquietar o que veio antes do ensaio ou apresentação: seus estados emocionais, temperamentos

e trajetórias até aquele instante. Assim, temos no silêncio um aliado potente para ouvirmos o máximo de nós e podermos assim nos entregarmos ao espaço.

O silêncio do espaço

O espaço da criação cênica é o primeiro Outro com que o ator se relaciona. Ele coloca-se com qualidades corporais e vocais apropriadas para o preenchimento energético necessário para cada tipo de localidade. O ator, ao ensaiar ou apresentar-se em qualquer espaço, adquire desse as informações e percepções necessárias para que os silêncios interior e exterior dialoguem entre si.

O silêncio do espaço se dá pela percepção do ator em como o ambiente se encontra antes de sua criação poética, comunicando sensações ao intérprete, que deverá estar pronto para tirar proveito de tais estímulos. Aspectos físicos da sala ou espaço aberto são as primeiras informações que o ator consegue extrair, como: a arquitetura (formas, cores, tamanho de pé direito, estruturas, tamanho do palco ou área de ensaio, densidades diversas), a acústica (o ator deve testar sua própria voz no silêncio do espaço para ter informações auditivas de seu comportamento vocal naquele ambiente) e o clima (temperaturas, possíveis ondas de ar, umidade – aspectos que vão influenciar o nível de energia exigida para seu fazer artístico), inicialmente.

A relação com o silêncio se dá na mistura das qualidades de percepção. O silêncio do espaço é o meu silêncio, meu início, meu **Ponto Zero**.

(...) Ponto Zero é também um lugar de latência, um lugar de acesso às energias motivacionais, um lugar de concentração poética. Não se trata de um lugar esvaziado de sentido, um lugar do neutro absoluto, de um zero absoluto. (...) O Ponto Zero é também um ponto de retorno, de encontrar-se novamente em um lugar primordial, de ter novamente com as energias motivacionais, de acesso às energias primevas. (LAZZARATTO, 2011, p. 49)

No Ponto Zero, o ator acessa o silêncio fundador, o barro virgem que será esculpado na dinâmica. E uma vez silenciados, estamos prontos para mergulharmos nas águas do Campo de Visão.

CAPÍTULO III

O CAMPO DE VISÃO –

CONCEITOS ESTRUTURANTES

(...), o Campo de Visão exercita seu corpo e o transforma em um corpo-perceptivo, um corpo aberto às impregnações. Impregnar-se de tudo ao mesmo tempo em que se impregna em tudo. Porque para o ator antes é preciso impregnar-se das coisas do que tentar dominá-las, retê-las através de qualquer instrumento alheio a ele. Seu corpo é um corpo vivo e é próprio da vida operar através de trocas de substâncias, sejam elas internas ou externas ao organismo. Desse modo, na construção poética, seu corpo deve impregnar-se dos “materiais” que a vida lhe oferece e também pelas “coisas” da intimidade. (LAZZARATTO, 2011, p. 44)

O Campo de Visão é, inicialmente, um sistema de pesquisa para o trabalho do ator, ampliação de seu repertório expressivo e de seu imaginário. É um jogo cênico que tem como premissa o estabelecimento da relação de alteridade entre seus executores, ou seja, a criação artística do ator depende do que processa internamente e do que recebe do Outro. O jogo, então, possui apenas uma regra em sua estrutura: assimilar, trazer para seu próprio corpo qualquer gestualidade do outro que se apresente ao ator, que entre em seu campo de visão. A dinâmica possibilita ao intérprete total liberdade criativa durante sua execução, sem as comuns dicotomias entre reflexão e execução e depende do improviso, do instante único que integra razão e sensibilidade. O ator não calcula previamente seu fazer, ele não tem ideias prévias de como executar um acontecimento cênico. Ele, durante o jogo, experimenta na carne sua própria poética em estado de criação, expondo suas escolhas sensíveis e impregnando no espaço toda sua humanidade.

Obviamente, nesse estudo, os conceitos do Campo de Visão serão explicitados para o que o leitor entenda como a voz do ator – foco desta pesquisa – possa ser construída nessa dinâmica, porém os profundos estudos e conceitos estruturantes sobre o Campo de Visão estão contidos no livro publicado e na tese de doutorado de Lazzaratto: *O Campo de Visão: exercício e linguagem cênica* e *A arqueologia do ator: personagens e heterônimos*, respectivamente.

No início da dinâmica, o grupo de atores formam um U no espaço cênico, chamado **Ponto Zero**, lugar de início da construção poética, de total permeabilidade a quaisquer estímulos contidos no ambiente. Essa geografia do



U é o contorno do espaço em que os atores realizarão o jogo. Seus corpos estão neutros, em seus devidos eixos, com a respiração presentificada, a musculatura tonificada e a atenção dilatada. O imaginário desses atores ainda repousa no silêncio como explicamos anteriormente.

O jogo pode começar com uma música de fundo que servirá como uma primeira fonte de estímulos para a construção dos atores. Estes, ainda no Ponto Zero, começam a pesquisar imagens mentais, a buscar estados dilatados e assim, começam a sensibilizar-se para traçar no espaço cênico ainda neutro algum gesto expressivo que envolva todo seu corpo.

Ao perceber os atores em potência criativa, o condutor – figura externa ao espaço cênico, com a função de organizar, chamar os líderes do Campo de Visão e principalmente potencializar o que os atores estão vivenciando durante a dinâmica – chama-os para “entrar” no espaço cênico, numa gestualidade específica, advinda de seu primeiro imaginário construído. Esse gesto já é uma escolha sensível do ator, completamente vinculado ao que se estava processando no Ponto Zero e por consequência de todos os gestos individuais, o espaço se altera por completo, os primeiros traços coletivos são desenhados, as sementes dos terrenos-imaginários dos atores nascem para poderem brotar durante a dinâmica.

Nesse primeiro gesto, o ator já redimensiona suas imagens internas, pois uma vez expressadas pelo corpo, elas acabam configurando novos contornos em sua fisicalidade e mesmo se ele ainda no Ponto Zero pudesse construir ou prever racionalmente sua execução, seu corpo agora fala integralmente: dos pés à cabeça, com todos os músculos, ossos e órgãos, o ator se reconfigura, sente novas tensões e novos apoios, seus olhos enxergam outras coisas, seu fluxo respiratório se altera e o gesto feito torna-se carne de seu imaginário.

Num primeiro momento os atores começam, a partir desse gesto inicial, a desenvolver suas ações individuais pelo espaço, colocando o corpo todo à disposição de sua poética, começando a desbravar a floresta imagética de

seus materiais internos mais profundos e arquetípicos, com contornos externos bem definidos e abandonando o primeiro “eu” mais vinculado a sua energia cotidiana. (Aqui precisamos deixar claro que a palavra *individual* não exclui os estímulos vindos dos outros. Utilizo a expressão “ação individual” como contraste para o instante do Campo de Visão propriamente dito que será explicado. Porém, mesmo durante a ação individual, o ator já se coloca num estado poroso, contagiável e contagiante em relação ao coletivo.)

O ator já começa a misturar materiais vindos de fora com sua sensibilidade interior, em alteridade. Seu primeiro “eu” se esvanece e uma individualidade mais aprofundada é trazida à tona. A música, o lugar, os outros atores já começam a ser estímulos a sua criação poética. O “eu” começa a dar lugar ao “Eu com o Outro”.

O Outro é o maior foco do Campo de Visão. O Outro é quem vai gerar estímulos para a criação do ator, sendo esse outro uma música, um ritmo, uma respiração, uma sonorização abstrata, uma palavra ou um texto completo e principalmente o outro ator e os outros atores durante a dinâmica. Assim, quaisquer estímulos alheios a si poderão ser incorporados por seu imaginário, colocando-o em um constante estado de criação e vigor, uma vez que o ator não perde a sensação de surpresa e envolvimento em seu fazer, porque é constituído por materiais inconstantes e imprevisíveis, pois vieram dos Outros.

Num determinado momento da dinâmica, o condutor externo chama um ator para ser o líder do Campo de Visão e assim inicia-se o Campo de Visão



propriamente dito. Todos param com sua ação individual externa, porém continuam processando os materiais internos em estado de suspensão, os movimentos silenciam e os imaginários continuam intensificados. O líder continua com sua ação e a partir

desse instante, cada ator seguirá o movimento que surgir em seu campo de visão. Nesse caso, o líder acaba impregnando todos com sua própria gestualidade, transformando o coletivo num coro de uma mesma gestualidade e intencionalidades possivelmente diferentes entre si. Surge assim, um dos aspectos mais interessantes de se notar no Campo de Visão: esse coletivo de gestos iguais – ou melhor, parecidos, pois os corpos nunca serão idênticos na execução de um mesmo gesto – processando materiais internos diferentes. O ator integrando o coro pode optar por não abandonar o imaginário que estava processando em nome desse novo gesto que lhe é dado pelo líder. Este ator buscará um novo sentido em sua ação, um sentido ao gesto que lhe é “tachado” pela exterioridade, em processo de assimilação. A floresta do imaginário adquiriu novas qualidades, novos feixes de luz contrastando as sombras recém descobertas pela alteridade no Campo de Visão. Porém esse coro nunca será uma massa homogênea. As individualidades são preservadas, pois não é foco do trabalho fazer com que o ator esqueça de si e não se utilize de suas próprias matérias fundantes. Ele misturará seus materiais com o que recebe do outro. E é nessa mistura entre corpos, gestos, intencionalidades e vozes que gestará a criação coletiva.

Meu corpo misturado ao corpo do Outro. A partir dessa premissa toda construção do ator terá de ser feita a partir desse novo corpo, que ainda é seu próprio corpo, porém em uma ação/gestualidade que sozinho ele talvez nunca pudesse esboçar. Seu corpo é recém-criado a partir do encontro com outro, então todas as camadas de expressão deverão ser reconfiguradas. As imagens poderão ser novas, as vocalidades, quando surgirem, poderão ser surpreendentes.

A partir daqui, o condutor da dinâmica, buscando sempre potencializar o elenco no jogo, é responsável por chamar líderes para o Campo de Visão e instaurar novamente a ação individual no coletivo quando quiser e assim todos os atores serão impregnados por diferentes gestualidades, sentidos e

possibilidades corporais, podendo acumular esses materiais alheios a si para revisitar o que vinham processando individualmente.

Os aspectos de autoria do fazer artístico mais vinculados a uma possível preocupação do ego dos atores são colocados de lado e a própria dinâmica do jogo com seus atuantes em profunda permeabilidade torna-se o cerne da criação da poética cênica. A criação sempre será coletiva: uma estrutura cheia de poros que serão preenchidos pelo instante do improvisado, por todos.

O Campo de Visão possui alguns desdobramentos já estudados e estruturados por Lazzaratto que são valiosos para esta pesquisa. Os cursos ministrados de Campo de Visão no Espaço Elevador por Lazzaratto e os integrantes da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico são divididos em quatro etapas de pesquisa: música, objeto, tema e texto. Destes quatro, dois dialogam diretamente com esta pesquisa: música e texto.

Um dos primeiros aspectos abordados pelo Campo de Visão é a relação do ator com a música, pois a atividade inicia-se no Ponto Zero e lá o ator já começa a ouvir uma música que será a primeira fonte de dilatação de seu imaginário. Durante a dinâmica, ele poderá dialogar diretamente com essa, incorporando ritmos, atmosferas, ataques, modulações etc à sua gestualidade. Poderá, também, ir de encontro a essa, no seu exato oposto, porém sempre em relação, sempre ouvindo, contrariando, por exemplo: um ritmo musical contínuo com uma ação totalmente fragmentada em *staccato*. A audição, assim, é um sentido explorado desde o início no Campo de Visão e torna-se presente em todos os seus desdobramentos, até mesmo na ausência de músicas ou ruídos externos – e uma vez que tenha treinado o vínculo de seu imaginário à sua escuta mais profunda, seu próprio silêncio, o ator desenvolve percepções mais sutis da sonoridade do silêncio coletivo: o silêncio fundador. Nas palavras de Lazzaratto:

Depois de uma bateria de trabalhos com a música mergulhamos no silêncio. O trabalho com música, antes de qualquer coisa,

serve para que a escuta seja ativada. E então passamos a escutar o silêncio. Escutar a atmosfera. Escutar os ritmos internos. Escutar os sons que acontecem no entorno. Os sons do silêncio. Escutar os sons que os corpos dos atores geram no espaço quando se movimentam. Escutar as respirações. (LAZZARATTO, 2011, p. 62)

Escutar as respirações para poder vocalizar. Em um outro momento, surge o trabalho com textos no Campo de Visão. Aqui, adentramos um aspecto importante desta pesquisa, pois toda e qualquer palavra é sempre transportada pela voz que é objeto primeiro deste estudo. O texto surge, nesses cursos, a partir de uma escolha qualquer do ator. Ele busca, entre autores da literatura e da dramaturgia universal, passagens que queira explorar no Campo de Visão, palavras que lhe digam respeito intimamente, imagens que o potencializem para que, durante a dinâmica, haja profundo envolvimento com o universo trabalhado. E foi exatamente esse aspecto da dinâmica que foi o embrião desta pesquisa: descobrir as múltiplas potências da voz no Campo de Visão. Então, vamos a elas.

CAPÍTULO IV

A VOZ NO CAMPO DE VISÃO

O som vocal gera sensações e impressões, pela vibração, e as mantém presentes, em emoção, no movimento. É o princípio da voz como materialização da ação física, permeando da pele ao sistema nervoso, sendo percebida através dos poros e dos ossos, e não apenas pelos ouvidos; esse atributo que estabelece o contato físico entre seres humanos distantes um do outro: a manifestação de uma interioridade livre para invadir outros corpos, provocando respostas fisiológicas internas, profundas. (LOPES, 2005, p. 94)

Agora surge o momento de estudarmos a vocalidade que advém das células do corpo todo do intérprete, com vibrações em comum, gerando percepções, as mais profundas, nos outros corpos presentes: o surgimento do corpo-voz do ator.

O Campo de Visão em sua dinâmica pode ou não ter o desenvolvimento da ação individual, antes ou depois da ação coletiva, momento em que há um líder a ser seguido. A ação individual pode derivar de um gesto executado pelo próprio ator, pode ser a consequência de um “empurrão” dado pelo condutor nos atores, ou ainda pode ser a transição de um Campo de Visão tradicional para a ação individual, entre outros.

Os atores, durante a ação individual, ocupam o espaço cênico, em estado de pesquisa e de afirmação exterior de um imaginário pulsante. Eles buscam sentidos psicofísicos a seus imaginários porosos, sempre a partir de uma total e necessária disponibilidade física, consequência da dilatação inicial do Ponto Zero. Na ação individual, o ator concretiza seu imaginário em fisicalidades e sua voz projeta concretamente o mesmo pela sala de ensaio.

Independente da maneira como suas vocalidades dialoguem com a gestualidade, a voz prolonga o imaginário do ator para o além-corpo. Por sua materialidade ondulatória,⁷ ela tem a capacidade de tocar nas paredes, atravessar os corpos dos outros atuantes, sobrepor-se ou esconder-se em relação a outros sons presentes no ambiente como a música por exemplo, somar-se e subtrair-se às outras vozes, completar e dialogar com outros imaginários – em consequência a uma qualidade auditiva mais sensibilizada dos atuantes. A voz do ator no Campo de Visão está vinculada a seu pensamento

⁷ “A voz ou *vocalização* é produzida pela vibração das pregas vocais. Esta vocalização é produzida pelo fluxo de ar expiratório advindo dos pulmões, passando entre as pregas vocais aproximadas e colocando-as em vibração. Quão elásticas ou tensas estas estão, o que é indicado por seu alongamento e espessura, determina sua frequência de vibração; quanto mais rápido elas vibram (frequência mais alta), mais aguda é a altura percebida da voz. O quanto vigorosamente as pregas vocais vibram, em consequência da pressão de ar abaixo delas e da velocidade do ar passando entre elas, determina a intensidade da vocalização ou a intensidade percebida da voz.” (BOONE; McFARLANE, 1994, p. 17)

sensível e por isso, é necessária – o ator busca sentidos sonoros na sua ação e quando descobre essas vocalidades, elas estão ligadas ao gesto e já não há mais dicotomias criativas entre imaginário, corpo e voz. O jogo amplia seu repertório técnico de execução por uma ampliação de repertório do imaginário, ele alcança novas alturas timbrísticas ou amplia seu alongamento muscular em estados poéticos e fluídicos da dinâmica, nunca numa repetição mecânica de treinamento.

Há vários procedimentos criativos que são derivados de uma pesquisa sobre aspectos técnicos no jogo, já estudados por Lazzaratto – e aqui utilizaremos alguns desses procedimentos que dialogam com a criação do corpo-voz. Como processo de pesquisa e de composição, algumas vezes esse corpo-voz será considerado um corpo e uma voz, desconstruídos, separados e desvinculados, para que sua relação intrínseca seja melhor observada.

IV.1 Escutar para vocalizar

Motivado pela escuta, o ouvido assume o controle do corpo e organiza as conexões necessárias para a comunicação. O intenso desejo da humanidade por viver em comunidade produziu o cantar e o falar. A organização interna que atua na fonação depende unicamente do raciocínio trazido pela escuta. (...) O mais excitante e importante é que o desejo de escutar tem enorme poder para produzir mudanças.⁸ (TOMATIS, 1988, p. 35)

O aprofundamento da percepção auditiva para o ator dialoga diretamente com o pensamento estruturante do Campo de Visão, em que sua ação é definida pelo outro, ou seja, uma mudança de paradigma: sou agido, sou

⁸ Prompted by listening, the ear takes over the body and organizes all the connections necessary for communication. Humanity's intense desire to live in community has produced singing and speaking. The internal organization that acts on phonation depends solely on the induction brought by listening. (...) Most exciting and important is that the desire to listen has enormous power to induce change

feito, uma passividade ativa, porém sempre em relação. A audição tira das mãos do ator a função primeira de ter que gerar acontecimentos na cena. Por essa qualidade, ele deixará sua musculatura ser contornada pelo que ouve, para depois usar a voz.

Uma vez iniciado o Campo de Visão, com o elenco colocado no Ponto Zero e pronto para a ação, um dos primeiros estímulos utilizados na dinâmica é a música, servindo como um arcabouço de múltiplos sentidos para o ator. Ele deverá ouvir sensivelmente, impregnando seu imaginário com sensações auditivas e ao mesmo tempo, de forma racional, decifrá-la, entender suas entranhas para tirar partido de seus ritmos, seus timbres, sua cadência, e se houver, das palavras cantadas.

A partir dessa primeira escuta porosa, o ator mergulha num imaginário que o potencialize para poder entrar em ação, quando o condutor da dinâmica o pedir. Um gesto recheado de escuta, de música: um primeiro recorte no espaço que se dá por uma sensibilidade advinda da audição, assim, o ator já começa a trabalhar de forma audiovisual, alimentando-se de sua audição para traçar visualidades gestuais (obviamente, preenchidas de intencionalidades e contradições) no espaço. Inevitavelmente, ele também observa os outros do grupo, ainda em ação individual, respirando o mesmo ar e desenhando gestos coletivamente no espaço cênico. O corpo do outro, seu gesto, o ritmo e a energia colocada em sua ação já começam a ser um novo estímulo para sua própria ação. Nesse instante, a visão e a audição trabalharão juntas para a futura vocalização.

Existem infinitas formas de pesquisar o Campo de Visão nesse primeiro momento de construção individual. O ator será o único responsável pela busca da integração corpo, voz, sensibilidade e razão, às vezes podendo também valorizar e pesquisar algum desses focos de expressão que serão, posteriormente, reintegrados na dinâmica.

O Campo de Visão admite a pesquisa técnica muito específica, caso seja o foco da dinâmica, porém o ator deve integrar todo e qualquer

procedimento técnico (como uma qualidade gestual específica ou uma forma rígida de articulação das palavras) à poética da cena. A pesquisa técnica, então, torna-se logo um potente material de construção, no mesmo instante que é pesquisada, que é realizada – isso torna o Campo de Visão um grande aliado ao ator, pois as pesquisas e aprofundamentos técnicos se dão já em criação.

Ao ter como foco a escuta, durante esse início das atividades, o ator se seduz por seu imaginário a ponto de “esquecer-se” de sua voz no momento da vocalização, o que quero dizer é que é muito comum atores se preocuparem com uma construção técnica de sua voz, ouvindo-a e achatando-a a um timbre e a um ritmo de fala que ele em si considera o melhor para a cena:

Muitos atores têm dificuldade com a voz porque observam o próprio instrumento vocal. O ator preocupado com a própria voz concentra toda a atenção no instrumento vocal: enquanto trabalha, observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo, mas também se não experimenta dúvidas, comete um ato de violência contra si. Com o simples ato de observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal. (GROTOWSKI, 2010, p. 142)

O ato de ouvir-se durante a vocalização não pode ser uma censura em termos de achatamento timbrístico para o ator. O *loop* áudio-vocal que acontece com qualquer voz falada ou cantada não pode ser a referência única para a construção e afetação do espaço cênico pelo ator. Por isso é necessária muita cautela nas primeiras vocalizações. O ator tende a gostar de falar textos sozinho, de decorar e testar formas de interpretar no momento solitário de seu estudo, porém no Campo de Visão, em que o instante do jogo pede uma constante atenção e continuada busca de sentidos para o que esteja se fazendo coletivamente, o ator que leva à dinâmica um texto por exemplo, deverá se livrar de maneirismos, de pausas, de inflexões previamente trabalhadas e cristalizadas. O Campo de Visão em seu improviso torna o texto vivo, se o ator estiver num estado latente de entrega e mais uma vez, de escuta.

A escuta coloca-se como a qualidade vocal em alteridade: antes de usar a voz, escutar os outros estímulos, ativamente.

A audição é uma função perceptiva de alto nível. Ouvir é identificar um som passivamente como quando ouvimos alguém falando conosco sem prestarmos atenção ao que está sendo dito. Uma vez que decidimos escutar cada palavra que está sendo falada, ou cada nota musical, nós nos entregamos – mobilizando todo o nosso corpo – e alteramos nosso sistema nervoso a uma dinâmica ativa do corpo e mente. A escuta ativa regula toda a cibernética da emissão vocal.⁹ (TOMATIS, 1988, p. 43)

Durante o Campo de Visão propriamente dito, a escuta entra como percepção aliada à visão para esclarecer sentidos desenvolvidos pelo gesto do líder. O coletivo passa a escutar qualquer vocalização que o líder possa fazer para compreender o que está sendo processado por ele e tomar partido disso, assimilando sua intencionalidade. A escuta do coletivo se dá em forma de Campo. Um Campo de Audição, que será conceitualizado e aprofundado em outro item.

IV.2 Estado vocal

O Campo de Visão, por ser uma dinâmica improvisada e que depende exclusivamente do jogo realizado pelos atores, já possuiu algumas possibilidades de experimentações vocais, pois alguns atores sempre trazem vocalidades para o seu fazer. Obviamente, a maneira como o condutor lida com o trabalho com o texto ou com o fim específico de pesquisar algum procedimento técnico pode variar muito, porém o que nos interessa neste capítulo é entender a construção

⁹ Listening is a very high-level perceptual function. To hear is identify a sound passively as when we hear someone talking to us without paying attention to what they are saying. As soon as we decide to listen to a speaker's every word, or to every musical note, we engage – we mobilize our whole body – and shift our nervous system to an active body-mind dynamic. Active listening regulates the entire cybernetics of vocal emission

desse corpo-voz chegando a um **estado vocal**, ou seja, uma vez descoberto esse território de imaginário do ator em ação, ele conduz-se a um estado vocal, totalmente integrado à tríade fundamental de sua expressão: corpo-voz-pensamento.

Um exemplo:

Num dos cursos da Cia. Elevador, houve uma atriz que estava fazendo o Campo de Visão sob o tema Rua 25 de Março. Sua ação inicial foi a de uma compradora de bugigangas quaisquer. Ela passeava pelo espaço cênico com olhos arregalados e apontava de forma estilizada a objetos imaginários que chamavam sua atenção. Ao ser chamada para liderar o Campo de Visão, ela continuou sua ação nesses mesmos moldes e assim, por consequência, houve um coletivo de compradoras de bugigangas. Aqui, surgiu um momento de muita expressividade em consequência do improviso e da regra do Campo de Visão, mesmo ainda sem ter a meta de configurar um espaço específico: a líder aproximou o coro de forma a criar um embolado de gente sobre o palco. Sem perder a referência temática e acumulando as vivências que o improviso trouxera, a compradora esnobe começa a se irritar com o coletivo ao seu redor e grita: “Dá licença!”. Sua voz ocupou o espaço cênico de forma contagiante, estando completamente vinculada a uma necessidade advinda de seu imaginário, construído pela dinâmica do coletivo. Sua voz era necessária não só pela frase enunciada: a atriz somou a tal intencionalidade suspiros, choros de raiva, gritinhos afetados, enfim, elencou-se muitas possibilidades vocais a partir de um estado de imaginário.

O ator, desta forma, não se preocupa com a busca de vocalidades que se adaptem ao que se está processando. Simplesmente, durante o Campo de Visão, o ator poderá estar tão seduzido pelo imaginário construído que sua vocalidade alcançará assim expressividades surpreendentes para si e para o grupo. Será quase impossível perceber a voz do ator em cena, perceberemos então, sua vida, pois quando o ator se vincula efetivamente ao estado de jogo no Campo de Visão e traça uma trajetória buscando a criação cênica, sua voz não é

percebida descolada de sua ação, ela é puro prolongamento de seu imaginário, uma explosão de intencionalidades no espaço cênico.

É interessante pensarmos que o estado vocal do ator no Campo de Visão não possui qualidades nem definições específicas, pois está vinculado ao seu estado psicofísico. Ele não pode apenas querer controlar tecnicamente sua emissão vocal, pois estaria deixando de explorar novas potências que surgiriam a partir do improviso e desse vasculhar imagético. Voltando ao exemplo da atriz: existiu no seu fazer uma gama de possíveis vocalizações a partir de um sentido gestado pelo coletivo à sua ação de líder. A atriz, estando porosa e escutando os estímulos provenientes do jogo, descobre-se além de si mesma. Ela está no máximo da diversão do ator que fica feliz ao descobrir o mundo inesgotável da ficção e pode prolongar esse imaginário com sua voz.

O estado vocal é alcançado quando o ator necessita utilizar sua voz para expandir seu imaginário. É comum, durante o Campo de Visão, que o ator sonorize sua respiração ou conduza-se a pesquisar algum tipo de vocalidade, porém ainda está pesquisando. O estado vocal é um sentido encontrado em sua raiz, a voz sendo contribuinte e necessária para expressar aquela criação, ou seja, o ator só conseguirá atravessar aquela floresta de seu imaginário, vocalizando, falando, gemendo ou gritando.

IV.3 Voz e Espaço

As ondas sonoras são uma forma particular das chamadas ondas elásticas. Sempre que produzimos uma súbita deformação num certo ponto do meio, (...), as forças elásticas farão com que os pontos próximos à deformação inicial comecem a se mover. Esses pontos, por sua vez, atuarão, por meio das forças elásticas, sobre outros pontos vizinhos, passando-lhes a ordem de começar a se mover, e assim por diante. Essa “reação em cadeia” representa uma onda elástica afastando-se da região da perturbação inicial. O que se afasta com esta onda não é matéria, mas energia: aquela energia necessária para por em movimento cada ponto alcançado pela onda. (...) A maneira como as ondas se propagam, são refletidas ou absorvidas

determina as qualidades acústicas de um aposento ou sala de concerto. (ROEDERER, 2002, p. 104)

O conceito de forças elásticas aqui exposto dialoga diretamente com os preceitos desta pesquisa, pois quaisquer vocalidades que surjam durante o Campo de Visão gerarão ondas elásticas (o próprio som da voz) que estarão ligadas entre si e conectadas à fonte emissora. A voz do ator carregará seus materiais internos pelo espaço, “perturbando” as moléculas com que ela se choca e espalhando sua energia pelo ambiente.

Sabemos que quaisquer formas de vocalidade precisam de um espaço físico concreto para existir, pois dependem das características acústicas de tal espaço a propagação e recepção dessas qualidades vocais pelos ouvintes. A voz humana já foi foco de intensos estudos sobre os aspectos de projeção, intensidade e altura, tanto na área dos estudos acústicos sobre a voz cantada, quanto às suas patologias e possíveis deficiências estudadas pelos fonoaudiólogos.

Aqui, o espaço cênico surge como mais um estímulo na construção do imaginário dos atores no coletivo do Campo de Visão, além de contribuir individualmente para sensações perceptivas de suas próprias vozes. O espaço cênico no Campo de Visão é literalmente um campo de criação, o espaço neutro para ser preenchido com respirações, estados, imagens internas, sensações, gestos e vocalidades, como já dissemos. E além disso, o espaço fisicamente informa os atores da necessidade de energia física que deverão dispor corpórea-vocalmente durante a dinâmica.

Uma vez iniciado o Campo de Visão, o ator se utilizará de sua percepção auditiva para ajustar a potência vocal ao que está processando internamente, de forma sensível e já integrada ao seu fazer. Os ouvidos do coletivo já estão sensibilizados, o ator assim terá consciência da acústica do ambiente, não de forma estudada tecnicamente, mas sensibilizada, pois a música que ele escuta já revela qualidades acústicas do ambiente, por exemplo.

Como em qualquer ambiente para a ação cênica, o ator deve tirar proveito das qualidades acústicas do espaço, deve entender como seus colegas o escutam para que suas palavras ou vocalidades abstratas consigam chegar aos ouvidos com a qualidade de afetá-los. Durante a dinâmica, onde o contágio entre as poéticas dos atores é a premissa estruturante, o ator pode pesquisar em si suas qualidades vocais, porém o contágio pelo o que sua voz possa carregar só se dará com um mínimo energético possível para que ela ocupe o espaço. O que queremos dizer é que o ator, durante a dinâmica, não precisará pensar em projetar tecnicamente a voz no espaço; ele poderá pensar em incluir o coletivo em seu “discurso” vocal: assim ele estará mais dilatado, menos focado em si mesmo e mais poroso para ser afetado e afetar.

O improviso da dinâmica faz com que alguns efeitos acústicos espaciais sejam investigados sem mesmo o coletivo ter se colocado nessa meta. Um exemplo: num Campo de Visão, um ator estava chamando a atenção de alguém erguendo sua mão direita e movimentando seus dedos, surgindo depois a vocalidade: “psiu!”, facilmente associada a esse imaginário. Esse ator então, foi chamado a liderar o Campo de Visão, e num momento específico, o coro tornou-se um paredão de pessoas chamando por alguém, cada um ao lado do outro com seus objetivos em processamento. Um efeito acústico que o líder descobriu foi que, quando ele avançava lentamente, incluindo sua mão no campo de visão do outro ator, ele conseguia controlar a quantidade de pessoas do coro que o estariam seguindo. Houve, então, um efeito de eco do “psiu”, começando com o líder e entrando em cadeia com o coro.

O Campo de Visão é um jogo que acaba inevitavelmente desenvolvendo uma sensibilidade perceptiva em relação ao espaço cênico nos atores, pois o líder por exemplo, poderá pensar em como distribuir esse coletivo de uma forma específica no espaço, optando por deixar o grupo inteiro de costas a ele e “solar” ou ainda deixar grupos espalhados pelo espaço com diferentes qualidades gestuais. Enfim, as possibilidades são infinitas e, por consequência,

as vocalidades acompanharão tais disposições espaciais e os intérpretes poderão tirar partido dessas novas geografias com suas vozes.

Os conceitos de refração e reflexão de ondas no espaço serão utilizados neste estudo, uma vez que descrevem as possibilidades de trajetória da voz no ambiente cênico. O conceito de reflexão é bem vindo, pois o Campo de Visão é um jogo que não tem direções pré-estabelecidas. O jogo cênico ocorre para qualquer lado da sala, a voz do ator, enquanto onda sonora, pode atingir as paredes, tetos e pilastras para retornar ao jogo trazendo um pouco do espaço em sua constituição. Assim sua voz sai de si, atravessa a sala, atinge a parede e retorna alterada, amplificada e reconfigurada pelo próprio espaço, participante ativo do jogo.

O conceito físico de Refração dialoga diretamente com os aspectos de contágio e afecção do Campo de Visão. Refração é um desvio que as ondas sofrem ao passar por materiais distintos entre si quando se muda o anteparo de sua propagação, por exemplo: quando um feixe de luz passa do ar à água, sofre refração e suas qualidades se alteram. Pensando nos aspectos desta pesquisa: a voz, ao percorrer os espaços e o coletivo dos atores, é refratada por seus corpos, sofrendo desvios e atravessando-os, vibrando também em suas células, ossos e músculos e, mais uma vez, misturando-se aos materiais íntimos e expressados dos outros. A voz refratada ainda possui a mesma força de alcance espacial, porém, agora no Campo de Visão, ela amplifica-se no corpo do outro, adquire novas qualidades e até mesmo novos sentidos, porque inclui o outro e é modificada por ele, desviando-se, diferenciando-se do modo pelo qual foi emitida por sua fonte primeira.

IV.4 Respiração e alteridade

Coma, trague, coma, mastigue, pulmoneie de um só trago. Vá, mastigue, triture, canibal! Ai, ai!... Boa parte do texto deve jorrar num sopro só, sem retomada de fôlego, usando-o até o fim. Gastando tudo. Nada de guardar umas reservinhas, nada de ter

medo de perder o fôlego. Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre. (NOVARINA, 2009, p. 9-10)

O controle respiratório é comprovadamente o que mais auxilia o ator em sua emissão vocal e até mesmo em sua dilatação poética para a cena. Considerando o pensamento de Grotowski sobre a respiração:

Tudo está intimamente ligado com a respiração. Se o ator só respirar com o peito ou abdome, não poderá armazenar muito ar, e assim será forçado a economizá-lo, fechando a laringe e distorcendo, com isso, a voz, e eventualmente provocando desordens vocais. Todavia, através de uma respiração total (torácica superior e abdominal), ele poderá acumular uma quantidade mais do que necessária de ar. (...) A respiração total é a mais eficaz para o ator. No entanto, não devemos ser dogmáticos sobre isto. A respiração de cada ator varia de acordo com sua constituição fisiológica; o fato de ele adotar ou não a respiração total deve depender disto. (GROTOWSKI, 1971, p. 100)

Grotowski apoia seu discurso na liberdade respiratória decorrente da própria fisiologia do ator, obviamente desprovido de qualquer patologia anatômica. O ator, com sua respiração livre estará pronto para se utilizar de sua voz de maneira mais integrada aos seus materiais mais profundos, em livre acesso.

Uma vez apoiados em suas devidas liberdades respiratórias, os atores agora poderão investigar a respiração durante o Campo de Visão em seu primeiro fundamento: a alteridade, surgindo assim a “alteridade-respiratória”, termo que utilizaremos para especificar os momentos em que durante o Campo de Visão, o ator tem, como baliza de criação e investigação, que acoplar seu pulso respiratório a um estímulo extrínseco a si, podendo ser um ritmo musical ou a pulsação respiratória de outro ator na dinâmica, por exemplo. Assim, ele terá de compor sua respiração externa e fisicamente, vinculada a uma busca de sentidos internos que justifiquem sua ação: forma e conteúdo, integrados novamente.

No jogo cênico, em que “receber” é tão ou mais importante do que o “agir”, a respiração, ou melhor, a “alteridade-respiratória” surge como ferramenta primeira para que a relação com o outro se dê de maneira orgânica, puramente física, racionalmente controlada e, ao mesmo tempo, íntima e subjetiva, totalmente vinculada e dependente da relação com o outro, da percepção dilatada do corpo, voz, pensamento desse ator com quem se joga e principalmente, da troca gasosa entre esses atuantes – primeiramente controlada de forma racional, mas com a possibilidade de redimensionamentos concretos da própria fisicalidade e de seu imaginário.

Uma vez em que o ator recebe o estímulo dado pelo condutor externo, tal como “perceba como está sua respiração”, esta já adquire qualidades dilatadas, pois abandona seu pulso cotidiano e desapercibido e passa a ser uma fonte de estímulos criativos para o ator, além de gerar estados psicofísicos quase imediatos. A respiração alterada por uma baliza definida pelo próprio ator ou o condutor durante o Campo de Visão promove diferentes fluxos de oxigênio ao cérebro, irrigando de outra maneira o imaginário desse. Ele pode ficar tonto, ter a sensação de um quase desmaio, a boca seca; a adrenalina estreita seus vasos fazendo o sangue circular mais rapidamente, o metabolismo se acelera, a racionalidade mais controladora se esvanece, enfim, existem consequências físicas e diferentes em seu corpo quando vincula sua qualidade respiratória a um estímulo extrínseco. Novos ritmos internos de respiração que geram novos contornos de imaginários.

No Campo de Visão em que a alteridade se estabelece desde o início, o foco em “seguir a respiração” do líder, e não somente seu gesto, coloca os participantes do jogo em uma conexão mais íntima entre si, pois além de perceber a qualidade gestual configurada externamente, o ator que segue o outro entende de onde vem aquele gesto, de onde o gesto se configura primeiramente – pelo pulso respiratório, e uma vez aproximando-se à essência motriz do gesto, o ator consegue, sem esforço, apropriar-se do material alheio e combiná-lo com o material interno em processamento. O ator entenderá o gesto

como uma consequência dos movimentos contraditórios de tensão e relaxamento, de insuflação e esvaziamento e até de inspiração, no sentido da criação artística, e sua expressão. Movimentos contraditórios que são revelados ao ator pelo outro, os opostos que se complementam e dialogam entre si.

Durante a dinâmica, o ator que conecta seu pulso respiratório ao do coletivo acaba por se tonificar corporalmente, pois o tônus e a atenção racional-sensível desse controle coloca o intérprete sempre em ação, mesmo quando em suspensão do movimento exterior (no caso de sair de um Campo de Visão ou no momento em que o líder escolhe abandonar um dos atores que o segue). Assim, o ator possivelmente não terá chances de deixar de escutar o coletivo, pois tem uma meta muito simples e de concreta realização.

Ao longo das dinâmicas com a respiração no Campo de Visão, podemos perceber que o elenco cria um alto nível de concentração e intimidade no que está sendo processado poeticamente.

Respiração é movimento e repetição. E analogamente a um ator que busca um sentido a uma gestualidade específica, repetindo o movimento inúmeras vezes para que seu imaginário justifique sua ação, o pensamento sobre a respiração poderá conduzir o ator a um estado de potência criativa e permeabilidade, pois mesmo quando o pulso respiratório não se altera, os gases que entram e saem conduzem novos materiais subjetivos, uma repetição inesgotável, atualizada e presentificada, porém com novos sedimentos, novas camadas. O ator acaba se colocando num território-imaginário envolvente no mesmo instante. O ator passa a compreender corporalmente sua ação:

Se sua respiração for limitada a parte superior de seu corpo, sua voz refletirá somente parte de você. Você pode, é fato, se virar com uma respiração curta, fabricando a energia vocal na garganta, mas o resultado será o que chamo de som “cerebral” – não revelará nada além do que estiver em sua mente e não terá ressonâncias físicas ou emocionais. Como disse antes, a ressonância física revela novos espaços de compreensão, de sensação, de ressonância emocional e às vezes simplesmente o

fato de se produzir esse som aumenta sua compreensão.¹⁰
(BERRY, 1979, p. 22)

Os indivíduos que integram a coletividade do Campo de Visão com o foco na respiração acabam por entender a expressão do gesto como consequência de uma expiração: o pulso respiratório que organiza os corpos no espaço. Tanto quem segue quanto os líderes ativam uma sensibilidade muito fina, pois os movimentos respiratórios podem ser bem sutis – tanto em seus aspectos visuais, como nos sonoros. Para poder perceber a respiração do outro, o ator potencializa seus sentidos inequivocamente, acoplando sensibilidades sonoras à visão e visuais à audição, em busca da compreensão plena de uma cadência respiratória além de si. Os ouvidos buscam entender, por exemplo, quanto tempo de expiração em [s] o líder está propondo, os olhos buscam entender o gesto de microexpansões e contrações, para que, a partir dessas percepções sonoras e/ou visuais, ele consiga compor sua respiração e em consequência a esse novo fluxo gasoso, chegar a imagens inéditas.

Uma vez entendido que os gases são matéria física, que entram e saem do corpo do ator, eles podem ser fonte de um imaginário potente no Campo de Visão. O ator pode ativar-se imaginariamente com essas perguntas: O que eu inspiro? Que gases entram em mim? Quais suas cores? Sua temperatura? E o que expiro? O que passa por minhas células e chegam no espaço cênico? O que vai além de mim? As moléculas passam pelo íntimo do ator e são distribuídas aos outros, constituindo-os futuramente. Os detritos das combustões celulares ocorridas são expiradas, o ar do espaço cênico é recheado por moléculas que trouxeram vida e que agora serão alimentos aos outros, pois

¹⁰ If your breathing is limited to the upper part of the body your voice will reflect only part of you. You can, in fact, get by with very little breath, manufacturing the vocal energy in the throat, but the result will be what I call 'cerebral' sound – it will reveal nothing beyond what is in your mind and will have no physical or emotional resonances. As I said earlier, physical resonance opens up areas of understanding, of feeling, of emotional resonance and sometimes just the act of making that sound increases your understanding.

os oxigênios, águas e gases carbônicos trocam seus átomos entre si. O que um ator expira alimenta o outro, vivifica-o.

Além das qualidades poéticas e subjetivas que a respiração pode gerar no grupo, o Campo de Visão amplia repertórios até mesmo de reconhecimentos fisiológicos sobre a qualidade respiratória dos atores. Esses, quando seguem outras cadências e ritmos de trocas gasosas, percebem que seus organismos conseguem acoplar outros pulsos a si, outros pulsos vitais, outras formas de ingerir ar e, além disso, outras regiões anatômicas que podem relaxar ou tencionar a respiração. No caso de uma criação poética, todas as qualidades serão bem-vindas ao processamento do ator. A qualidade torácica da respiração, condenada pela maior parte dos preparadores vocais e professores de canto, pois nitidamente é pouco eficiente para dar “gás” suficiente às frases melódicas ou trechos de longos solilóquios, pode estar vinculada a alguma imagem sendo processada pelo ator durante o Campo de Visão e, ao segui-lo, ele será afetado pela mesma tensão e pela mesma “insuficiência” respiratória, o que inevitavelmente, conduzirá a novos territórios imagéticos.

Um procedimento técnico possível de investigação no Campo de Visão é acoplar a respiração de cada ator a um estímulo extrínseco, como à música, por exemplo. Uma música orquestrada com diversos instrumentos e ritmos distintos entre si pode ser uma potente fonte de ligação para o coletivo, pois os indivíduos escolhem a própria maneira de acoplar sua qualidade respiratória ao que estão ouvindo, porém estão todos interligados a algo comum: uma fonte comum de pulsações e imaginários. Um grupo pode optar em seguir as batidas claras e fragmentadas da percussão, sua respiração será mais curta e mais ritmada e durante a mesma dinâmica, outro grupo de atores poderá eleger a frase melódica tocada pelo violino, a respiração se tornará alongada e cadenciada, por exemplo. Porém, tanto o grupo que vincula sua respiração à percussão e ao violino não deixa de escutar o outro instrumento presente na mesma música e entende a construção gestual e de estado dos outros por saber que vincularam suas respirações a esse ou àquele instrumento e ritmo, pois por

mais seletiva e atenta que a audição for, será impossível deixar de ouvir a música como um todo, como uma raiz em comum de criação. O ator perceberá a qualidade respiratória do líder vinculada àquele outro instrumento e ao segui-lo no Campo de Visão, sem perder sua própria qualidade respiratória, assimilará seu gesto como na música, nos princípios da harmonia musical, ou seja, os timbres dos instrumentos se misturam criando um novo vetor, que é a própria música, todos voltados à mesma criação.

Toda técnica vocal sobre a voz cantada tem a respiração como seu maior apoio, pois a voz é produzida pela coluna de ar sustentada internamente. Os órgãos e as musculaturas se enrijecem para que o ar ganhe pressão suficiente e a vibração das pregas vocais, assim, conseguirá reverberação no próprio corpo do cantor, fazendo com que esse, por exemplo, consiga cantar acompanhado por uma orquestra sinfônica e ser ouvido. No Campo de Visão, a respiração adquirirá contornos poéticos, pois o ator, em sua ação, vincula a sua qualidade respiratória ao seu imaginário construído e a seu estado emocional:

(...) – É que se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desabrochar. (...) Assim, pela acuidade aguçada da respiração o ator cava sua personalidade. (...) A respiração acompanha o sentimento e pode-se penetrar no sentimento pela respiração, sob a condição de saber discriminar, entre as respirações, aquela que convém a esse sentimento. (ARTAUD, 1984, p. 165-166)

Em decorrência do trabalho focado em respiração no Campo de Visão, o elenco possivelmente arriscará uma sonorização de sua qualidade respiratória. É comum atores soprarem em [s] ou usarem uma vocalidade gutural buscando o ar, como se estivessem sem fôlego, por exemplo. A investigação da respiração mostra ao ator como sua voz é criada e mais uma vez em termos técnicos e poéticos integrados, pois além de compreender que a expiração é a maior responsável por sua fonação, ele deverá dar um sentido nessa sua busca pela criação de sua voz.

O ator cava sua personalidade pela respiração. Ele tenciona seu diafragma empurrando suas próprias vísceras, ampliando os espaços internos e descobrindo novas anatomias em si mesmo. Ele cria a base de sua voz, de seu futuro discurso. Ele acessa seus antepassados, pois lembra que é um homem-animal, lembra que faz também parte da natureza. A respiração conduz o ator à sua intimidade, uma vez que ele visualiza sua anatomia imaginando seus espaços e dimensões internas e ao mesmo tempo, o engrandece, faz com que ele pertença a algo muito maior do que si mesmo, pois, se há vida, há respiração. E os gases serão compartilhados por todos.

E a “alteridade-respiratória” faz com que ele expire os materiais mais íntimos na cena, em contornos coletivos, espalhando seus ares em pulsos comuns, como num Campo de Visão de microgestos, de sutilezas além dos sentidos corporais, que tem sua materialidade no oxigênio em comum a todos, chegando depois na voz-oxigênio, resultante desse procedimento – a voz que alimenta, gera combustão e calor.

IV.5 A Voz Sonoplástica e a Voz-Ânima.

No espetáculo teatral, salvo em situações extremas como a ausência completa de luz, não há como separar o que é auditivo do que é visual. Mesmo nas cenas deliberadamente silenciosas, os gestos, movimentos e expressões do ator aumentam as condições de escuta e comunicam ritmo, intensidade e pausa, que são características sonoras. O ver e o ouvir são processos que se complementam e se explicam entre si. Onde um gesto não consegue ir mais além, há sempre uma nota musical que vem completar o sentido; onde uma palavra não consegue chegar, há um corpo no espaço que é capaz de dizer tudo; onde um ruído se confunde, numa eloquência de sons misturados, há uma luz que se projeta e um significado que surge. (CAMARGO, 2001, p. 54-55)

Ao longo da pesquisa prática envolvendo a voz no Campo de Visão, pudemos observar que as vocalidades abstratas dos atores percorriam dois

caminhos: a primeira, uma vocalidade que traduzia o gesto por sons vocálicos, uma vocalidade que sublinhava algum aspecto expressivo que já estava contido na gestualidade, a que denominamos aqui, **voz sonoplástica**, e uma segunda, aquela que revelava intencionalidades, que prolongava e concretizava vocalmente o imaginário do ator no espaço, uma qualidade vocal que estava vinculada ao estado anímico do ator, aqui chamada de **voz-ânima**.

Para poder aprofundarmo-nos na conceitualização desses termos, utilizaremos estudos de outras áreas artísticas, no caso, o cinema. Um conceito da sonoplastia cinematográfica e da narratologia que pode ser muito esclarecedor para pensarmos sobre a maneira com que o ator combina sua vocalidade à gestualidade é a diegese. Um som diegético de um filme, por exemplo, é o som que pertence à ação da narrativa. Um som não-diegético é uma trilha musical incidental e fora da ação ficcional, por exemplo. Um efeito que a sonoplastia cinematográfica se utiliza é, aos poucos, transformar um som diegético em um não-diegético e vice-versa, por exemplo: uma cena em que um personagem está escutando uma música no rádio. Aqui a música é diegética, pois é interna ao plano da ficção, a câmera então afasta-se, há um corte e o filme continua com outras cenas e a música do rádio continua tocando, agora como trilha dessas novas cenas, tornando-se um som não-diegético. Tudo isso para podermos explicar a combinação diegética ou não entre a vocalidade e gestualidade que o ator estiver processando internamente no Campo de Visão.

Uma voz sonoplástica seria uma voz com função diegética, aquela que salienta aspectos sonoros presentes na gestualidade/imaginário do ator. Por exemplo, o ator desenvolve a ação individual de colher flores pelo campo. O desenho corporal é específico e uma possível vocalidade com qualidade sonoplástica seria a de um [pin], um ruído que traduz o momento em que a flor é arrancada, como se o ator utilizasse sua voz para realçar aspectos que sua gestualidade já indica.

A outra qualidade vocal é a que chamamos de voz-ânima, uma voz que revela novos aspectos do imaginário do ator que a gestualidade em si não

expressa, uma revelação dessas imagens internas pela voz. No mesmo exemplo do ator desenvolvendo a ação individual de colher flores pelo campo: a voz-ânima poderia revelar o humor dessa figura, por exemplo, com um som grave e gutural, possivelmente indicando certo mau humor ou um timbre claro e mais agudo, revelando a felicidade dessa ação. A voz-ânima é o que aproxima o ator ao que seria a criação de um personagem – em termos mais tradicionais – no Campo de Visão, pois, das muitas possíveis opções de como desenvolver a ação individual, seu corpo-voz está no mesmo vetor criativo e integrado. Obviamente, o corpo-voz do ator que desenvolve a voz sonoplástica também deverá estar envolvido por seu imaginário, seu corpo e voz também integrados, porém o intérprete reforça seu olhar de fora da ação, combinando de maneira audiovisual suas gestualidades e vocalidades, ele entende seu corpo visualmente no espaço e combina sua voz a essa gestualidade sabendo como seu gesto será escutado, de forma sonoplástica.

A pesquisa prática mostrou que ambas as qualidades vocais têm potência de afetar o coletivo, pois a voz sonoplástica esclarece inevitavelmente as intencionalidades do ator em sua ação ao coletivo e a voz-ânima revela novos aspectos do imaginário do ator ao grupo, concretizando suas imagens. E assim como em outras formas artísticas não há um gênero puro, o mesmo se dá com essas qualidades vocais no Campo de Visão – ou seja, o ator não consegue permanecer somente num território específico de vocalidade e nem deve, pois uma vez seduzido por seu imaginário e potencializado pelo imprevisto do Campo de Visão, pode escolher valorizar de maneira sonoplástica um aspecto de seu imaginário ou gritar, no sentido artaudiano, seu pensamento, sempre a partir de sua razão sensível e a liberdade de escolhas criativas que o Campo de Visão oferece ao intérprete.

Poética da voz sonoplástica

Os atores durante o Campo de Visão, tendo a voz sonoplástica como baliza criativa, acabam desenvolvendo ações mais concretas em sua ação individual, pois a voz sonoplástica tende a caracterizar um território de imaginário muito mais específico, daí seu poder de afetação no coletivo, pois este acaba assimilando a concretude evidente das intencionalidades que o ator processa individualmente.

Já no Campo de Visão propriamente dito, o elenco absorverá racionalmente, num primeiro momento, o que o líder estiver processando para que, então todos possam se apropriar desses materiais organicamente. Voltando ao exemplo das flores no campo: se o líder vocaliza o [p_in] na ação da colheita, o coletivo entende rapidamente de que material o imaginário do líder é constituído e passa, assim, a envolver-se com seu gesto, sabendo exatamente por onde o imaginário do líder trafega, para depois poder misturar tal território imagético com seus próprios materiais internos. O imaginário concretiza-se radicalmente ao ponto de que quando o elenco volta a desenvolver a ação individual, o que foi processado pelo líder em conjunto ao coletivo, seja vocalmente ou gestualmente, ainda influenciará e reverberará no grupo.

Dentro da voz sonoplástica, podemos agrupar duas qualidades de representação sonora: a “voz-espaco” e a “voz-ação”, lembrando que são apenas classificações para esclarecer as maneiras de como o ator pode relacionar sua voz à gestualidade desenvolvida no Campo de Visão.

A voz-espaco refere-se a sons que possam acontecer no ambiente em que a ação gestual acontece. O ator aqui, poderá projetar o local de sua ação através de seu som e “ambientar” o coletivo com seu imaginário. A voz-espaco pode inclusive redimensionar a própria ação do ator num novo contexto, por exemplo: a ação de colher flores pode ter uma vocalidade espacial que represente o vasto campo de flores delicadas sendo arrancadas, com o [p_in] já explicado anteriormente, ou o campo de flores pode ser reconfigurado a um

campo de batalha na mesma gestualidade, porém o ator passa a “colher” bombas, simplesmente mudando a vocalidade para um [p_on] grave e explosivo. O mesmo gesto acaba representando diferentes imaginários pelo uso de diferentes vocalidades que tem o espaço da ação como foco de sonoplastia.

A voz-ação geralmente é a primeira qualidade utilizada pelo ator quando este pensa em sonoplastia vocal, pois a ação desenvolvida está muito clara ao seu corpo-voz. Essa expressão pode ser um território menos criativo, se o intérprete não criar uma necessidade interna dilatada para sonorizar sua ação, assim como num exercício teatral iniciante de transformar um objeto em vários outros pode tornar-se vazio, pois a compreensão do que é feito é imediata e pouco instigante. A voz sonoplástica vinculada à ação pode ficar limitada a uma primeira escolha mais óbvia de sua sonorização e por isso menos potente ao coletivo. Essas observações devem sempre ser relativizadas, uma vez que se o ator realmente levar uma voz sonoplástica de ação às últimas consequências, investigando-a a fundo, mesmo sendo uma vocalidade “óbvia”, poderá chegar em territórios muito potentes. Por exemplo: um ator pode investigar a ação de abrir uma porta no Campo de Visão e, vocalmente, ele traduz seu ruído. Depois de algumas portas abertas – no sentido literal e metafórico – para poder continuar na intensidade da dinâmica, o ator começa a agregar novos valores para a mesma ação, os contornos de seu imaginário ficam cada vez mais precisos, as qualidades expressivas são dilatadas. O peso da porta, sua temperatura, a velocidade com que é aberta, o que ela esconde e revela começam a ser investigados na ação do ator, repercutindo em sua qualidade gestual e vocal. O ator consegue, numa ação, descobrir um poço sem fim de imaginário a ser vasculhado.

Poética da Voz-Ânima

Todos dizem que a voz revela estados da alma, aqui esse senso-comum é levado à transposição poética da cena com o Campo de Visão. A qualidade vocal da voz-ânima é a que mais se aproxima e expõe, no Campo de Visão, o conceito de singularidade exposto por Lazzaratto:

A unidade não existe de fato, pois ela é múltipla, ela está contaminada pelas outras “unidades”. Ela se esforça, é certo, para criar seus traços distintivos. Na verdade precisa criá-los para poder viver em sociedade, para poder descrever uma jornada individual nessa vida. Mas essa ideia de ser é uma criação. Somos o que somos porque criamos a nós mesmos. Meu Eu não existe independente desse ato criativo.

Esse é o cerne desse trabalho porque é por aqui que acessamos o conceito de singularidade. Não sou uma unidade, sou um ser singular. Porque na singularidade está contida a multiplicidade. Sou um e sou vários, imagem perfeita para o trabalho do ator. Esse ser que se depara com a loucura diariamente, que se fragmenta, que se estilhaça, que encontra em si tantos e tantos personagens... (LAZZARATTO, 2008, p. 78)

Um mesmo gesto e vozes singulares. Num Campo de Visão tradicional tendo um líder para os gestos, o condutor da dinâmica poderá pedir para que os atores vocalizem sua voz-ânima, uma vocalidade abstrata que advém de seu material mais profundo e envolvido com a ação desenvolvida. Aqui, o ator está imerso nas suas questões íntimas e as expõe pela voz, sem atingir um estado ensimesmado, pois tem a estrutura formal do Campo de Visão como rede de segurança para que seus devaneios poéticos sejam expressos com potência. As qualidades vocais serão diferentes entre si, revelando humores, sensações, afetos, os estados da alma, enfim. Por isso, no Campo de Visão não há um coletivo massificado. O coro dessas vozes terá dissonâncias, os imaginários estarão possivelmente libertos das amarras de uma primeira racionalidade. Um mesmo gesto e vozes singulares.

O ator no Campo de Visão seguindo um gesto que lhe é atribuído por outro, redimensiona-se por pertencer a um grupo. Aqui, ele compara efetivamente o que processa com os outros atores na dinâmica, ouvindo-os sensivelmente, ou seja, durante a ação coral no Campo de Visão, os atores redimensionam sua criação por ouvirem os diferentes imaginários expressados dos outros atores por suas vozes singulares.

Pensemos na voz-ânima como a saída da alma pelo corpo, como Artaud diz. E é óbvio que a maior parte das artes vinculadas à voz lida com tal expressividade como extensão da alma do artista. No Campo de Visão, esse conceito surge mais uma vez como procedimento de investigação e criação ao ator, sabendo que ânima de acordo com Jung – como pontua Pieri – traduz:

A primeira condição fundamental, que é aquela em que a imagem da alma se torna distinta em relação ao Eu e à Persona (em relação com ambos), marca um estado de consciência do sujeito e portanto a possibilidade que a relação do sujeito com seus objetos “internos” e com os “externos” seja suficientemente válida e efetiva, ou seja, marca o aparecimento de um limiar entre o interno e externo, que permitem uma troca objetiva e fértil, de um lado entre o Eu e o Si-mesmo, e do outro entre o Si-mesmo e o mundo. (PIERI, 2002, p. 38)

IV.6 O Coro de Corpos-Vozes

A respiração sincronizou, trouxe o mesmo tempo-ritmo a todos, a visão contribuiu e contribuirá para a impregnação gestual, a audição já está acionada e em breve será mais uma forma do Campo. Agora, estamos prontos para pensarmos um pouco sobre a voz do coro, os corpos-vozes durante o Campo de Visão propriamente dito.

O universo vocal coral, desde estruturas mais simples como o jogral por exemplo, ou composições polifônicas para o canto, com suas melodias musicalmente sofisticadas, tendem a ser mais impactantes do que um discurso

individual, pois as vozes somadas entre si ocupam mais volume espacial, os decibéis também se somam, fazendo com que a membrana do tímpano do ouvinte vibre com mais intensidade. O uníssono do jogral é um primeiro passo de ocupação espacial, nitidamente mais monocórdico e por isso, menos interessante para esta pesquisa, em potências de analogia. Já a estrutura do canto coral polifônico, com suas quatro, seis ou oito vozes que se compõem entre si, por exemplo, dialoga diretamente com as qualidades vocais advindas do Campo de Visão, pois os timbres dos intérpretes são também misturados entre si, formando uma massa sonora cheia de mistérios, pulsões, vibrações que podem se combinar ou não: consonâncias, dissonâncias, ataques, dinâmicas de tempo-ritmo que se dão pela regência do líder, mas com a compreensão sensível do coro, que vocalmente continua afetando aquele, em duplo contágio.

Aqui, as diferentes vozes se juntam com múltiplas intencionalidades, sejam em vocalidades abstratas quaisquer ou até mesmo textos diferentes entre si, porém o coro é composto por vozes singulares, como no Canto Coral, onde o naipe de soprano por exemplo, cantará uma linha melódica que só tem sua potência e brilho junto aos outros naites. As vozes das sopranos precisam do coro para fazer a música composta. Elas precisam ouvir o naipe dos baixos para verificar o tom, por exemplo. No Campo de Visão, a voz coral se dá por ser coral em si, ou seja, o ator deve levar em conta que agora sua vocalidade está combinada com outras. Nesse instante, não poderemos separar audição e vocalização. O ator ouve-fala, ou fala-ouve, tanto faz.

É comum, ao falar-se em coro, que o intérprete deixe de ter uma referência de sua própria voz, pois ouve com mais intensidade as outras vozes, fazendo com que atinja dois possíveis estados: o primeiro, quando o ator evidencia sua escuta externa e, por consequência, baixa o volume de sua própria voz; o segundo, o exato oposto, pois para continuar a escutar sua própria voz, ele intensificará sua intensidade vocal, colocando-se ainda mais presente vocalmente perante o coro e ouvindo-se mais claramente. Esses estados são dinâmicos, o ator não calcula sua ação, no sentido mais cerebral do verbo, para

que sua vocalidade esteja acima ou abaixo do volume do coro. Tais estados são constatações quase óbvias que mais uma vez ampliarão o repertório do ator em sua construção imagética, pois passou por um coro em estado de vocalização, a maré vocal em que ele mergulhou fez com que ele escolhesse entre submergir ou destacar-se com suas ondas. Aqui, pela escuta das informações sonoras do coro, o ator justifica o volume de sua vocalidade por seu estado interno, que é construído claramente por estar num coro que vocaliza. Assim, o ator contornará o espaço com sua voz junto a outras tantas, simultaneamente, construindo sentidos por sua escuta ativada e sua visão completamente esclarecida.

O líder do Campo de Visão também passa por uma experiência muito profunda de escuta, pois ao liderar um coro vocalizador, é quase impossível selecionar uma única qualidade vocal para se tomar como estímulo. O líder tem um fluxo sonoro muito vivo e preenchido como o estímulo principal a sua criação. Graves e agudos, respirações, *staccatos*, palavras soltas e possíveis verborragias são o caldo constituinte para encandecer o líder e sua criação.

IV.7 O Campo de audição

O ouvido coordena todas as outras percepções como um regente de uma orquestra, agregando e direcionando os muitos estímulos sobre nós em padrões que conseguimos distinguir com precisão. Então, o ouvido emite impulsos nervosos para o cérebro através de sua própria rede de distribuição. Nós literalmente vivemos bombardeados por inumeráveis estímulos. Estamos constantemente cercados e envolvidos pela atividade de campos moleculares no ar, que compõem a pressão atmosférica. O bombardeamento molecular ajuda a configurar nossa estrutura física aparente e torna possível que equalizemos pressões externas cujos minúsculos estímulos não são reconhecidos por nossa consciência.¹¹(TOMATIS, 2005, p. 6)

¹¹ The ear coordinates all the other perceptions like the conductor of an orchestra assembling and directing the many stimuli upon us into patterns that we can accurately perceive. Then it sends nerve impulses to the brain through its own distribution network. We live literally

Dr. Tomatis nos informa que a audição funciona como a maestrina de todas outras percepções, selecionando estímulos advindos de uma massa sonora quase infinita. O Campo de Audição, conceito que foi aprofundado na pesquisa prática com os atores nesse estudo, é um procedimento de pesquisa do Campo de Visão derivado de sua primeira regra, ou seja, assim como seguir um movimento, no Campo de Audição o ator deverá vocalizar exatamente o que escuta vindo do espaço. Obviamente as vozes não são as mesmas entre si, pois como os corpos, possuem qualidades específicas, entre elas: o registro, o timbre, a região de brilho, a tessitura etc. Porém o que nos interessa durante o Campo de Audição em consequência ao Campo de Visão é a ampliação do imaginário e das possibilidades vocais a partir da Audição, em específico.

Uma consequência desse procedimento é que no Campo de Audição as vozes se acumulam pelo espaço. Os corpos sempre ocuparão a mesma “quantidade de espaço” durante a dinâmica, mas as vocalidades podem se sobrepor, somando-se em um timbre coral que preenche o espaço de forma diferente de uma vocalidade individual. E esse fato traz consequências interessantes ao coletivo, sua vocalidade e sua escuta. Nesse capítulo, adentraremos nas sinfonias vindas do Campo de Audição, pertencendo ao Campo de Visão que tem a visão no título por um simples acúmulo histórico de sua utilização, mas que na verdade poderia ser chamado de Campo de Percepção, uma vez que na realidade, os atores sensibilizam-se por tudo que acontece no espaço, misturando todos os sentidos, independentemente da visão ou da audição em específico. Um coro de corpos com profunda qualidade perceptiva, como descreve Lazzaratto:

Com o treinamento desses procedimentos o ator desenvolve um Campo de Percepção mais amplo do que aquele prévio determinado apenas pela visão. Pois o ator, mais do que nunca,

bombarded by a myriad of stimuli. We are constantly surrounded and imprinted by the activity of molecular fields in the air, which make up atmospheric pressure. The molecular bombardment helps shape our apparent physical structure and makes it possible for us to equalize external pressures whose minuscule stimuli go unrecognized by our conscious mind.

precisa estar atento a tudo que acontece em sua volta para poder dialogar poeticamente com todo e qualquer estímulo que lhe pareça oportuno no momento. Dessa forma os sentidos se tornam verdadeiras antenas de percepção, aguçados pela necessidade de interagir.

(...) Quando digo que o Campo de Visão Livre¹² na verdade se transforma em um Campo de Percepção é porque o ator, quando a dinâmica se estabelece, necessita perceber em 360°. Não é mais a Visão que processa as informações apreendidas. Os outros sentidos, na medida que o treinamento se desenvolve, vão se aguçando, colaborando com o ator, que cada vez mais deles necessita para se fortalecer no jogo cênico, recolhendo os materiais que o afetam, que possam vir a contribuir com sua construção poética. (LAZZARATTO, 2011, p. 212-213)

Aqui, ainda vamos nos deter a conceitualizar o Campo de Audição e estudar alguns de seus possíveis desdobramentos ao coletivo.

O Campo de Audição sempre aconteceu durante as dinâmicas do Campo de Visão, ainda sem ter esse nome e sem ter sua especificidade estudada. O Campo de Audição surge pelo Campo de Visão e acontece quando o ator que lidera começa a vocalizar alguma coisa e então, pela primeira regra advinda do Campo de Visão, os atores deverão seguir o gesto e a vocalidade enquanto o movimento estiver em seus campos de visão e caso um ator saia do Campo de Visão, ele deverá parar de vocalizar, mesmo escutando o que está acontecendo no espaço cênico.

O Campo de Audição como procedimento criativo de investigação surgiu durante a pesquisa prática enquanto os atores desenvolviam ações individuais com vocalizações resultantes de um imaginário construído a partir da escuta sensível de uma música que foi tocada inicialmente no Ponto Zero. Antes de entrarem em ação física, os atores no Ponto Zero vocalizaram algo que se nutria de seus imaginários encandecidos pela sonoridade da música e depois buscaram uma movimentação condizente com o que vocalizavam. Num

¹² O Campo de Visão Livre é um termo criado por Lazzaratto para quando, na dinâmica, o ator torna-se livre para escolher quando entra e sai em qualquer Campo de Visão. Não há comandos do condutor em chamar um ator qualquer para liderar o Campo de Visão.

determinado momento, pedimos que sustentassem a ação física e ouvissem a vocalidade de algum ator em específico. Essa vocalidade individual rechearia o espaço cênico, sendo um novo estímulo criativo ao coletivo, porém agora, quando o Campo de Audição se instaurava tendo esse ator como líder, o elenco deveria vocalizar o que ouvia a partir do líder e agir individualmente. Assim, criava-se outro corpo-voz em alteridade, pois o ator buscava um pensamento sensível que justificaria sua ação poética a partir da escuta de uma vocalidade de um outro e de sua própria vocalização, porém em novos territórios imaginativos de emissão vocal.

Uma sonoridade muito parecida, multiplicada por todos os atores da dinâmica, com um processamento de gestualidade física e intencionalidades as mais diversas entre si: eis o que acontece no espaço cênico durante o Campo de Visão que tem o Campo de Audição como procedimento investigativo.

O ator, de início, passa por um reconhecimento racional de como poderá vocalizar o que ouve. Ele precisa passar para seu corpo as informações necessárias de sua própria fisiologia para que ele consiga reproduzir a sonoridade escutada. Por exemplo: se ouço uma voz extremamente aguda, com um ritmo fragmentado e preciso, no Campo de Audição deverei colocar minha voz pelo espaço em meu próprio extremo agudo e vinculado à cadência que o líder propõe e além disso justificar minha ação internamente.

Se fosse possível separar em microetapas o que acontece com a percepção do ator, desvinculando corpo, voz e pensamento durante a dinâmica seria um esquema próximo a isso:

Audição > Vocalidade > Corpo/Imaginário

Essa linha de causa e consequência somente nos serve para designar o instante minúsculo em que os atores entram no Campo de Audição: o ator escuta, entende racionalmente o que escuta, utiliza a própria voz em

consonância ao que ouve, busca uma ação física que contenha um imaginário a ser investigado, num processo de interesse ficcional. Mais uma vez, é preciso salientar que essas etapas são quase instantâneas durante a dinâmica e que esse esquema tem como fim a explicitação de como a audição é a primeira responsável pela construção de um corpo-voz durante o Campo de Audição.

Assim como no Campo de Visão propriamente dito, o ator, durante o Campo de Audição deverá tentar seguir com rigor de execução a vocalidade que escuta, pois só assim sua respiração se alterará e por meio do *feedback* auditivo de sua própria voz, o ator se surpreenderá com essas qualidades vocais descobertas pelo outro. Desta forma, ele poderá se animar criativamente. Ele dilata-se vocalmente para buscar outros territórios de seu imaginário, dados por essa outra voz, ou melhor por essa outra escuta de sua própria voz.

Percebemos durante a pesquisa prática que quando os atores têm como foco a audição e devem criar suas ações físicas a partir do que escutam, no momento em que o Campo de Visão tradicional surge na dinâmica juntamente com o Campo de Audição que vinha acontecendo, o duplo contágio surge de forma orgânica e instantânea, pois quem está liderando já passava por um trajetória de imaginário vinculada e criada pelo que ouvia a partir do líder do Campo de Audição.

E aqui surge uma combinação muito interessante: dois líderes e um campo plural, balizado pela Visão e Audição. O líder para a gestualidade que contagia e é contagiado pelo outro líder – o da vocalidade e um coro no meio disso, ou seja, o espaço é configurado com uma massa sonora muito parecida em si e gestos similares. Pelo fato dos participantes estarem realmente permeáveis e atentos às percepções visuais e auditivas, os imaginários e os corpos são recriados coletivamente. Na mudança dos líderes, os novos atores que deverão propor gestos e vocalidades ao grupo têm a mesma trajetória de composição, contornando assim pelo espaço um imaginário com várias intersecções. Por exemplo, o líder de Campo de Visão propunha um gesto muito claro como se estivesse pegando gotas da chuva. O líder do Campo de Audição,

de forma sonoplástica, passou a sonorizar as gotas. O coletivo se potencializou, pois a ação poética era compreendida por todos, cada um com sua intencionalidade, com sua chuva de pétalas, de ácidos, de pedregulhos, e até mesmo de água, enfim, o que seu imaginário lhe propunha para aquela ação. Ao trocarmos o líder do Campo de Audição, este trouxe uma vocalidade riscada, como se fosse um gato raivoso, daí então o líder do Campo de Visão, aproveitou a mesma configuração de sua mão para colher as gotas e transitou para um gesto agressivo como se fosse a pata de um gato atacando alguma coisa. E assim por diante.

Ao fim da dinâmica, os corpos-vozes passaram por tantos acúmulos poéticos que já não se sabe (nem interessa saber) quem criou o quê, reforçando a questão da autoria no Campo de Visão, explicada num capítulo anterior. Levo e sou levado por potências infinitas de criação, pois são genuinamente em relação e em consideração ao outro.

Outro procedimento análogo a uma qualidade do Campo de Visão é o Campo de Audição Livre, que pudemos investigar na pesquisa prática: haveria um rodízio de líderes de Campo de Audição (durante o Campo de Visão propriamente dito) livremente, sem que o condutor externo evidenciasse, mas que o coletivo transitasse entre essas vocalidades. Tal qualidade do Campo de Audição torna a experiência profundamente instigante, pois quem decide o que realmente o coletivo vocaliza é o próprio coletivo, ou seja, não é possível um ator impregnar sua vocalidade no grupo sem que este queira. A sensação de um fluxo sonoro que vai se alterando de acordo com que o grupo processa é o que é percebido durante o Campo de Audição Livre. A vontade pessoal e até mesmo um sentido individual muito potente para o próprio ator fica em segundo plano, pois se a vocalidade proposta por um possível líder não for realmente apropriada pelo coletivo, este continua vocalizando o que o antigo líder fazia, assim a decisão dos novos líderes passa sempre por uma proposição individual que está sujeita à realização de todos, tornando assim essa nova vocalidade uma necessidade em comum.

CAPÍTULO V

A PALAVRA NO CAMPO DE VISÃO

O que as palavras nos dizem no interior onde ressoam? Que não são nem instrumentos de escambo, nem utensílios para se pegar e jogar, mas que querem tomar a palavra. Sabem muito mais sobre a linguagem do que nós. Sabem que são trocadas entre os homens não como fórmulas e slogans mas como oferendas e danças misteriosas. Sabem disso muito mais que nós; elas ressoaram muito antes de nós; chamavam-se umas às outras muito antes que estivéssemos aqui. As palavras preexistem ao teu nascimento. Elas ressoaram muito antes de você. Nem instrumentos nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, a matéria do nosso espírito. (NOVARINA, 2009, p. 14)

Novarina nos conduz a uma visão amplificadora acerca de nosso pensamento sobre as palavras ao dizer que elas tecem nossa alma, que antes de qualquer organização formal e racional que possamos ter sobre elas, sua existência é o que nos forma: seres constituintes e constituídos por linguagem. Nos tempos atuais, em que a palavra torna-se muitas vezes um utensílio de ilustração do pensamento do ator – focarei nesse capítulo a questão do valor da palavra cênica, apesar de ser fascinante um possível estudo sobre a palavra e seu emprego feito pelo homem contemporâneo – este acomoda-se com suas primeiras escolhas interpretativas da leitura de um texto qualquer, assim, ele busca dominar a palavra, cercar seu significado para que esteja a seu alcance, limitá-la a uma única possibilidade de expressão. O ator procura contornos delimitados para potências que talvez ele nunca e nem deva dominar, contrariando a origem arquetípica de existência das palavras, arcabouços profundos de sentidos, sonoridades, intensidades e histórias.

Não importa obter respostas, ou seja, dizer bem um texto, não é esse o objetivo, isso acabará acontecendo se em vez de se buscar os significados das palavras o ator entender os seus sentidos. Sempre brinco com esses termos: na palavra sentido encontramos o verbo sentir, encontramos aquilo que nos faz sentir, ou seja, que nos faz viver, aquilo que vive em nós e através de nós. Antes busquemos, então, o sentido das palavras e não os seus significados. Os significados estão encerrados em seu próprio significante. Basta dizê-lo ou lê-lo que compreendemos o seu significado.

O que quero dizer é que o trabalho do ator com as palavras vai além de comunicar os significados do texto pronunciado. Se assim fosse, ler as peças seria o suficiente. Se o ator entra em cena e pronuncia qualquer palavra, esperamos que ele nos ilumine aspectos escondidos, velados, que ele faça daquela palavra uma palavra viva. Que ele nos ofereça a sonoridade contida naquela palavra, que descubra seus músculos, seus órgãos e que ele nos ofereça as imagens contidas naquela palavra. (LAZZARATTO, 2011, p. 75)

O Campo de Visão surge nesse momento como um grande aliado a essa corporeidade da palavra explicitada por Lazzaratto, que não é lida pelas

primeiras impressões dos atores. A palavra no jogo redimensiona-se pois ela não está somente vinculada ao que um ator sozinho consegue decifrar e extrair de seus significados. A palavra torna-se uma rede de sentidos, ela é ao mesmo tempo contornada nos corpos de todos e investigada em sua arquetipia, como derivação do silêncio fundador. A palavra em fluxo coletivo torna-se muito mais do que uma execução oral do intérprete com possíveis críticas de sua própria qualidade auditiva dizendo que sua locução é boa ou ruim. Pelo Campo de Visão ela se configura como um rio de letras, uma **verbalidade**, que será melhor explicado adiante.

O ator poderá, num momento posterior, recuperar esse acesso à arquetipia de suas palavras, que foi descoberta durante o Campo de Visão, em qualquer tipo de trabalho cênico, pois na dinâmica descobriu a porosidade da palavra, ele conseguiu criar lacunas em seus significados primeiros para que ela seja sempre fonte de interesse para seu ofício. Durante a cena, o ator entenderá que seu texto precisa ser revivido e buscará sua completude inalcançável. Um ator incompleto, misterioso, que buscará acima de tudo, entender suas palavras pelo outro durante o Campo de Visão ou na cena tradicional, pois a palavra foi investigada em alteridade, ela é minha e do outro. O outro alargou minha primeira compreensão de seu conteúdo. Trouxe-me novos sentidos, novos contextos, situações específicas que meu olhar viciado não conseguiu ler. A palavra renasce assim. É fruto de um genuíno encontro vocal.

V.1 A palavra e sua sonoridade

Pois a linguagem, mesmo sendo altamente sofisticada, é também primitiva em sua essência. Podemos ter jargões tecnológicos de todos os tipos, temos a linguagem da lei, a linguagem da sensibilidade e das emoções vinculadas à arte e à literatura. Temos a linguagem insuflada da mídia e de vários discursos políticos. Temos ainda gírias muito sofisticadas que comunicam padrões sociais e que mudam, às vezes de modo subversivo e

sempre pelo bom senso. As palavras evoluíram de sons que inicialmente foram feitos para comunicar necessidades básicas; elas eram de fato signos. E ainda temos essa memória sensitiva em nós – uma relevância, se preferir. Pois elas ainda atuam como signos e podem despertar respostas muito simples e primitivas em nós, que são totalmente subjetivas.¹³ (BERRY, 1992, p. 19-20)

Uma abordagem já trabalhada por Lazzaratto e pela Companhia em relação ao trabalho com o texto por exemplo, é a aproximação deste ao universo do ator pela sonoridade de suas palavras primeiramente – tais sons que tão comumente são pouco valorizados no trabalho de pesquisa textual em prol do significado imperioso das palavras com suas imagens. Antes de traduzir uma imagem, uma palavra tem sua fisicalidade sonora na boca do ator e este deve tirar proveito disso pesquisando a riqueza desse universo antes de impregná-lo com os seus significados diretos e já conhecidos. A palavra casa, por exemplo, antes de significar moradia tem em sua estrutura, o som explosivo do [k], a abertura e o brilho da vogal [a] e a vibração expirada do [z]. Isso já é ingrediente de pesquisa corpórea-vocal para o ator: descobrir uma confluência entre sua gestualidade e o que se produz vocalmente. Antes da “casa-moradia”, “uma casa-som”, uma “casa-voz”. Stanislavski já procurava compreender como os atores poderiam se beneficiar de uma pesquisa sonora das palavras:

Já perceberam que um sentimento interior é liberado por meio do som claro do A? Esse som está ligado a certas experiências interiores profundas que buscam se libertar e saem flutuando com facilidade dos recessos de nosso peito.
Mas existe um outro som de A. É abafado, sem nitidez, não sai flutuando com facilidade, mas permanece lá dentro, ribombando

¹³ For language, as well as being highly sophisticated, is also primitive in essence. We may have technological jargon of every kind, we have legal language, language of sensibility and emotion allied to literature and art. We have the bloated language of the media and of much political speaking. We also have highly sophisticated slang which communicates social patterns and change, often subversively and always with wit. Yet words evolved out of noises which were first made to communicate basic needs; they were in fact signals. And we still have that sense memory within us – that resonance if you like. For they still act as signals and can arouse quite basic and primitive responses in us, which are totally subject.

ominosamente, como em alguma caverna ou cripta. Há também o insidioso A A A, que sai rodopiando e perfurantemente penetra naqueles que o ouvem. O som alegre do A ergue-se de nós como um foguete, ao contrário do A pesado, que, com um peso de ferro afunda até às fontes mais profundas do nosso ser. (STANISLAVSKI, 2009, p. 134)

Alguns breves exemplos de subjetivação e criação de imagens interiores numa simples pesquisa física-sonora da emissão da vogal A. O texto, então, no corpo do ator passa por estágios de maturação sonora, seu corpo passa a entender as vibrações, as ressonâncias, os focos de tensão e relaxamento, a respiração que um texto manifesta em seu corpo. O texto, assim, vira carne.

Continuemos com o exemplo da casa e imaginemos agora. Imaginemos que a língua portuguesa foi a primeira a ser formalizada pelo ser humano – faremos isso para entendermos os valores dos sons constituintes das palavras. Sendo assim, pensemos na figura do homem das cavernas se deparando com seu lar, sua gruta e, na tentativa de comunicar e mostrar seu lar aos outros da sociedade, chega com sua sensibilidade virginal ao som [kaza], formando, assim, a palavra casa.

Esse homem poderia ter chegado a formulação do som [kuzu], ou algo ainda mais diferente, mas escolheu a explosão cortante do [k] seguida do [a], vogal aberta, brilhante, que convida a entrar, que mostra as janelas da gruta escancaradas, que busca ser coletiva e que quer abrigar outros daquela sociedade em si. Diferentemente do som do [u], fechado, escuro, nebuloso, por exemplo. Assim descrevemos que a palavra surgiu de uma sensibilidade sonora de sua criação. O homem buscou formas em seu trato vocal que dialogassem com o valor e o sentido que dava àquele substantivo. O homem então passou a formalizar vários “itens” ao seu redor, sempre vocalizando sons compatíveis com essas imagens, criou linguagens horizontais, antes de didatizar seu significado e diminuir suas potências expressivas.

Hoje vivemos numa época em que quase tudo já foi estruturado e formalizado, a gramática já foi completamente desenvolvida e, por isso, simplesmente aprendemos as regras já estabelecidas, os encontros consonantais, a semântica e a ortografia em processos mecânicos de reprodução. Porém, ao ator, cabe descobrir. Ele deverá entender a necessidade daquela(s) palavra(s) em seu corpo, deverá não repeti-la(s) como um declamador, mas deverá entender o valor intrínseco de sua sonoridade nela(s) mesma(s). E quanta potência imagética e de criação poética o ator conseguirá atingir entendendo o som da palavra em seu próprio corpo, entendendo que as palavras antes de terem significados, sentidos e nos remeterem a circunstâncias ficcionais, são ondas sonoras! E não é à toa que o são. Existem refinamentos profundos sobre o conhecimento – no caso empírico, pois se dá pela ação da dinâmica – desses aspectos sonoros. Por exemplo, agora sei que a palavra casa tende a ser aberta, e que, caso minha imaginação me conduza a uma moradia isolada além do contato humano, a vogal deverá escurecer-se. Obviamente, não precisarei falar [kãzã], radicalmente usando outras regiões de ressonância, mas vincularei meu imaginário construído ao profundo conhecimento que meu corpo adquiriu acerca dessas vogais e consoantes. A palavra falada terá outras cores, mistura de tonalidades sensíveis de subjetividade.

Durante o trabalho com o texto no Campo de Visão, é comum começarmos a estudar as palavras escolhidas pelos atores sob esse aspecto. Entender a palavra na carne por seu som. Entender quais consoantes vibram, quais vogais brilham, quais consoantes secam, quais vogais são curtas e quais devem alongar-se, e reverter possivelmente todo este quadro. Lidar com o texto sem dar-lhe a menor “importância”, pois caso o ator coloque o texto escolhido num lugar de muito respeito e cuidado, ele cobrirá suas palavras com um verniz vocal todo poético e cristalizado, impedindo-o de dizer um solilóquio de Shakespeare por exemplo, como se fosse uma criança num *playground* arremessando palavras como bolas de areia contra um castelinho. O Campo de Visão permite isso ao ator, coloca-o em novos territórios e desnuda-o; seu fazer

e suas escolhas são transparentes no improviso, ficando realmente nítido quando calcula sua ação, deixando de ser afetado pelos acontecimentos do jogo ou quando em puro estado de porosidade, ele redimensiona sua compreensão sobre seu texto a partir de uma pesquisa sonora em si e que lhe é reforçada pelo corpo do outro.

Antes de ativar a busca de sentidos ou a gênese daquele personagem que aparece em tal trecho, o ator buscará configurar de formas diferentes o texto em seu corpo, poderá superarticular alguma consoante e tirar partido disso, poderá deter-se numa palavra só e nela conduzir toda sua poética durante o Campo de Visão. O que é interessante é que o ator esteja realmente buscando um sentido no seu fazer, talvez ainda não o sentido profundo do texto, mas num primeiro momento as palavras servirão de material para que o ator ative sua musculatura fonadora e para que seu corpo entenda como aqueles sons são produzidos. Será menos potente se o ator tentar integrar corpo-voz por uma ideia didática que possua entre gesto e palavra. É comum vermos um ator inexperiente no Campo de Visão, que, chegando ao momento da dinâmica em que deve pesquisar a sonoridade de seu texto, acaba vocalizando sob duas formas: ou ele não conseguirá quebrar seu texto em subestruturas sonoras que serão utilizadas para criar seu imaginário, dizendo o texto todo, ininterruptamente, ou ele fragmenta e tenta representar o que fala com seu gesto e vice-versa. Tais aspectos são menos potentes para o seu aprofundamento em relação a sua poética integrada e até mesmo a seu próprio texto.

Se o texto não for vasculhado sonoramente, se ele não esticar-se, fragmentar-se, diluir-se na boca do ator, seu próprio corpo terá menos intimidade com o que se diz. Barthes nos reforça que: “(...) é porque, se perdermos o contato com o fonetismo da própria língua, com a música da própria língua, destrói-se a relação entre corpo e língua.” (2004, p. 263-264). Assim, o corpo-língua, ou o nosso corpo-voz estará em segundo plano, pois o ator acreditará que sabe todas as circunstâncias daquele universo. Mais uma vez, fica nítido que nossa sociedade ainda dissocia som e sentido – por isso mesmo a divisão dos

capítulos nesta pesquisa. Mas no Campo de Visão, em sua fluidez criativa, podemos constatar alguns instantes individuais ou coletivos em que, pesquisando a sonoridade das palavras, o ator descobre novos sentidos ao que vinha processando, mas mesmo focando na pesquisa sonora nos perguntamos: será que o ator não considerou os sentidos do texto em sua criação? O texto não é só um pretexto para a dinâmica focando o som, pois são os sons daquelas específicas palavras e não outras. Talvez o ator nunca conduziria sua pesquisa sonora e imagética a determinado estado se fosse um outro texto, ou seja, mesmo não diretamente, o sentido do texto estará lá contribuindo e fomentando o imaginário do ator, ainda talvez numa circunstância completamente inusitada, mas que habita os redores daquelas palavras escolhidas.

Um exemplo: a frase inicial do famoso solilóquio de Hamlet: “Ser ou não ser? Eis a questão”. O ator pesquisará a sonoridade dessa frase – todos sabemos o quão sonora é a dramaturgia de Shakespeare – e se deparará com uma grande quantidade de [s]. No jogo, o ator poderá prolongar os [s] de seu texto, e chegar a uma imagem de cobra, por exemplo, sinuosa como o próprio desenho da consoante. Será que é possível a uma cobra ser Hamlet? Talvez. Talvez Hamlet tenha alguns aspectos de serpente: o atacar e o esquivar-se, a solidão, o poder e a força. Talvez. E tudo isso a partir de um simples som de [s] contido nas palavras shakespearianas.

E no Campo de Visão poderá haver uma nova pesquisa sonora que o outro ator possibilitará. Ao seguir o Campo de Visão, focando na pesquisa sonora do texto, o ator poderá rastrear os sons de seu texto pelo pulso proposto pelo outro ator. Mais uma vez, em duplo-contágio, o líder do Campo de Visão e o ator que estiver experimentando a sonoridade de seu texto deverão buscar um novo sentido ao seu fazer, em integração. O som do texto pesquisado vira o estímulo primeiro de condução da gestualidade do líder, que envolve todo o coletivo a partir, inicialmente, dos sons daquele texto. E nesse vasculhar sonoro e gestual, todos buscam novos sentidos e novos contextos à palavra que é dita. Ou seja, o Campo de Visão pode ser um terreno de puro experimentalismo e

desconstrução de um texto, porém isso deverá ser uma primeira etapa. O ator, pode ficar horas experimentando os sons de seu texto, em Campo de Visão e na ação individual, porém ele deverá buscar um sentido, uma intensidade compatível ao que vem processando com os outros. Quando chega-se a esse novo território em que o texto é dito com conhecimento sensorial e físico sobre sua sonoridade, o ator retornará ao universo próprio do texto com mais camadas. Ele atingiu a criação da palavra em seu corpo como uma criança que necessita comunicar algo e cria sons, vocalidades que possuem um calço expressivo necessário ao que está se processando internamente.

V. 2 A palavra e seu sentido

Uma longa tradição de pensamento, é verdade, considera e valoriza a voz como portadora da linguagem, já que na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes. Não obstante, o que deve nos chamar mais a atenção é a importante função da voz, da qual a palavra constitui a manifestação mais evidente, mas não a única nem a mais vital: em suma, o exercício de seu poder fisiológico, sua capacidade de produzir a fonia e de organizar a substância. Essa *phoné* não se prende a um sentido de maneira imediata: só procura seu lugar. (ZUMTHOR, 1993, p. 21)

E para nós, onde seria o lugar do sentido da palavra no Campo de Visão? Falamos anteriormente sobre o ato de se descamar o texto sonoramente, investigando os encontros consonantais e vocálicos constituintes desse tecido verbal. Agora, precisamos nos aproximar do contexto do texto, da mescla de todos os sentidos acumulados entre as palavras e então, entendermos as concordâncias, as escolhas frasais, apostos, conjunções, enfim, toda gramática que estrutura os seus sentidos.

O texto como entendemos, é mais um dado de estímulo para criação do ator. A meta não será a verbalização bem feita das palavras escolhidas, ao contrário, elas serão o primeiro material, o arcabouço de todos os sentidos

descobertos no Campo de Visão individualmente e multiplicados pela coletividade. O sentido do texto, seu contexto e suas circunstâncias serão alargadas pelas compreensões acumuladas de todos durante o jogo. A partir de um refinamento da qualidade auditiva, os atores poderão entender e sentir o sentido (redundância necessária para a explicação desse acontecimento durante o jogo) que um ator descobre em seu texto, redimensionando todas as construções poéticas.

E na dinâmica, poderão existir choques entre estímulos: contradições no ambiente cênico que recheiam ainda mais os sentidos dessas palavras, seja pela dinâmica em si, por uma música tocada, por um gesto acumulado, ou uma outra qualidade respiratória. Por exemplo: uma atriz¹⁴ trabalha o texto de Jean Luc Lagarce:

Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse. Eu olhava o céu como eu faço sempre, como eu sempre fiz, olhava o céu e olhava o campo ainda que vai descendo devagarzinho, deixando a nossa casa para trás, e a estrada que desaparece ao desviar do bosque, lá longe. Olhava, era de noite e é sempre de noite que eu fico olhando, sempre de noite que eu passo horas ao pé da porta olhando.¹⁵

A descrição das imagens presentes nesse trecho é muito clara. A ação da espera se evidencia da mesma forma. Porém, esse texto é poroso, como acreditamos ser quaisquer palavras, então, estímulos diversos conduzirão o imaginário da atriz a vasculhar novos aspectos da mesma imagem, como uma pintura em que o espectador foca detalhes nunca antes vistos, porém todos fazendo parte do mesmo quadro. Talvez a única diferença para essa analogia

¹⁴ Carolina Fabri, atriz da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, utilizou esse texto em algumas dinâmicas do Campo de Visão. Mais informações em sua entrevista no apêndice II.

¹⁵ Tradução ainda não publicada feita por Maria Clara Ferrer do original *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*

entre a pintura e o texto no Campo de Visão é que nossa pintura não possui molduras, seus limites não estão muito nítidos, não é uma redoma, mas um campo, um horizonte com feixes de luz, que ora evidenciam algumas imagens, ora outras, sem bordas, sem fronteiras que possam limitar. Uma palavra, no Campo de Visão, é polissêmica, pois depende do encontro entre os estímulos presentes na dinâmica daquele instante: a música, os atores, os textos escolhidos, o condutor, o espaço cênico e mais uma vez o silêncio.

(...) procurando entender a materialidade simbólica específica do silêncio, pudemos alargar a compreensão da nossa relação com as palavras. Esse laço, assim compreendido, indica-nos que não estamos nas palavras para falar delas, ou de seus “conteúdos”, mas para falar com elas. Se assim podemos passar de palavras para as imagens (relação do verbal com a metáfora), fazemos ainda outra passagem mais radical, passando das palavras para o “jogo”. (...) O não-um (os muitos sentidos), o efeito do um (o sentido literal) e o (in)definir-se na relação das muitas formações discursivas têm no silêncio o seu ponto de sustentação. (ORLANDI, 2011, p. 15)

Falar **com** as palavras, seus sentidos múltiplos, que vão muito além de seus primeiros significados! Mais uma vez encontrar algo externo a si e misturar aos materiais anímicos do ator para sua criação poética. Retornando ao texto de Lagarce, a atriz entende a circunstância do texto, entende os sentidos profundos das palavras, mas nunca cristaliza sua expressão no Campo de Visão. Por exemplo, este texto é pesquisado na mesma situação dramática e a atriz desenvolve a mesma gestualidade, porém com fundos musicais completamente distintos: um jazz animado e um adágio escuro. O mesmo texto na corpo da atriz despertará diferentes estados ainda na mesma situação. A contradição de um jazz animado com a infinita espera representada no texto pode gerar uma contradição muito potente à atriz. Ela terá que “enfrentar o ânimo do espaço” com suas palavras entristecidas, sua voz deverá adquirir outras qualidades, como se fosse uma demarcação territorial de seu estado. Ela terá que encontrar

lugar para que suas palavras escurecidas possam soar, enfrentando os acordes harmônicos e o ritmo pulsante instaurado pelo jazz.

O sentido textual tem no Campo de Visão sua expressão sintetizada no primeiro gesto do ator, quando no Ponto Zero ele começa a beber estímulos do espaço e de seu imaginário para compor fisicamente a expressão daquele texto. Porém algo mudou, o gesto corporificado abre portas inéditas ao imaginário do ator vinculado àquelas palavras. E depois, em ação, novas trajetórias corporais serão descobertas pelo texto. Voltando ao exemplo da atriz citada, numa dinâmica, ela encontrou o gesto de segurar gotas da chuva com suas mãos, o sentido da espera pela chuva foi sintetizado num gesto que potencializou o imaginário/estado da atriz. Não havia chuva, mas a palma de sua mão erguida em busca de qualquer líquido que pudesse cair do céu, trouxe uma compreensão ainda mais aprofundada da situação, ainda mais contraditória e dramática, pois o gesto evidenciava a ausência da chuva e por consequência, a ausência do irmão da personagem – conflito presente na situação dramática do texto de Lagarce. Ou seja, um primeiro imaginário ainda na ação individual já adquire novos contornos. Ao chegarmos ao Campo de Visão, as palavras e seus sentidos já estão mais “amolecidas” para serem expiradas de outras formas, no encontro de outros imaginários e outros corpos. O Campo de Visão possibilitará ao ator vasculhar situações presentes claramente no texto e as situações que circundam a mesma em fluidez criativa, agregando experiências na memória corporal do ator, e quando voltar aos sentidos primeiros, sua pele lembrará.

Não podemos deixar de salientar que o Campo de Visão é um campo, uma horizontalidade ampla, que não possui demarcações definidas nem pilastras que possam deixar o ambiente de criação estanque, portanto nesse campo o ator recebe e gera simultaneamente sentidos múltiplos com suas palavras e recheia seu imaginário com relações. Eis um dos aspectos mais interessantes de se entender os sentidos do texto no Campo de Visão: relações. O ator na floresta de seu imaginário, durante a dinâmica, buscará justificar suas ações criando novos sentidos para relações presentes em seu texto, seja com um interlocutor,

seja um terceiro personagem, alguém de uma memória passada ou até mesmo o próprio eu-autor dessas palavras, a partir de sua escuta. Ele deverá projetar sua ficção numa palavra que escuta, num gesto que entra em seu Campo de Visão. Um exemplo que possa esclarecer: A mesma atriz com texto do Lagarce ouve um outro ator processando as palavras de Hamlet. Ela, de alguma forma, poderá vincular o que ouviu: “ser ou não ser” ao seu imaginário da espera pela chuva, e a partir desse choque realçar sua poética: imaginando a morte ou possível sobrevivência do irmão que acabou de chegar ou a sua possível morte e falência pela situação, por exemplo. A voz ouvida pode ser seu próprio pensamento, pode ser o irmão, o pai, enfim, a atriz poderá agregar valores de seu universo ao que recebe de estímulo do outro e com o outro conduzir-se a um território de investigação de relações. A polissemia de todos os textos se relacionando.

Obviamente, alguns textos podem não dialogar entre si durante a dinâmica. O exercício da busca de um sentido maior para o fazer do ator é sempre muito bem vindo, porém, às vezes, os universos não possuem intersecções possíveis de criação e os atores poderão também deixar de ter sua escuta permeável a um texto de um ator específico, já que esse exercício de mescla de ficções poderá ficar racional e estanque. Assim, o ator deixará de fazer Campo de Visão e possivelmente cairá numa análise racional de possíveis relações entre os materiais dramáticos. O que queremos dizer é que o encontro entre as poéticas é fluídico, deve ser fluídico para que a experiência vivida realmente amplie os horizontes dos sentidos das palavras e traga memórias ficcionais de relação à carne do ator.

Os sentidos do texto somados a uma prévia pesquisa sonora dele – explicada no item anterior, possibilitará ao ator no Campo de Visão, a experiência profunda de sua expressão. Aqui, o ator possivelmente entenderá a necessidade das palavras, tanto em aspectos de construção em seu corpo – o nascimento de seus sons, os microssilêncios entre as letras e a raiz profunda da música verbal, quanto nos aspectos de suas imagens, sentidos e sensações.

V. 3 Procedimentos criativos sobre a palavra no Campo de Visão

O Campo de Visão, por ser um território em que não há distinção entre técnica e poética, entre preparação e realização, entre pensamento e expressão, pode ser uma potente dinâmica de pesquisa sobre características gestuais e vocais.

Nos cursos ministrados de Campo de Visão na Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, Lazzaratto já desenvolveu alguns focos específicos de pesquisa corporal, o que ele chama por procedimentos investigativos do Campo de Visão. Lá, qualidades gestuais retilíneas e curvilíneas ou movimentos que são gerados a partir da escolha de uma articulação do corpo, são exemplos de procedimentos criativos de pesquisa para o ator. O interessante é perceber que essa pesquisa corporal por procedimentos quaisquer se dá em criação do ator, ele busca um sentido para a realização daquela movimentação que se iniciou pelas possibilidades articulatórias de seu joelho esquerdo, por exemplo.

Nesta pesquisa, algumas qualidades técnicas da execução do texto serão investigadas para que a palavra adquira novas camadas de expressão, aliando aspectos da técnica vocal ao jorro fluídico do jogo. O ator talvez não saiba exatamente o funcionamento de seu aparato fonador, sob a ótica da vocalização, da anatomia da respiração, das musculaturas articulatórias da boca e da língua, enfim, aspectos científicos sobre sua própria voz, porém com o foco num determinado procedimento técnico, ele poderá ampliar seu repertório expressivo vinculado a um texto qualquer.

A pesquisa textual no Campo de Visão já possui alguns procedimentos criativos de investigação e aqui serão elencados alguns exemplos. É preciso salientar que a pesquisa com foco nesses procedimentos técnicos nunca será somente individual, como quando um ator se tranca numa sala de ensaio sozinho e verticaliza os aspectos técnicos de sua criação. Lembramos que estamos no Campo de Visão, onde tudo é definido pelo contágio dos vários estímulos presentes no espaço cênico. O ator terá como meta

individual de pesquisar determinado procedimento técnico, porém com a escuta sempre ativada e com a disponibilidade necessária que o jogo demanda, ele poderá descobrir novas possibilidades de emissão, de articulação, até mesmo de novos timbres que desconhecia em si.

Articulação e Dicção

(...) mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. (ZUMTHOR, 2007, p. 77)

A articulação da palavra no corpo do ator, sua espessura como Zumthor diz, é o aspecto de sua emissão que mais contribui para a clareza (ou não) com que a palavra é dita. Articular uma palavra é acionar musculaturas das mais variadas no rosto e no corpo para que as formas consonantais e vocálicas se diferenciem entre si, resultando na música verbal criada no corpo-voz do ator.

A articulação vocal tem infinitas possibilidades de pesquisa criativa, ou seja, entre o ponto máximo, em que a palavra é hiperarticulada, com exagero no esforço muscular de desenhar as letras no corpo e o ponto mínimo, em que a palavra se desconfigura totalmente, perdendo os microssilêncios entre cada fonema, tornando-a um balbuciar qualquer, há infinitas gradações e escolhas específicas acerca do tema.

Por exemplo, um ator pode, no Ponto Zero, ter como meta investigativa a pesquisa sobre a articulação de todo R de seu texto, podendo optar por vibração labial constante, o som: [ʀ], ou tornar todo R como se fosse encontro de dois R no português, o [h], ou ainda o R caipira: [ɹ]. Ele poderá transitar entre essas qualidades, despertando outros estados vocais a partir de um procedimento técnico. O R articulado dessas formas trará outras imagens ao

mesmo texto, outras circunstâncias, talvez até novos personagens, qualidades descobertas pela baliza de investigação de como articular todo R de seu texto.

E no Campo de Visão, em que há uma grande quantidade de estímulos, ao ouvir alguém articulando o texto de uma forma específica, o ator poderá, por meio de sua escuta sensibilizada, assimilar a escolha feita pelo outro em relação ao seu texto e investigar como aquela qualidade de articulação é expressada em suas próprias palavras. O contágio e o encontro novamente: minhas palavras, a articulação do outro percebida e um coletivo para impregnar.

Altura e Registro Vocal

Outro procedimento investigativo sobre a voz no Campo de Visão é a altura e seu registro vocal, ou seja, o ator utilizando-se sensivelmente de seus graves, médios, e agudos (e no caso dos homens, a possibilidade de investigarem seu *falsete*) para descobrir novas expressões do texto trabalho.

O esforço físico de se vocalizar em certas alturas exige mudanças das qualidades respiratórias e de apoio vocal, mas mesmo sem o ator saber dessas necessidades técnicas durante a dinâmica, para poder realmente se aprofundar nesse procedimento investigativo, ele deverá confluir a baliza racionalmente escolhida a uma busca de construção poética. Ao Campo de Visão não é interessante que o ator simplesmente coloque sua voz no agudo e tente verbalizar as palavras de seu texto, pois estará fechado ao contágio do coletivo e inequivocamente terá menos prazer em sua ação, pois não estará de fato em criação.

Assim como o procedimento investigativo da articulação, a altura e o registro vocal possuem extremos nítidos (o mais profundo grave e o quase inaudível agudo) e todas as gradações entre esses polos. Existem frequências sonoras graves que não são profundamente escuras, existem agudos que não são insuportáveis aos ouvidos, a baliza da altura vocal é mais flexível e um

pouco menos óbvia de ser trabalhada como a escolha por um modo de articulação vocal específico, pois não falamos numa mesma frequência, como se fosse uma nota musical. Utilizamos-nos de regiões de frequências que incluem faixas mais graves e mais agudas nelas mesmas, e pensando tecnicamente, é exatamente esse fato que torna a fala mais colorida. Porém, no jogo, tudo pode ser potente.

Lembro-me de um exemplo que ocorreu comigo mesmo. Num dos primeiros cursos que fiz de Campo de Visão, ainda na escola com Lazzaratto, levei um poema de uma fotógrafa de Curitiba que eu estava estudando naquela época. A fotógrafa havia sofrido um erro médico e quase perdeu a vida. Sua obra, tanto pictórica quanto textual possuem imagens de morte, imagens de alguém que quase perdeu a vida a partir de uma negligência profissional. À primeira leitura, deveria usar alturas mais baixas, pois o teor sombrio do texto, no pensamento comum, dialogaria com timbres mais agravados:

(...) um clima mais triste ou melancólico, por sua vez, é passado com o uso de tons mais graves, associados a uma gama tonal mais restrita, de intensidade reduzida e menor velocidade de emissão (como ocorre ao comentarmos um acidente triste ou quando conversamos num velório). (BEHLAU; ZIEMER, 1988, p.78-79)

Fiz exatamente o contrário. Antes mesmo de começar esta pesquisa, ou ainda de ter me aprofundado no Campo de Visão, resolvi um dia, testar falar as palavras da fotógrafa num tom muito mais agudo e além disso, optei por usar uma única frequência de locução. Foi desafiador, pois tive que interna e fisicamente justificar minha vocalização daquela maneira. E foi um desses dias da vida do ator que transformam, pois foi a primeira vez que um texto, em mim, criava novos sentidos internos profundos a partir de uma pesquisa técnica racionalmente conduzida. Cheguei à imagem de um telégrafo, que transmitia as palavras da fotógrafa quase como se fosse um diagnóstico. Pelo inusitado daquelas palavras tristes sendo ditas daquela maneira, houve portanto um tom mais cômico, mas havia, pela primeira vez para mim, a integração plena entre

corpo, voz e imaginário. A partir de uma baliza técnica racionalmente colocada, entrando no Campo de Visão de alguns e liderando outras vezes, cheguei nessa síntese naquele momento, ou melhor, chegamos, o coletivo e eu.

Volume e Ressonâncias

A tarefa das caixas de ressonância fisiológicas é aumentar o poder de emissão do som emitido. Sua função é comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz. Subjetivamente, tem-se a impressão de que alguém fala com a parte do corpo em questão – a cabeça, por exemplo, se se usa a caixa de ressonância superior. (GROTOWSKI, 1971, p. 126)

Agora chegamos num procedimento investigativo que possui consequências evidentes para a qualidade da ocupação vocal do ator no espaço. O trabalho com as diferentes caixas de ressonância para a voz pode ser um grande aliado de pesquisa, pois um mesmo texto poderá ter características de uma fala mais ou menos anasalada, por exemplo. E no Campo de Visão, o ator poderá conduzir-se na baliza de permanecer e explorar uma mesma caixa de ressonância durante toda a dinâmica. Talvez esse procedimento seja o mais técnico entre os outros aqui expostos e que, para sua pesquisa efetiva na dinâmica, o ator deverá ter algum conhecimento prévio e alguma sensibilização física sobre essas ressonâncias mais comuns de sua voz. Grotowski, grande pensador sobre a voz do ator, enumera algumas possibilidades de caixas de ressonância: a cabeça – com o foco de vibração na máscara facial; o tórax – vibração no peito, geralmente com pouco volume e no registro grave; nasal – altamente reconhecível e profundamente utilizada em nosso idioma; laringe – vibração no pescoço, sensação de voz rasgada; occipital – vibração na traseira da cabeça, voz mais encorpada e altamente projetada. Esses focos de ressonância elencados por Grotowski são alguns entre outros tantos de mais

difícil percepção como as vibrações pela coluna vertebral e baixo ventre, por exemplo.

Ao mesmo tempo em que técnica e poética se mesclam, o ator poderá trabalhar com qualidades de ressonância não óbvias, não técnicas e talvez ainda nem descobertas, mas com alta potência de envolvimento subjetivo. Por exemplo, ele poderá imaginar no jogo que sua voz sairá de seus pés, seu foco de ressonância e de amplificação vocal se dará nos pés, no contato com o chão. Inevitavelmente, o ator ao se colocar em tal baliza criativa fará a voz vibrar por seu corpo todo, até conseguir chegar aos pés, deverá enterrar suas palavras para que possa sentir a base de seu próprio corpo vibrando as consoantes e vogais a serem trabalhadas.

É do senso comum que a voz sai da garganta e vibra pela cabeça, então é comum não darmos uma qualidade tridimensional à voz, porque ela está sem base, sem corpo e sem chão. As ressonâncias mais variadas entre si trazem novas cores para a voz e o imaginário do ator. Este, em criação, poderá ajustar a vibração de sua voz a uma caixa, ou algumas caixas de ressonância descobertas no jogo em que composição técnica de emissão está completamente vinculada a um território imagético, fazendo que as palavras de seu texto ocupem seu corpo por inteiro.

Pensemos então sobre o volume da voz. O volume da fala do ator está diretamente ligado à sua qualidade de ressonância. Para que a voz preencha todo espaço cênico é necessário que o corpo todo esteja envolvido na amplificação das ondas sonoras produzidas na laringe, assim, o ator vibrando, pulsando inteiramente, consegue ocupar todo volume espacial com suas vocalidades sem machucar-se.

Peter Brook nos diz que é mais fácil fazer Shakespeare no cinema, pois o ator poderá falar seu texto num volume baixo, devido à captação de som com microfones. Ele poderá trazer para muito perto de si os versos do dramaturgo, assim as imagens ficarão mais claras e poderá envolver-se ainda mais com esse universo ficcional. Mas no teatro, precisamos unir as duas coisas: dilatação e

envolvimento com a ficção, assim o Campo de Visão poderá assumir uma função de composição vocal para o ator em qualquer estética, pois o verso shakespeariano trabalhado na dinâmica deverá ter qualidades de afecção, o ator terá que jorrar os versos, por mais intimistas que possam ser. O verso terá que ocupar o espaço e o corpo-voz já integrado entenderá o volume de seu texto como uma qualidade de intensidade poética e não como projeção vocal. Talvez o conceito de projeção vocal conduza o ator a livrar-se da palavra a jogá-la para a velhinha da última fileira – como se dizia antigamente – e assim esquecer de seu próprio corpo, de sua própria ficção e de seus colegas de cena, daí a dificuldade de se sentir as palavras, pois elas foram arremessadas para a plateia. A plateia foi percebida como receptora de uma palavra e não como participante e constituinte da cena teatral. Pensemos então em conceitos que derivam do pensamento estruturante do Campo de Visão: ocupação, preenchimento, contágio e impregnação do espaço cênico, conceitos estes, que incluem a plateia no encontro vocal, mais um estímulo à poética do ator.

Já no Campo de Visão é necessário um volume mínimo para que o ator possa contagiar o espaço e os outros com suas palavras e seus sentidos e isso deverá ser observado em todas as dinâmicas, pois se o coletivo não ouvir as palavras de um ator, este não estará integrado ao jogo. O Campo de Visão seria como um colar de ouvidos, todos ligados por um mesmo fio, uma rede de escuta, e como explicamos num capítulo anterior, a escuta é o primeiro estímulo do ator na dinâmica e por isso sensibilizada e desperta desde o Ponto Zero. Do volume mínimo necessário ao grito estridente, há uma gama vasta de possibilidades de amplificação vocal e o fato de se usar mais ou menos volume implicará diretamente na qualidade respiratória do ator e da quantidade energética que ele demanda para sua criação. E é esse suor gerado ou o jorro de intensões recatado num sussurro que poderá trazer uma nova dimensão ao que vinha se fazendo:

A voz, já pude verificar, é um grande estímulo energético e criativo para o ator. Quando este a utiliza radicalmente, toda expressão se amplia, ganha outras dimensões. Parece que o cérebro recebe novas doses de oxigênio. As ações tornam-se mais criativas e principalmente mais humoradas. (LAZZARATTO, 2011, p. 71)

Tempo e Ritmo

É partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso, que se encontra a respiração e o ritmo. Parece até que é se gastando violentamente dentro do texto, perdendo seu fôlego, que se encontra seu ritmo e sua respiração. Leitura profunda, cada vez mais baixa, mais próxima do fundo. Matar, extenuar seu corpo primeiro para encontrar o outro – outro corpo, outra respiração, outra economia – que é o que deve atuar. (NOVARINA, 2009, p. 20)

“Extenuar seu corpo primeiro para encontrar o outro (...)”, deixar de ter um controle cerceador das formas com que os textos adquirem existência. Respirar a palavra de outra forma, com outros corpos, com outros ritmos. Aqui, chegamos a um procedimento investigativo que facilmente muda os sentidos mais profundos das palavras, pois tempo e ritmo são qualidades intrínsecas da qualidade do pensamento, do pulso corporal, a surpresa de um possível segundo de apneia entre as palavras, os ritmos alongados ou fragmentados, em diálogo com a música ou com a qualidade do outro, ou o contrário: levar em conta os estímulos e ir contra com o que está sendo proposto, em diálogo, em oposição, mas incluindo, percebendo.

Ritmo e tempo estão ligados entre si nesta pesquisa, pois o tempo com que o ator vasculha suas palavras denota seu ritmo, seu pulso: a velocidade de seu texto. Um exemplo: voltemos ao texto do Lagarce. Agora a atriz poderá racionalmente conduzir-se a uma pesquisa de ritmos daquele, variando entre uma velocidade muito rápida ou muito lenta. Frases poderão soltar-se ao vento, e algumas palavras lentamente serão misturadas à carne. “Será que eu nunca

deixei de esperar?” por exemplo, poderá ser falada rapidamente até o verbo esperar, quando a atriz decide ralentar e sustentar tal verbo e assim valorizar a imagem da espera, mudando simplesmente o ritmo. E no Campo de Visão a questão rítmica se dará com o outro, ao seguir alguém com uma qualidade gestual numa cadência específica, o imaginário e o corpo do ator terão novos pulsos e sua respiração estará também em outro ritmo.

É muito importante lembrar a função da respiração na construção física do imaginário do ator. Uma respiração rápida trará novos estados físicos, concretos, pois os fluxos estão alterados, entradas e saídas de ar em *prestíssimo*, o diafragma “enlouquecido” nesse tufão de ares. E por isso a palavra, que é integralmente voz, será alterada, pois a base de ar que sustenta a vocalização alterou-se. O mesmo se dará no exemplo contrário por outros aspectos. O ator que ralenta racionalmente sua respiração se acalma, percebe cada instante do controle muscular dessa fisiologia, pois esforça-se para controlá-la e assim, novas descobertas acontecem.

Um texto *staccato*, um texto alongado, palavras numa cadência cíclica, frases que caem e sobem de acordo com os gestos: um olhar atento do ator sobre esse aspecto e como essa baliza racionalmente controlada de início reverbera no imaginário.

Em *Ifigênia*,¹⁶ a questão rítmica foi de total importância durante o Campo de Visão, pois havia falas em coro; os atores deveriam falar juntos o mesmo texto durante a dinâmica, em improviso e sem atropelamentos. Lazzaratto percebeu que no Campo de Visão tradicional o líder deveria esclarecer o ritmo de sua gestualidade e de suas palavras, para que o coletivo entendesse como a frase era gerada e em que momento, para poderem todos falarem juntos e além disso, trocarem intensidades entre si, somar as vozes para acessar a mais profunda fala coral possível. E mesmo na parte prática desta

¹⁶ Peça da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico que tem o Campo de Visão como linguagem cênica, baseada em *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes.

pesquisa com atores, percebemos que, às vezes, o entendimento da palavra e do silêncio nas dinâmicas rítmicas podem esclarecer o coletivo sobre o que o líder processa internamente. Um exemplo ocorrido: uma atriz, ao liderar, andava agachada, sua cabeça pendia ao chão e todo coro “desanimado” a seguia. Porém, ela surpreendia a todos, ao levantar-se e dizer suas palavras com olhos arregalados e em puro contraste, com muita alegria. O coletivo esclareceu sua criação e a potencializou, pois entendeu a contradição rítmica e de estado.

O Campo de Visão por só ter uma regra definida e às vezes o estudo de algumas balizas de criação, faz com que o ator mescle procedimentos variados ao seu fazer porque entende seus sentidos. Talvez a atriz tenha se conduzido a uma pesquisa rítmica específica ao seu texto, porém ela contagiou todo seu imaginário, integrando o procedimento criativo a sua qualidade gestual e de estado.

V. 4 A Verbalidade

Pensar não é ter ideias, gozar de um sentimento, possuir uma opinião, pensar é *esperar* em pensamento, ter corpo e espírito em acolhida. O pensamento não pega, não possui nada: ele vela, espera. Da mesma forma, falar não é ter algo a dizer e saber se exprimir, mas esperar também a fala. A fala é sempre como uma dança de espera que esperaria a fala. Não algo que emite mas algo que recebe. (NOVARINA, 2009, p. 18)

Chegamos então ao conceito-síntese do trabalho do ator com as palavras no Campo de Visão e/ou que tenha numa cena convencional o Campo de Visão como pensamento estruturante. A **verbalidade** é consequência da integração plena que o jogo possibilita e agora agrega-se a palavra, ou seja, além do corpo-voz que estruturou-se no Campo de Visão, sendo criado por vários estímulos advindos do espaço, a palavra entrará nesse caldo estimulante. Corpo, voz e imaginário somam-se à palavra e assim cria-se um corpo-voz em estado de verbalidade. A palavra torna-se um manancial profundo de expressão de

estados, os significados primeiros já foram abandonados, os sentidos múltiplos que as infinitas camadas de expressão possuem estão a serviço da criação do ator. O texto não é falado, é vivido em experiência, em encontro, em estados ficcionais que são aprofundados no âmago do ator.

A verbalidade é um fluxo, mistura do texto e do estado de porosidade obtida através do Campo de Visão, assim, traz à palavra furos, espaços em aberto que só poderão ser completados pelos outros.

Pudemos perceber na pesquisa prática que o ator ao entender a construção de seu corpo-voz e passar a expressar seus materiais internos em vocalidades livres a partir de um texto qualquer, alcançava por isso, a necessidade de chegar à palavra, suas vocalidades abstratas já não bastavam para trazer a ficção ao espaço cênico. Assim, esse fluxo vocal, essa vocalidade que foi gerada pelo imaginário textual, agora transformava-se em verbalidade, os contornos articulatórios das palavras somados ao estado atingido pelo ator na dinâmica traziam ao espaço cênico as verdades profundas do texto, respirações alteradas por imagens em latência. A palavra era tridimensional, volumosa, ocupava os metros cúbicos do espaço.

Palavras, lacunas, silêncios e dilatação corpórea-vocal são os alicerces de construção da verbalidade. No Campo de Visão o ator experiencia o estado vocal agora com palavras guiadas, uma baliza mais definida, porém tão infinita quanto, em aspectos de construção do imaginário. O ator com sua verbalidade vasculha as palavras sem as preocupações externas de locução e/ou comunicação do texto. Consoantes e vogais, as possibilidades sonoras de articulação, emissão, ritmo já estão no ator, em sua carne, os sentidos profundos estão a seu serviço, o silêncio fundador poderá ser acessado e assim não haverá focos racionais cerceadores de sua criação.

A palavra não poderá ser o foco do ator, sua atenção deverá estar voltada à experiência da criação em jogo, pois caso ele venha a preocupar-se com a emissão de suas palavras, deixará de escutar o espaço ao falar, estando mais

preocupado em escutar-se e em sua qualidade de locução. Berry nos complementa:

Nós decoramos os diálogos a partir de uma página impressa, o que é, per si, um processo cerebral. Nós sabemos que para nos apropriar deles, devemos repeti-los até que fisicamente estejam na língua; nós devemos superar o problema das palavras. Entretanto, por ter visto as linhas na página impressa antes, o efeito residual é que nós as mantemos naquela conotação. Nossa visão entende a disposição gramatical das palavras – um agrupamento de sentidos – e nosso discernimento sobre elas baseia-se em pontos de vista culturais e de sentido, então nossa primeira reação a elas é de uma ‘leitura’ e não algo mais intuitivo. Eu acho que isso coloca sobre nós muita pressão para que tenhamos um ‘bom senso’ e não dize-las de forma ‘errada’. Talvez isso faça com que planejem o modo de dizê-las. O mais importante é perceber que isso faz com que tenhamos dificuldade em viver as palavras enquanto elas acontecem, porque sentimos que perdemos o controle de seu sentido.¹⁷ (BERRY, 1992, p. 22)

A verbalidade só é atingida pela escuta, ou melhor, pela integração entre escuta-fala simultaneamente, pois uma vez expressada no espaço a palavra já recebe “respostas” do ambiente e geram-se assim novos estímulos ao ator num processo cíclico: coloco minhas palavras no espaço, sua existência tridimensional me traz novos estados, os outros percebem minha palavras, percebo os outros e isso me traz novos estados, a música toca, um acorde atravessa um silêncio de minha verbalidade e isso traz novos estados. Assim, o Campo de Visão mostra ao ator que um texto é polissêmico, suas definições não são formas congeladas, são como guias, indicações ou sugestões para estados,

¹⁷ We learn dialogue from a printed page, which is in itself a cerebral process. We know that to make it our own we have to repeat it until it is physically ‘on the tongue; we have got to get round the words. However, I think that because we see lines on the printed page first, the residual effect is that we keep them within that connotation. Our eyes take in a grammatical set of words – a sense clump – and we make a judgment on them from a cultural and sense point of view, so that our initial response to them is a ‘read’ one and not an intuitive one. I think this puts a subtle pressure on us to make ‘good sense’ and not say it ‘wrong’. Perhaps it makes us plan how we are going to say it. The important point is that it makes it difficult for us to live through the words as they happen, because we begin to feel out of control of the sense.

a pontuação é infinita, a frase não é uma linha, é uma espiral recheada, o DNA para a criação da vida da palavra falada.

E o ator acessando esse fluxo textual, poderá levar à cena convencional o pensamento estruturante do Campo de Visão. Ele estará em Campo de Visão pela reverberação dos estados de todos os atores em cena, todas as palavras e estímulos. Ele não precisará mais seguir um gesto para estar em alteridade, seu texto atinge porosidades que somente no instante da ação cênica serão preenchidas pelo encontro. Assim, recuperamos a ideia de encontro vocal e em sua decorrência, teremos um encontro verbal, no qual não há mais diálogos como os normalmente entendemos. As palavras juntam-se à arquitetura cênica, ao ouvido atento do espectador, à trilha sonora, à luz e o mais importante ao outro ator, seu silêncio e seus materiais internos. As palavras se encontram, amplificam-se, irmanam-se.

CAPÍTULO VI

A PESQUISA PRÁTICA

Por se tratar de um exercício improvisacional ele nunca se encerra, está sempre aberto a nós, aberto a entrevermos facetas ainda não percebidas e que a prática e sua verificação constantes podem esclarecer. (LAZZARATTO, 2011, p. 71)

Desde o início do projeto desta pesquisa, havia um espaço para que fosse desenvolvida uma parte prática com atores fazendo Campo de Visão com o foco na investigação da voz. Ocorrida no primeiro semestre de 2011, no Espaço Elevador em São Paulo, foi uma grande alargadora de horizontes para o pensamento aqui apresentado, pois comprovou intuições menos embasadas até então e trouxe à luz novos conceitos aqui desenvolvidos como por exemplo, a “voz sonoplástica”, entre outros. Um grupo de doze generosos e interessados atores reuniu-se em encontros semanais, doando suas vozes para o meu atento olhar, misturando-se umas às outras e redimensionando seus fazeres artísticos, como seus depoimentos comprovam (ver anexo I).

É realmente necessário salientar a disposição desses atores ao mergulharem numa pesquisa que supostamente não desembocaria em nenhum trabalho artístico acabado. Todos percorreram os encontros com um grande desejo de compreender como as vocalidades poderiam se dar em jogo. Além disso, a formação diversificada entre eles – atores experientes, atores recém-formados, bailarinos e cantores e o nível de conhecimento prévio de Campo de Visão (alguns já fizeram o curso várias vezes; outros foram apresentados ao Campo de Visão por meio desta própria pesquisa) – fez com que a investigação verticalizasse no conceito estruturante do Campo de Visão: a ampliação e mistura de repertórios prévios.

O presente capítulo tem como meta o relato e análise de algumas vivências da pesquisa, assim como possíveis exemplificações de conceitos aqui já estruturados.

Os primeiros encontros tiveram como foco potencializar a escuta do coletivo para que as vocalidades pudessem surgir. O primeiro encontro teve como foco entender a respiração comum do grupo, o que gerou o capítulo “Respiração e alteridade” neste estudo. A respiração como tema subjetivo de ação para o coletivo durante o Campo de Visão possui uma qualidade gregária intensa, pois os ventos, ares, gestos, expirações sempre são ritmados (derivação de sua primeira característica) e são rapidamente compreendidos pelo coletivo.

Numa etapa seguinte, começamos a focar na escuta e na imaginação sonora. Num encontro depois, pudemos começar a investigar a criação de um corpo-voz a partir de uma imaginação auditiva. No Ponto Zero, os atores ouviram uma música lenta, com acordes longos e alguns ruídos por cima. Pedi a todos que começassem a buscar um imaginário a partir do que a música gerava a eles. Num segundo momento, a indicação foi que imaginassem novos sons no ambiente e que esses sons fossem um redimensionamento do próprio imaginário em processo. Em seguida, pedi que entrassem no espaço com um gesto derivado desse imaginário sonoro e que nesse gesto imaginassem uma vocalidade condizente com seu estado. Fizemos isso para cinco gestos, transitando entre eles e voltando ao Ponto Zero, assim, os atores haviam criado uma partitura gestual e vocal nessa primeira entrada do Campo de Visão (uma partitura porosa: definida, porém não congelada, mas pulsante e viva). Na sequência, os atores desenvolveram as ações individuais com imaginários mais esclarecidos para si mesmos e vocalidades variadas, porém necessárias e vinculadas à gestualidade desenvolvida. A partir dessa partitura primeira e pela escuta imaginária chegaram rapidamente num estado vocal.

Num determinado momento da dinâmica, pedi para que sustentassem a ação externa, a não ser um único ator que era convidado a continuar com sua ação individual e vocalidade pelo espaço cênico. Os outros atores então ouviam o que ele estava processando e mais uma vez, pela imaginação, completavam sentidos para o que ouviam, já num processo de contágio e mistura com seus próprios materiais internos.

Uma vez chamado o Campo de Visão, com esse ator em ação prévia como líder, o coletivo rapidamente se coligava e as intencionalidades eram esclarecidas por todos, uma vez que os atores já se colocavam em alteridade, pois deveriam trazer a si um imaginário derivado do que o outro colega vocalizava.

Ao transitar de volta à ação individual, os atores comprovavam a mistura desses imaginários e a impregnação das qualidades gestuais e vocais. O

ator resgatava o que processava anteriormente ao Campo de Visão e dava novas qualidades a essa ação advindas do que ele processou junto ao coletivo e ao que o líder propunha. Havia mudanças rítmicas, um fragmento do gesto do líder ainda estava lá na ação individual do outro, um timbre agudo ou uma qualidade específica da voz do líder surgia em meio a esse novo estado vocal do ator.

Todos os atores foram chamados a liderar o Campo de Visão, sempre “solando” antes de se iniciar o Campo de Visão propriamente dito, impregnando a sala com suas vocalidades e provocando a curiosidade atenta dos colegas ao que



ele estava processando. Ao final, tínhamos novos corpos-vozes que misturavam intencionalidade de todos, qualidades vocais surgidas pela audição do coletivo. Os olhos estavam dilatados. As vozes se encontravam e se complementavam, pois eram constituídas por materiais construídos por todos, pela música, pela minha voz na condução, pelo acaso e pela escuta, principalmente.

Voltamos ao Ponto Zero, lugar de renovação. As respirações se acalmam, os imaginários se silenciam, porém sem esquecerem de uma trajetória latente que acabaram de percorrer. Peço aos atores que relembrem alguma vocalidade expressada na dinâmica com um alto impacto sobre suas ações. Em silêncio, eles resgatam a vocalidade, imaginando-a. Ao vocalizá-la, ainda no Ponto Zero, os corpos já se alteram, os olhos denunciam o resgate do imaginário, o corpo relembra das sensações pela voz. O espaço tornou-se uma polifonia abstrata, porém reconhecível a todos que estavam lá. Foi impactante o instante em que, já na ação individual novamente, em consequência ao resgate

dessa vocalidade, pedi aos atores que silenciassem. O espaço reverberou o som. A voz física ausentou-se, a voz da criação perdurou. Todos continuávamos a ouvir um silêncio repleto de vozes fictícias. O silêncio fundador sonorizado pela imaginação.

Um procedimento interessante pesquisado por um dos atores nesse encontro foi ralentar sua qualidade gestual e sua vocalidade. Ele vinha desenvolvendo uma gestualidade redonda, com traçados espirais de mãos e braços, com uma vocalidade que se aproximava a algo como [vlu], agudo e anasalado. Num determinado instante, enquanto liderava o Campo de Visão, desacelerou seu ritmo e como se estivesse pegando sua própria onda sonora, esticando-a, chega num registro gutural, vinculado ainda ao movimento de língua proveniente do som consonantal do [l], como se estivesse regurgitando. Nesse momento, depois de uma certa falta de compreensão do coletivo em relação ao que o líder estava processando, o grupo “aliviou-se” criativamente e a compreensão coletiva ressurgiu à cena, fazendo com que os olhos se arregalassem e as vocalidades se encontrassem novamente. O que queremos dizer é que num simples procedimento técnico de pesquisar ritmos diferentes à sua ação, o ator e/ou os atores puderam chegar a um estado de descoberta de sentido de seu fazer, como explicamos anteriormente sobre o procedimento investigativo do tempo e ritmo da palavra no Campo de Visão.

Outro procedimento que pesquisamos no Campo de Visão envolvendo a escuta foi o surgimento do Campo de Audição. Nesse encontro, os atores no Ponto Zero ouviam uma música e novamente imaginavam sons, ruídos, vocalidades que condiziam com o que processavam internamente. Pedi então a um ator que vocalizasse o que estava imaginando e a partir desse instante, o coletivo passaria a escutar essa vocalidade como o estímulo principal de sua ação. Todos entravam no espaço cênico em ações individuais, menos o ator que vocalizava, ainda no Ponto Zero. Ou seja, a gestualidade de todos era criada pelo voz de um líder, um embrião de Campo de Audição.

Foi interessante perceber que diferentemente à música, pois ela não pode ser permeada pela ação do grupo (a não ser que a música seja feita por músicos presentes no ensaio, e não uma música gravada, como é utilizada na maior parte dos cursos de Campo de Visão), a vocalidade desse “ator-líder” era contagiada pela gestualidade que o grupo desenvolvia e vice-versa. Quanto mais intensa era sua voz, os gestos do coletivo eram maiores, riscavam traços mais longos no espaço cênico, os atores rasgavam o ar com seus corpos. E do outro lado, quem vocalizava dialogava diretamente com o que via (pois ainda estava no Ponto Zero e assim, teria o coletivo inteiro em seu campo de visão), fragmentando sua vocalidade de acordo com estímulos vindos do coletivo, diminuindo seu volume a partir de um ralentando dos corpos dos atores, enfim, a confluência escuta-voz-gesto-ação começava a brotar fluidicamente.



Depois, quando o grupo já estava sintonizado a essa “vocalidade-música”, o Campo de Visão propriamente dito começava e o líder era a mesma pessoa que estava vocalizando. Assim, o grupo passava

a se coligar rapidamente, pois já estavam processando o imaginário da mesma voz que depois conduziria o Campo de Visão. E a dinâmica seguiu assim: quando alguém saía do Campo de Visão, por perdê-lo ou quando o líder conduzia sua ação para isso, eu chamava essa pessoa em estado de suspensão para vocalizar e essa nova vocalidade deveria ser incorporada pelo líder do Campo de Visão. É interessante notar que, como esse ator que “sobrou” no Campo de Visão percorreu uma trajetória vinculada à gestualidade e à vocalidade do coletivo anteriormente, seu imaginário continuava dialogando com

as intencionalidades processadas previamente. Assim, quando alterava-se quem era a voz-líder, existia uma proximidade entre os imaginários, pois vinham de um mesmo Campo de Visão, compreendido por todos.

O estado de suspensão desse ator que “sobrou” assim era revelado por sua voz, pois, ao convidá-lo a vocalizar, ele evidenciava os materiais internos em sua vocalidade, comprovando que mesmo fora do Campo de Visão propriamente dito, o ator continua reverberando estímulos de fora e processando materiais internos, mesmo sem a ação física: seu imaginário continua uma trajetória de estados diversos a partir da configuração de seu corpo deixado em suspensão, de uma escuta dilatada proveniente de uma configuração de seus ouvidos que seu corpo não escolheu e obviamente de sua visão, desse olhar que percorre o espaço cênico e retira deste sementes que brotarão em ficção.

Foi interessante perceber que o grupo, ao ouvir essa voz-líder, gerava uma imagem a essa voz. Eis mais um procedimento interessante de pesquisa possível no Campo de Visão, pois é tão comum ao trabalho do ator ser bombardeado de imagens poéticas, seja a partir de um texto dramático, ou por um tema qualquer num processo colaborativo e depois encontrar uma vocalidade que dê conta de expressar tais imagens. Agora, nesse procedimento investigativo, o ator deveria fazer o contrário, a partir de uma vocalidade ouvida, ele buscaria novas imagens através de sua escuta para num segundo momento, usar sua própria voz. A voz do outro é minha própria voz, vozes que se interseccionam por imagens ficcionais, um estado de puro encontro vocal, um processo inverso de dublagem.

Assim pudemos conceitualizar o Campo de Audição enquanto procedimento investigativo, explicado anteriormente. Um líder-voz deveria ter sua qualidade vocal assimilada por todos, cada um com sua própria voz, porém com uma qualidade de escuta suficientemente atenta para perceber as nuances de ritmos, de alturas, dos timbres, das articulações vocais, enfim, de todas as informações sonoras e subjetivas que a voz do líder carregava. Todos compartilhavam a mesma qualidade vocal, porém estavam em ação individual,

assim um coro uníssono desenvolvia diferentes gestualidades, cada ator desenvolvia sua ação a partir de uma vocalidade em comum, expressando-se pelo espaço.

E mais uma vez pudemos perceber o duplo contágio no jogo, pois num momento seguinte, havia simultaneamente um Campo de Visão e um Campo de Audição, dois atores liderando, um a gestualidade e o outro a vocalidade, em profundo diálogo. A aproximação e a criação conjunta dos líderes, sendo afetados um pelo outro, trazia clareza de intencionalidades ao coletivo. O grupo passava a agir e jogar entre esses dois extremos que o lideravam, voz e gesto dialogando entre si e o indivíduo que integrava o coletivo tinha toda sua floresta de imaginário para justificar seus sentidos poéticos. A voz iluminava um aspecto da floresta, a gestualidade percorria as clareiras.

O líder do Campo de Visão, portanto, adquire níveis mais porosos de ação, pois há uma outra informação clara que deverá contagiá-lo. Os líderes, quando realmente se encontram na dinâmica, criam uma teia densa de ficção que permeia todo espaço cênico, esclarecendo o fazer do coletivo e multiplicando sua força expressiva.

Nesse encontro, durante o início da atividade, os atores ao serem chamados para vocalizar, utilizavam sons provenientes da respiração ou sonoplastias quaisquer de sua ação (ainda não havíamos conceitualizado a voz-sonoplástica). Uma atriz foi chamada para liderar o Campo de Audição, e trouxe uma abstração vocal muito específica, pois era um registro muito agudo e que, sem palavras, comunicava o estado bem-humorado da figura criada. Voltando para vocalidade individual, os atores “arregalaram os olhos” e uma nova possibilidade expressiva vocal surgia a todos, as abstrações vocais que expressavam estados, ainda antes da palavra, vozes agudas bem humoradas ou graves grotescos foram arriscados a partir da porta aberta pela atriz no Campo de Audição.

É preciso nos atermos ao fato de que o ator escuta-se a si mesmo o tempo todo e isso não poderá ser uma censura racional ou um impedimento

criativo. Se o ator se colocar no lugar do questionamento racional: “Porque estou fazendo isso?”, ele não conseguirá verticalizar-se em sua poética, agora a mesma pergunta de forma sensível e buscando um sentido ao seu fazer, poderá levar o ator a novos lugares de exploração ficcional a partir de uma vocalidade que lhe foi atribuída pelo outro e além disso, sua escuta atenta incluirá a vocalidade coral, pois as vozes todas se misturarão ao que o líder está propondo. Assim como um coro musical, a voz coral do Campo de Audição permitirá ao ator a sensação de pertencimento vocal, pois para escutar-se e escutar ao outro, ele deverá encontrar um volume vocal suficiente para que sua voz seja ouvida por si mesmo e para que ele não perca a referência do coletivo em Campo de Audição.

Quando os atores já estavam mais acostumados com a criação e imaginação de sua ficção sonora e vocal a partir de vocalidades abstratas, adentramos o trabalho com a palavra. De início, sentimos a dificuldade normal dos atores nos primeiros trabalhos com texto no Campo de Visão: a formalização de um texto decorado que será trabalhado em fluxo. Percebíamos a cristalização de uma elocução das palavras e não a mistura entre todos os estímulos durante o jogo. Os primeiros encontros que estudamos a palavra foram focados em “amolecer” o texto para que os atores atingissem um fluxo textual que num segundo momento, conceitualizaríamos de verbalidade.

O trabalho com o texto na pesquisa prática se deu como consequência da pesquisa de vocalidades abstratas. Já com o texto “na manga”, os atores começaram a imaginar vocalidades abstratas a partir daquele universo, vocalidades que dialogavam com as imagens das palavras, sons que ampliavam seus sentidos e que prolongavam no espaço as intencionalidades individuais. E ainda sem dizer o texto, os atores entraram e saíram de Campos de Visão variados, entraram e saíram de Campos de Audição variados e por isso, até o imaginário que o texto lhes propunha já estava mais poroso e com a experiência de algumas trajetórias desenvolvidas em alteridade.

Uma dinâmica muito interessante que percebemos foi quando minha condução externa ao jogo pediu que transformassem aquela vocalidade abstrata em texto, nas palavras tão caras a todos e que seriam ditas agora, em puro fluxo, e no melhor aspecto desta qualidade: sem a menor importância. O texto, então era dito de formas inusitadas por todos, já que eles tinham que transitar entre abstrações vocais, as mais estranhas e interessantes possíveis, para a palavra. Uma sonorização recortada da respiração teria que desembocar no texto, a palavra seria recortada, a frase estaria no mesmo pulso daquela sonorização anterior e isso já era surpreendente para o ator. Nesse instante, percebemos todos animados pelo estado da criação e da descoberta dessas novas poéticas em relação ao texto. E as mais diferentes qualidades gestuais influenciavam genuinamente a emissão das palavras. Estar em Campo de Visão, seguindo alguém, era uma forma de entender outros tempos do texto, outros ritmos por causa dos gestos e das qualidades específicas da movimentação cênica. Gestos que tendem a aparecer na dinâmica, como estar à beira de um abismo ou andar desequilibrando-se são muito potentes para o coletivo, pois seu sentido é claro e é polissêmico, assim vários universos dramáticos podem dialogar e se vincular a esse estado corporal: Clarice Lispector, Brecht, Lagarce, Fernando Pessoa, entre outros, tiveram seus universos transpostos ao desequilíbrio e ao abismo. Os corpos dos atores tinham tensões novas e dificuldades novas de configuração no espaço. Os músculos e as articulações eram configuradas de outras formas, a respiração apoiava-se em outros lugares, a base da voz mudou e pela somatória de todos esses aspectos, a palavra era recém descoberta. Nesse instante, pudemos perceber um aspecto essencial a todo trabalho de ator e que no Campo de Visão surge com frequência: o ator descobre seu texto e fala por necessidade. Ele justificou internamente aquela configuração corporal e de imaginário e agora precisa da palavra, precisa, além do que a condução externa indicar, de expor seus sentidos profundos pela palavra, precisa ser ouvido, sem deixar de ouvir.

A pesquisa prática mostrou-nos alguns procedimentos que são muito importantes e que potencializam os atores durante a dinâmica e outros que só possuem utilidade na justificativa de sua não-utilização. E deparamos com um procedimento, digamos, infeliz. Pedi aos atores que entrassem em Campo de Visão e escutassem o texto do líder, que pelo fato de ter sido escolhido, já estava desenvolvendo uma ação contundente em que seu corpo, voz e imaginário estavam completamente integrados. O coletivo, ao segui-lo, prestava atenção a seu texto e navegava pelo imaginário que ouvia tentando entender gesto e palavra. Num segundo momento, pedi que escolhessem uma palavra, ou uma frase do texto do líder que dialogasse com seu universo ficcional em processamento. Assim, imaginei que o coletivo buscaria se apropriar ainda mais do texto ouvido e do gesto feito. Talvez, até esse instante, os atores realmente estivessem envolvidos e pela sua audição seletiva, nesse caso, se aproximariam das palavras do líder. O problema posterior foi quando pedi que verbalizassem as palavras escolhidas e nesse instante não havia qualquer necessidade de se dizer aquela palavra, apenas ouvi-la e relacioná-la com cada universo dos atores já era suficiente para um redimensionamento imagético pelo jogo por eles mesmos. Não havia a necessidade e nem a busca pela mesma a se falar, ou seja, as vozes foram descoladas do corpo, e todos os atores disseram as palavras por obrigação da condução: momento infrutífero da pesquisa.

Um outro procedimento derivado do trabalho de Lazzaratto em seus cursos foi o duplo-contágio em duplas. Os atores entravam em ação e havia Campos de Visão em duplas, com uma regra a mais: o ator que segue o gesto do líder é quem dirá suas palavras. O trabalho em duplas é um facilitador ao ator iniciante em Campo de Visão em sentir a potência da alteridade em seu corpo. São comuns esses depoimentos: já não sabia quem liderava e quem seguia, havia uma sintonia muito fina entre nós, acho que agora comecei a entender a dinâmica etc. Pelo fato da proximidade e de se ter um foco muito claro em somente um outro, o Campo de Visão em duplas permite uma assimilação clara para o ator do trabalho do outro, e com o texto foi a mesma coisa. Os atores

sentiram-se realmente em estado de descoberta daquelas palavras, porque estavam concretamente vinculados ao outro ator que liderava e este, ouvindo as palavras, tornava sua ação estímulo contagiante ao que ele ouvia. Eram dois atores em um só corpo-voz, pois mesmo em silêncio, o líder “dizia” as palavras do outro.

Um outro exemplo com um procedimento investigativo foi o trabalho com a articulação da palavra. No Ponto Zero, os atores racionalmente escolheram uma maneira muito específica de dizer seu texto e então passaram a falar suas palavras ainda lá. Depois, ao entrarem em ação, foi muito interessante perceber que sua gestualidade era consequência da musculatura facial ativada, pois haviam despertado a boca e o rosto no Ponto Zero ao dizerem as palavras numa qualidade muito específica de articulação. A necessidade de acordar os músculos faciais fez com que eles partissem dessa ginástica facial para entrarem em ação, além do fato, ainda mais importante, de que tais músculos faciais ao entrarem em ação foram os responsáveis de gerar o imaginário.

Obviamente muitos outros procedimentos e dinâmicas foram pesquisadas na prática com os atores, alguns muito potentes e outros infrutíferos. Aqui foram elencados somente alguns exemplos das vivências, pois sabemos que a reflexão feita anteriormente em todos os outros capítulos derivou-se do que foi processado com esses atores, tornando possivelmente redundante a descrição de todos encontros.

O Campo de Visão foi o fomentador dos conceitos aqui explicados. Não havia objetivos a serem conquistados especificamente ou ideias pré-estabelecidas que pudéssemos alcançar. Pela prática e pela dinâmica em si, este estudo foi adquirindo seus contornos. Os conceitos sobre as vocalidades surgiram a partir dos encontros semanais entre esses atores e mim. Conversávamos muito depois da prática, o relato de suas sensações e opiniões foram de grande valia para que pudéssemos estruturar melhor a pesquisa aqui apresentada. Sei que todos envolvidos nesta prática redigiram essas palavras

comigo e contribuíram de forma vertical para o esclarecimento dessas ideias sobre nossas próprias vozes.

Agora, depois de muito pensarmos sobre a voz no Campo de Visão enquanto pensamento e dinâmica, surge o momento de nos depararmos com a prática do Campo de Visão enquanto linguagem cênica, enquanto estética constituinte e fundadora de um espetáculo. Viajemos então à praia de Áulis na Grécia e investiguemos a criação coral de Ifigênia.

CAPÍTULO VII
IFIGÊNIA:
A VOZ NO CAMPO DE VISÃO
ENQUANTO LINGUAGEM CÊNICA

(...) o reservatório de energias que constituem os mitos que não são mais encarnados pelos homens, são encarnados pelo teatro. Considero esse duplo o grande agente mágico, do qual o teatro, por suas formas, é apenas a figuração, esperando se tornar a transfiguração. (ARTAUD, 2006, p. 127)

O coro latência



Em agosto de 2011, iniciaram-se os ensaios para o espetáculo *Ifigênia*, com a Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, sob direção artística de Marcelo Lazzaratto e texto do dramaturgo Cássio Pires. A peça, baseada na tragédia *Ifigênia em Áulis* de Eurípidés, tem o Campo de Visão como estrutura principal de encenação e linguagem cênica.

A decisão dessa montagem se dá no feliz encontro entre forma e conteúdo: o enredo de *Ifigênia* como pulsão e as questões éticas e estéticas do Campo de Visão apresentadas anteriormente como linguagem. *Ifigênia* é uma peça que brota do coro, o coletivo de atores jogando Campo de Visão com o foco de contar uma história com começo, meio e fim. Pela opção do Campo de Visão em que nada é pré-estabelecido a não ser a única regra de seguir o movimento em seu campo de visão, os atores aqui desenvolvem percepções do coletivo além da cena tradicional, pois para contar-se uma história conhecida por todos de forma improvisada, a percepção deixa de ser só a visão. Os atores deverão tornar-se um coro de corpos-perceptivos:

A Audição, o Tato, o Olfato e o Paladar juntamente com a Visão, todos em igual nível de importância, são estimulados pelo meio e estimulam o ator. Ou seja, no Campo de Visão desenvolve-se um corpo sensível que se torna sujeito e objeto de si mesmo. Somente com esse corpo sensível é que o ator abre instintivamente as válvulas da intuição, que passa a ser uma grande companheira dos sentidos. Todo o seu corpo se torna

uma antena de recepção. Recepção não apenas dos estímulos externos captados pelos sentidos, mas também recepção dos estímulos internos, advindos das sombras arquetípicas, veiculados pela intuição. (LAZZARATTO, 2009, p. 30)

A peça tem como meta a instauração de uma nova realidade. O elenco, como uma semente prestes a explodir em vida, cria um mundo novo. Gestos atípicos de nosso cotidiano são desenhados nos corpos dos atores, figuras que causam estranhamentos, corpos diferenciados e ao mesmo tempo unificados pelo Campo de Visão. Adivinhos, guerreiros, a rainha Clitemnestra, o comandante do exército Agamêmnon, seu irmão Menelau, o guerreiro Aquiles, todos passaram por um processo de criação gestual e de estado, uma “gestoteca” pesquisada para cada personagem, da qual o elenco poderia se utilizar durante a peça e que serviria como um primeiro acesso a essas figuras míticas.

Uma das qualidades desse trabalho é a pulverização da concepção estética a partir do encontro entre todos os profissionais artísticos. O elenco, o diretor, o músico e o iluminador realizam entre si um Campo de Visão, a criação da peça é contagiada por estímulos de todos. O ator dialoga com o que o iluminador está propondo com seus refletores. Um coro formado ao longo da dinâmica descobre alguma percussão corporal que será reforçada pelo músico, por exemplo.

Nos processos de ensaio, um gesto de Agamêmnon descoberto por um ator é potencializado no corpo do outro, que durante o improviso ressignifica a ação e seu estado, tornando-se um Agamêmnon coletivo. Pelo Campo de Visão, o arquétipo do guerreiro por exemplo, realmente é evidenciado em si, pois cada um do elenco deverá acessar esse material mítico profundo e misturar com o dos outros. Cada ator busca em seus materiais internos as manifestações arquetípicas variadas e traz à tona durante o jogo, contribuindo para a construção desse universo tão humano e fonte primeva de nossa civilização.

Um gesto no Campo de Visão é ação, é estado, é respiração. O ator durante a dinâmica não pode simplesmente “vestir” o corpo do outro ou escolher um gesto angariado na pesquisa. O ator deve mergulhar nas camadas mais profundas da criação corporal: tensões musculares, quebras de eixo e linhas desenhadas no espaço são consequência de um estado de entrega e pesquisa sobre o mito.

Mar e onda

Cada gota tilinta numa altura diferente; cada onda estabelece um filtro diverso, num inexaurível suprimento de ruído branco. Alguns sons são separados, outros contínuos. No mar, os dois se fundem em unidade primordial. Os ritmos do mar são muitos: infrabiológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e suprabiológicos - a presença eterna e inextinguível da água. (SCHAFER, 2001, p. 35)

Para poder montar a peça, tivemos que ouvir o mar com a audição mais afiada possível, para entendermos ao cabo que: “uma onda é uma onda, ondas juntas são o mar”, frase sintética que nosso dramaturgo nos trouxe a partir da concepção da direção de Lazzaratto, que privilegiou o coro como fonte primeira da existência dos mitos. O coro gerará tudo e dele crispará a onda Agamêmnon, por exemplo, mas que nunca deixa de ser do mar.

Ifigênia também é uma peça de ar, de vento, de respiração. Um sopro de vida e o último suspiro. *Ifigênia*, mantendo ainda as qualidades das tragédias gregas, é uma peça de canto coral, de pulmões acesos para gerar combustível energético suficiente para contagiar a plateia, de vocalidades dilatadas vinculadas aos grandes mitos. Aqui então, surge um tema para discussão: como alcançar uma vocalidade que consiga atingir as profundezas trágicas, atravessando as dores psicológicas do drama contemporâneo ao qual fazemos parte?

Nossos ouvidos, talvez por um acúmulo de atuações no cinema, no teatro e até na televisão, têm um timbre pré-estabelecido vinculado a uma “voz trágica”. Tal timbre é estereotipado em frequências muito graves, com uma superarticulação do texto culminando em gritos: “Ai, de mim!”

Obviamente a tragédia, ou melhor, o mito requer vozes dilatadas, precisa do grito artaudiano mais uma vez, precisa ser fonte de calor no teatro: a voz-oxigênio. Porém essa vocalidade deverá estar vinculada aos estados verdadeiros da construção poética. O cuidado na criação está em confluir mais uma vez: voz, corpo e pensamento. E as tragédias, como são feitas hoje em dia, tendem a valorizar o aspecto vocal do intérprete, a qualidade de sua locução, do alcance de projeção vocal e apoio.

Porém, os mitos só são grandes quando em relação. Agamêmnon só é um grande general em relação aos guerreiros gregos, Clitemnestra só revela sua vontade de vingança olhando o próprio marido. O que queremos dizer é que o ator deve apoiar sua construção poética no encontro entre as figuras míticas, em relação de alteridade. A voz de Clitemnestra no Campo de Visão se dá na refração pelos corpos de Agamêmnon, de Ifigênia e até do adivinho Calcas. O ator não busca a vocalidade trágica, ele a acessa juntamente com os estados da circunstância desses mitos.

Um mar. O coletivo forma um mar, onde as formas individuais são nítidas, porém esmaecidas. O traço do grupo no espaço gera as ondas, o ar que faz com que uma onda surja como Agamêmnon é o mesmo ar que foi expirado pelo coro que criou o mundo. Todos constituídos dos mesmos elementos, compreensões menos racionais e mais intuitivas fazendo com que o ator tenha a grandeza de um Aquiles e a fúria de vingança de uma Clitemnestra. Uma voz arquetípica que paira sobre o ar, gerando as vocalidades das ondas.

Uma onda. Uma onda contém a imensidão do mar. E os atores todos devem saber todas as falas, todos os estados, todos os conflitos e vontades, pois em qualquer momento da peça improvisada, eles terão de alcançar a palavra adensada desses personagens, por exemplo:

ONDA/COREUTA

Ifigênia, nesta hora, verá Agamêmnon.
Deverá, então, alegrar-se.
Deverá, então, passar por sua mãe e lançar-se aos braços do pai.

ONDA/IFIGÊNIA

Mãe, não te aborreças com o meu impulso!

ONDA/CLITEMNESTRA

Não, minha filha; você está certa.
De todos os filhos que gerei, você foi sempre a mais querida por teu pai.

ONDA/CLITEMNESTRA

Quanta alegria eu sinto, pai, depois de tanto tempo sem te ver!

ONDA/AGAMÊMNON

Teu pai também. Tuas palavras, Ifigênia, são as minhas também.

ONDA/COREUTA

O rosto de Agamêmnon.
Ele agora deverá estar preocupado.

ONDA/IFIGÊNIA

O que te preocupa, meu pai?

ONDA/AGAMÊMNON

Um rei, um comandante de tantos soldados,
Tem mil motivos para estar preocupado.

ONDA/IFIGÊNIA

Esquece o mundo por mim.

ONDA/AGAMÊMNON

O meu coração e o seu coração, são um só coração.

ONDA/COREUTA

Cala teus pensamentos, Agamêmnon,
A verdade deve esperar.

Eis um trecho do texto de Cássio Pires. Ondas que derivam de um mesmo mar. Todo elenco deve estar pronto para manifestar estados anímicos dessas figuras que foram construídas por todos durante a elaboração do material que servirá como um arcabouço das intensidades trágicas. Ao ator, caberá

colocar a máscara invertida, ou seja, ao invés de vestir um personagem, pelo Campo de Visão deverá acessar materiais profundos, deverá localizar em si onde o mito de Agamêmnon por exemplo, se manifesta, deverá escavar-se, em um processo arqueológico:

(...) o ator, é composto de camadas sedimentadas em seu terreno líquido da intimidade, e que algumas vezes essas camadas são acessadas de alguma maneira fazendo com que dali emergjam padrões arquetípicos que necessariamente dilatam a interpretação levando-a a um nível exemplar, universal. (LAZZARATTO, 2008, p. 19)

Ao longo dos ensaios, nós, atores, nos deparamos com dificuldades claras de construção, que durante o Campo de Visão foram evidenciadas pela falta de integração singular. Um dos desafios comuns a todos foi a questão vocal. Lazzaratto nos advertia que o texto pela voz vinha carregado de uma potência que não se ajustava ao que estávamos trabalhando corporalmente. Não havia um pensamento estruturante condizente com aquela qualidade vocal, não existia o estado vocal e nem ainda a criação do corpo-voz. Mais uma vez, ficava escancarado nosso “preconceito” da vocalidade trágica e o achatamento dos indivíduos a um timbre grave pré-estabelecido. Nesse instante, deixávamos de fazer Campo de Visão e nos preocupávamos inconscientemente com a criação representacional do universo trágico pela fala, dicotomizando a voz de nosso pensamento. Deixávamos de reagir aos estímulos advindos do jogo e pensávamos nas próprias vozes:

A premissa mais importante para desenvolver o trabalho vocal com a noção de ressonadores é não se escutar, não manipular a voz de maneira consciente, mas sempre reagindo a estímulos precisos. No momento em que o ator dirige sua atenção para a própria voz, a laringe tende a fechar-se, dificultando e até impedindo o movimento orgânico da voz. [...] O ator tem que ser receptivo. A verdadeira ação é sempre uma recepção. (BURNIER, 2009, p. 133)

Ficava claro aos olhares do diretor que o jogo se esvaía em função de se “contar a história”, a maior dificuldade dessa peça. Pois, como poderíamos descobrir um fio, uma linha narrativa com começo, meio e fim, dentro de um emaranhando infinito de possibilidades do improvisado? Começamos a perceber que a estrutura do Campo de Visão era a maior força da peça, pois o coletivo se encandecia pelo jogo. O Campo de Visão enquanto linguagem cênica do improvisado deve ser o primeiro lugar de criação, onde existe a possibilidade de todos englobarem-se, sem perderem suas maiores qualidades criativas individuais. O Campo de Visão nos foi o maior aliado para, além de toda descoberta das gestualidades dos personagens, estados, vocalidades, e esclarecimentos de circunstâncias, enquanto linguagem cênica, configurar novos espaços e recortes cênicos, camadas espaciais criadas pelos atores que poderiam potencializar a narrativa.

Em alguns momentos, o bombardeamento de imagens e referências do drama burguês nos atrapalhava para chegarmos efetivamente ao lamento ou grito trágico. Lazzaratto percebia e nos direcionava para a dilatação do estado dessas figuras pelo corpo, pelo traço gestual definido e rigoroso no espaço cênico, assim não cairíamos na armadilha do “ensimesmado”. E pelo suor gerado, pelo sangue em ebulição e principalmente pelos gases vitais em combustão, chegaríamos a esses estados genuínos do trágico, com vozes acionadas e carregadas de urgência.

A Fábula Improvisada

O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem.

(...) Empregava-se *sileo* para falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos do mar. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio.

A nossa metáfora aproveita esse impulso etimológico. Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido.

As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). (ORLANDI, 2007, p.32-33)

Quando recebemos a versão final do texto de *Ifigênia*, detectamos algumas qualidades narrativas que seriam importantes que distinguíssemos para que a questão contemporânea da necessidade da peça fosse esclarecida por nós. Além de todo pensamento estético sobre o mar e onda advindos do Campo de Visão, algumas figuras com diferentes qualidades de narração e estado foram balizadas pelo diretor:

CORO LATÊNCIA – O elenco, nós atores, o mar mais profundo, de onde tudo será gestado. A metalinguagem discreta onde os atores estarão prontos no Ponto Zero para criar um mundo ficcional de onde *Ifigênia* brotará. O silêncio fundador, fertilizado pela fábula.

EURÍPIRES – Um apelido carinhoso que demos ao nosso autor contemporâneo, Cássio Pires, que se faz presente vendo essa criação de Eurípedes no momento atual. Eurípires tem a ironia dos momentos atuais, tem a consciência acumulada de Eurípedes expandida para os dias atuais, sem demonstrar sua adaptação por elementos didáticos. Eurípires é o nosso homem atual que cria a tragédia de Agamêmnon, tornando-se seu conselheiro, seu carrasco, seu guardião e até mesmo seu próprio espelho. A voz de nosso autor sobre o mito.

CALCAS – O adivinho. Aquele que, por suas palavras, sentencia o futuro de Agamêmnon. Além de narrador, Calcas é grego e assim sendo, surpreende-se a cada informação descoberta de seu herói e se compadece com ele.

CORO das mulheres de Cálcis – o coro tradicional presente na tragédia de Eurípedes. O olhar do espectador colocado em cena pelo atores. O coro que assiste e lamenta: “Que os deuses não nos notem!”, finalizando a peça.

CORO de soldados – guerreiros gregos que pressionam e questionam Agamêmnon sobre a falta de ventos favoráveis: “Dez mil homens que desejam Troia e sangue.”

A peça é estruturada em oito cenas. Cada cena possui seu próprio Ponto Zero. Algumas cenas focam na problemática do herói, outras evidenciam a criação do mito ou o coro compadecendo junto a Agamêmnon. Foi necessário aos atores um profundo conhecimento das qualidades narrativas do texto, pois além da fábula ser contada, existem diferentes juízos de valor nas falas de Calcas, de Eurípires e do Coro das mulheres de Cálcis, por exemplo. O elenco inteiro precisa ter esclarecido os estados de todos personagens e narradores durante todas as cenas, pois quem gesta tais figuras é o jogo daquele dia. Um ator poderá ser escolhido pelo coletivo – deixado pelo líder do Campo de Visão, por exemplo – e terá que assumir um comentário de Eurípires sobre o herói Agamêmnon ou então, terá de acessar a dor do pai que decide matar a própria filha, em segundos. As qualidades narrativas evidenciam-se pela voz, pela maneira pela qual o ator expressa suas palavras. Eurípires provavelmente nunca gritará, pois é recheado de ironias, Clitemnestra, no entanto, terá que tridimensionar sua voz, usando todo o corpo como caixa de ressonância para dar conta espacial de sua profunda dor pela perda da filha, por exemplo. Porém o elenco não possui tempo de transitar de um estado para o outro, a mudança é radical, como Lazzaratto diz: um disjuntor. Ligar e desligar tais estados é muito mais complicado ao ator do que entender linearmente a construção de seu personagem. O ator deve saber e sentir em seu corpo claramente que o Campo de Visão impregna todos os atores com todos os personagens para quando houver a necessidade de uma afirmação individual do personagem, quando a onda nascer e quebrar, este esteja alicerçado por materiais verdadeiros e construídos em relação um aos outros.

Criação dos Personagens

No início dos ensaios e claramente influenciados pelo Campo de Visão, intuíamos que a fronteira entre coro e protagonistas seria esfumada: o coro como latência, de onde se entrevê o personagem, com o personagem não desvinculado do coro, mas para sempre conectado a ele. O que queríamos era construir a cena entendendo essa relação indivíduo-coro como uma entidade única que se autogere. Entender o binômio como unidade, sem que as características distintivas entre um e o outro se perdessem. Realçar as intersecções, trabalhar nessa zona, nesse espaço “entre”, onde o eu e o todo lutam, gerando de fato um movimento transformador. (LAZZARATTO, 2012, p. 7)

Ifigênia foi concebida pelo Campo de Visão mesmo em sua pesquisa de construção de personagens. No início, buscávamos compreender pelo Campo de Visão quais eram as manifestações corais de nossos Agamêmmons, de nossa Clitemnestras e Ifigênias. Pelo jogo, buscávamos a identificação coletiva de aspectos individuais desses mitos. Sendo assim, Agamêmnon foi criado a nove mãos e cada ator, com seu traço distintivo, pôde contribuir para a construção desse personagem criado exclusivamente por esse coletivo, mas com humanidades universais, pois transgride a criação de um único indivíduo com suas primeiras interpretações e possíveis maneirismos sobre esse material poético.

Antes de surgir o texto, buscávamos entender onde o mito se manifestava em nosso corpo e em nosso gestual. Desenvolvemos, assim, uma “gestoteca” para cada personagem e para os diferentes narradores e os coros. Essa “gestoteca” serviria como um primeiro acesso coletivo ao estado dos personagens. Um gesto de Aquiles, por exemplo, foi descoberto como sendo a síntese de um guerreiro infalível, qualidade ligada a esse personagem, como mostra a figura ao lado. Esse gesto foi concebido por um ator na dinâmica de levantamento de traços distintivos e estados de Aquiles e encontrou ressonância no grupo todo pelo Campo de Visão.

Uma vez levantado nosso arsenal de gestos para cada personagem, nós, atores, tínhamos um leque de possibilidades expressivas que dialogariam primeiramente com a circunstância das cenas e com o desenvolvimento do jogo. Tais gestos,



rigorosamente desenhados no espaço, transformam nossos corpos, mudando rapidamente nossos fluxos respiratórios, nossos espaços internos, tensões musculares, estados psíquicos, e por consequência nossas vocalidades.

Clitemnestra foi descoberta com alguns gestos sínteses entre eles as figuras a seguir. O gesto da figura ao lado: uma coroa estilizada da rainha, que pode permanecer traçada durante a cena toda, de forma contínua. Já na figura



abaixo, o gesto é recortado, é fragmentado, tenso e rápido. A respiração adquire essas características, portanto há uma mudança radical de estado do ator, condizente com a figura da mãe ao receber a notícia de que seu marido está disposto a sacrificar a própria filha.

É preciso deixarmos claro como a peça foi construída nos corpos dos atores para podermos entender o texto e seus estados vocais. Uma riqueza do trabalho é a expressão coral de um mesmo personagem, por exemplo. Numa mesma cena, pelo



Campo de Visão, atores configuram diversas qualidades de Agamêmnon, diferentes gestualidades, e diferentes estados do grande general, misturando presente, passado e futuro, revelando um aspecto que Lazzaratto fez questão de nos sugerir: a simultaneidade do mito, o mito sendo nosso silêncio fundador de onde pudéssemos extrair as palavras manifestas e de onde pudéssemos voltar para nos recheamos de mais humanidade, sem distinções temporais. No Campo de Visão, o tempo é o próprio espaço.

Um outro aspecto expressivo que surgiu em decorrência do trabalho coral foi a construção de um personagem por vários atores no mesmo coro que diluía uma fala entre esse coletivo. Aqui, a questão da escuta, da estrutura do próprio jogo e de percepções finas foram importantes para que tal coro não soasse como um jogral, mas que o espectador fosse tomado pela essência dessa vida em questão. Por exemplo, a fala de Ifigênia ao decidir se entregar à morte:

ONDA/IFIGÊNIA

Eu vou me entregar à morte.
A Grécia inteira neste instante,
Dirige os olhos para mim;
Dependem só de mim a viagem da frota
E a extinção de Tróia; e de mim depende
Eliminar de vez a possibilidade
De os bárbaros tentarem novas agressões
Contras as mulheres gregas.
Não é justo que me apegue
Demasiadamente à vida, minha mãe:
Deste-me à luz um dia para toda a Grécia,
E não somente para ti.
Milhares de soldados protegidos por seus escudos
Terão de arriscar-se a lutar e morrer pela terra natal

Porque ela foi insultada.
E minha vida, a existência de uma única mulher,
Poderá ser um obstáculo a tanto heroísmo?
Se Ártemis quer receber meu corpo em santo sacrifício
Que ela saiba que serei então a mãe do vento.
Minha morte me trará renome eterno
Como se fosse minhas núpcias, meus filhos, minha glória!

Esta fala tem uma lógica interna de raciocínio e uma circunstância muito específica para ser vivida pelo ator. Um coro pode, numa dinâmica, ter as frases fragmentadas entre seus atores e nisso há um grande risco, pois não se trata simplesmente de cada ator falar uma frase, mas concretamente configurar um coro de Ifigênias, no mesmo estado, ou seja, várias vozes para a mesma menina. Sua humanidade é amplificada coletivamente. Todas as vozes são a mesma voz. Aspectos humanos e de alma de Ifigênia são revelados por cada ator, que no exercício da escuta, fazem com que sua frase “dita” seja constituinte de algo maior. Talvez eu enquanto ator fale a última frase da fala, porém no Campo de Visão e dentro do coro, devo ouvir como meus colegas conduzem esse pensamento e tais sensibilidades. O gesto ajuda a explicitar as intencionalidades e a escuta torna a sintonia fina.

Alguns momentos o coro pode manifestar textualmente o subtexto do personagem que estiver destacado no jogo. Agamêmnon receberá um beijo final de sua filha, o coro de Agamêmmons pode revelar a decisão do general, ou adverti-lo enquanto consciência: “Cala teus pensamentos, Agamêmnon. A verdade deve esperar.” Frases ditas pelos personagens podem se reconfigurar pelo coro e transmitir assim novos sentidos. A dramaturgia está a serviço do jogo e da sensibilidade dos atores; ela foi concebida como mar e ondas também. Algumas vezes, as palavras de uma cena podem surgir, por necessidade do jogo, para grifar ou realçar algum aspecto da tragédia em outra cena,

intensificando os conflitos dos personagens, evidenciando a questão atemporal do universo mítico.

O Campo de Visão é um jogo sensível, seus intérpretes devem estar muito porosos e com sua escuta muito dilatada para que a criação seja genuína. Mas às vezes não é. Às vezes, como Lazzaratto nos atenta, não fazemos Campo de Visão, no sentido mais profundo da dinâmica. A peça assim acontece com uma “coreografia” bela, pois o Campo de Visão traz também essa qualidade visual e simplesmente informamos a plateia sobre a tragédia do mito. A voz achata-se a uma primeira compreensão e opção em relação ao texto – por mais que já tenhamos adquirido novas camadas – timbres graves e “óbvios” surgem à cena, como no início dos ensaios, afastada do material mítico e humano.

Ifigênia nos ensina o tempo todo que é preciso gestar coletivamente. Nós, atores, deveremos silenciar, deveremos escutar antes de falar, receber antes de agir, esboçar antes de formalizar, respirar juntos, em alteridade.

CAPÍTULO VIII

SENSAÇÕES DE UM ATOR-PESQUISADOR PERANTE O CAMPO DE VISÃO

O Campo de Visão é como o trabalho artístico, nunca termina. Ele se coloca sempre em relação ao Tempo, está sempre sujeito às transformações e amadurecimentos impostos por ele, bem como o ator. Este, como articulador e criador de materiais criativos sempre o transformará à medida que sua experiência de vida e profissional trouxerem novos dados que certamente contribuirão para sua recriação.(LAZZARATTO, 2011, p. 92)

Nesse capítulo, depois de muita reflexão, resolvo colocar em xeque todo pensamento desenvolvido até então, expondo ao leitor uma visão muito pessoal sobre as vocalidades e o Campo de Visão, sobre descobertas e dificuldades que encontrei enquanto ator. Obviamente, o trabalho desenvolvido nessa pesquisa conta com uma experiência pessoal e que também traduz minhas opções enquanto ator, mas aqui para ser mais explícito, registrarei vivências, dúvidas, obstáculos e potencializações. Meu olhar agora sobre o Campo de Visão será interno. Às vezes minha voz se dará por completo, porém em outras situações angustiantes, elencarei as dificuldades que experimentei na criação de meu próprio corpo-voz.

Deparei-me com o Campo de Visão pela primeira vez em 2004, ao ser convidado pelo diretor Marcelo Lazzaratto a operar a luz do espetáculo *Amor de Improviso*,¹⁸ que tem como pilar estético este procedimento improvisacional. Eu, sem qualquer tipo de experiência em teatro naquele momento, na época estudante de Audiovisual na ECA-USP, fui atravessado pela experiência vivida ao assistir e operar a luz da peça. Não sabia do que se tratava estruturalmente, somente pude perceber um coletivo de enamorados, uma avalanche de vozes tristes, que se acessavam intimamente e por consequência despertavam algo inexplicável em mim, apaixonante. Não via personagens nem os atores, amigos meus, via “entidades” em pura latência, como Lazzaratto os nomeiava. Aquelas vozes conduziam seus corações enamorados uns aos outros, entregavam seus corações uns aos outros e a nós, espectadores também enamorados. As vozes se encontravam em cena.

Aos poucos, fui entendendo pelas conversas do grupo com o diretor antes de cada espetáculo, qual matéria prima constituía aquilo: o tão falado Campo de

¹⁸ *Amor de Improviso*, espetáculo da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, com direção de Marcelo Lazzaratto e textos de diversos autores. Foi a primeira peça da Companhia a ter o Campo de Visão como linguagem cênica em sua estrutura principal. Estreou em 2003 e ficou em cartaz até 2007.

Visão. Estava completamente apaixonado por *Amor de Improviso* e sem saber ainda, pelo Campo de Visão.

Naquele mesmo tempo, resolvi ingressar no curso de formação de atores do Célia Helena Teatro Escola, onde pude conhecer de perto o Campo de Visão em cursos livres ministrados por Lazzaratto. Esses encontros geravam-me uma potência criativa que desconhecia até então, era um misto de dilatação de meus contornos externos com uma concentração poética inédita naquele meu início de jornada: uma fluidez criativa que jamais tinha experimentado até então.

Desde aquele momento, toda vez que a condução de Lazzaratto ou a sensibilidade do jogo encaminhava-me a vocalizações abstratas ou ao uso de qualquer texto a ser investigado, quando utilizava-me de minha voz, sentia que algo muito genuíno acontecia e que toda imagem construída, todos os sentidos buscados nas ações eram esclarecidos: eu, o ator, compreendia o que estava fazendo naquele momento, não apenas a compreensão racional, mas as compreensões mais subjetivas do corpo, do interior, dos contornos, dos porquês e das relações, momentos de pura amplificação perceptiva que fizeram com que buscasse pesquisar-me cada vez mais no jogo.

Em 2008, ao me tornar membro da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, pude aprofundar meus conhecimentos práticos sobre o Campo de Visão, deparando-me frequentemente com a dinâmica, seja em pesquisas livres do grupo, seja como processo no levantamento de algum espetáculo ou em cursos que acontecem em nossa sede, sempre aguardando ansiosamente o momento de “abrir a boca” durante a dinâmica.

Porém, esse era apenas o começo das vivências. Ao longo de minha trajetória como ator que está completamente vinculada a história da Cia. Elevador e à direção artística de Marcelo Lazzaratto, pude deparar-me com fragilidades, as mais variadas possíveis, mesmo na dinâmica do Campo de Visão. Como ator, participei de vários cursos de Campo de Visão, inicialmente jogando e outras vezes conduzindo. Porém, os registros aqui descritos serão a partir da montagem de duas peças em específico que utilizamos o Campo de

Visão, a primeira enquanto procedimento de investigação e a segunda, como estética da cena: *Do jeito que você gosta* de William Shakespeare, e *Ifigênia* de Cássio Pires, respectivamente.

Começamos com o Sr. Shakespeare. A Cia. Elevador tinha como projeto a montagem de *As you like it*, comédia tardia na obra de Shakespeare. Resolvemos então, para um profundo conhecimento do texto e uma apropriação completa desse universo, fazermos a nossa tradução da peça, diretamente do original. Foram seis meses de uma labuta diária para lapidarmos o linguajar que iríamos enfrentar durante a montagem. Ao chegarmos numa versão quase final do texto, ainda aberta e com possíveis modificações, começamos a montar cenas, o que para mim foi algo desesperador, pois desde que tinha entrando na Companhia, somente entendia a cena teatral pelo Campo de Visão e não conseguia mais sentir-me potente numa estrutura convencional. Foram meses angustiantes, pois a palavra não tinha corpo, minha voz não era suficiente para recheiar as imagens tão fortes da dramaturgia de Shakespeare. Sentia-me aquém do elenco. A peça já estava avançada, com marcas, todos os personagens divididos e minha sensação de que estava afundando o trabalho de todos. Onde estava o Campo de Visão para impulsionar-me novamente? Como poderia ter aquela sensação de potência corpórea-vocal sem o fluxo e o improviso?

Numa primeira etapa de pesquisa sobre os personagens, começamos a fazer o Campo de Visão e nem a dinâmica nesse momento me ajudara, pois estava tão travado criativamente que, ao meu ver, não participava do jogo. Eu seguia o líder sem envolvimento poético. Minha gestualidade era uma cópia esvaziada, me sentia um contorno-fantasma no espaço de ensaio. Alguns meses de profunda angústia criativa.

Em *Do jeito que você gosta*, eu tive dois personagens completamente distintos para realizar: LeBeau, um nobre fofoqueiro e Sílvio, o enamorado que insiste em tentar conquistar a rude Febe. E a construção desses dois personagens se deu de maneiras muito distintas entre si. LeBeau, personagem

altamente caricato, foi construído como um mosaico. Descobri num dos ensaios convencionais que tentando fechar o olho direito o tempo todo, levantando o lábio do mesmo lado, como se estivesse esmagando esse lado de meu rosto e além disso, carregando uma minúscula xícara de chá fazendo com que meu braço direito ficasse o tempo todo levantado, chegaria a uma composição formal interessante para a peça, pois tinha um contorno cômico em si e só então, por consequência, descobri sua voz, uma voz arfada e grave, dialogando com esse corpo caricato. Ao longo das temporadas da peça, pude ficar um pouco mais tranquilo nessa construção e fui agregando construções vinculadas ao texto. Por exemplo, na fala:

O mais velho dos três lutou com Carlos, o lutador do Duque; e num piscar de olhos Carlos o arremessou longe, quebrando três de suas costelas, de maneira que é bem pouco provável que ele sobreviva: e igual tratamento recebeu o irmão do meio e o caçula. E lá eles estão, à beira da morte; o pobre velho, pai deles, profere palavras tão profundamente dolorosas sobre seus filhos que não houve um espectador que não se pusesse com ele a chorar. (SHAKESPEARE, 2012, p.25)

Resolvi explorar os vários sons [p] presentes e explodia sonoramente em cada um deles. Foi uma construção vocal completamente arbitrária, porém ao longo do tempo, pude torná-la um pouco mais orgânica.

Sílvio, o enamorado, foi meu maior desafio. Apesar de termos um universo muito próximo, eu não conseguia me aproximar do personagem verdadeiramente. Não conseguia estabelecer relações interessantes com a outra atriz que contracenava comigo. As palavras não faziam sentido na minha boca. Não havia nada construído. Só havia o constrangimento de estar a 3 meses da estreia da peça e sentir o elenco e o diretor insatisfeitos com meu trabalho. Porém, ainda existia uma chance! Ainda existiria mais uma bateria de trabalhos com o Campo de Visão! E nessa nova bateria, uma exposição de procedimentos

criativos da Companhia no SESC Santana em agosto de 2010, pude encontrar não o somente o personagem, mas o fluxo Sílvio em mim.

O Campo de Visão feito nessa época não era para a pesquisa dos personagens, porque de certa forma já estavam estruturados. A dinâmica serviu para explicitar ao olhar de alguns espectadores como a Companhia trabalhava, porém eu estava completamente insatisfeito com o que vinha fazendo e coloquei minha meta do jogo na recriação, ou melhor, criação de meu personagem. E o Campo de Visão me acolheu! Ao seguir o movimento de alguém e depois transitar para ação individual, descobri um estado-gesto que veio a definir o Sílvio, um bater de mãos ao longo da perna, com os braços retos, pulos cheios de energia e por consequência, explosões vocais fizeram com que a criação desse personagem fosse compatível com a peça toda, em fluxo! Entendi, pela primeira vez a potência do Campo de Visão enquanto ferramenta de descobertas para outras estéticas cênicas. A peça era inteira marcada, porém conseguia perceber o imprevisto do Campo de Visão ali, no Sílvio, em sua pulsão, em sua relação com os outros, em seu fluxo. Não existia uma formulação sobre sua voz, ela era completamente integrada ao corpo e ao estado descoberto no Campo de Visão. Minha intuição sobre a potência do estudo da voz no Campo de Visão, com o Sílvio, se fez concreta. Mas nem tudo é Campo de Visão.

Pobre LeBeau e pobre de mim! Durante as temporadas de *Do jeito que você gosta*, tive o aprendizado mais profundo sobre construção de personagens até então. Entendi que, obviamente é uma visão muito pessoal, se eu construísse o personagem por sua forma, ela poderia ser perdida ou nunca mais acessada – o que ocorreu com o LeBeau, pois num determinado momento, não consegui mais resgatar a vocalidade surpreendente que foi criada como mosaico, na tentativa de acoplar aquela qualidade vocal à gestualidade que já estava sendo processada, ou seja, minha voz era uma consequência ao que processava fisicamente, dicotomizada. Intuí que estava integrada, porém não estava, uma vez que na integridade corpo-voz, priorizei a construção corporal e

nunca mais pude resgatar a vocalidade encontrada, pois a construção não ocorreu de fato na carne e nos estados.

Já o Sílvio foi uma floresta infinita a ser desbravada, pois fora descoberto em puro fluxo. Ao longo das temporadas e com a lapidação do jogo cênico, a semente encontrada desse ser enamorado foi brotando em contornos cada vez mais potentes, que atingiam a plateia de forma cada vez mais surpreendentes. Fui perdendo a composição formal do LeBeau e fui dilatando o fluxo de compreensão do Sílvio, em mim e na peça, com os outros atores e com a plateia. Assim, por meio do Campo de Visão, nos momentos que a dinâmica era jogada verdadeiramente por mim e pelos atores em estados de descobertas, fui apresentado a uma semente que nunca deixaria de brotar genuinamente. Sem muito esforço de composição e racionalidades que justificassem a vida de tal personagem, pude ser o Sílvio, no sentido mais profundo do verbo, ser Sílvio e maturá-lo artisticamente ao longo da trajetória da peça. Cada gesto, cada respiração, cada palavra shakespeariana, cada vocalidade utilizada era desconhecida isoladamente, pois não havia espaço de compreensões dicotomizadas, como foi com LeBeau. Não podia pensar na voz de Sílvio ou em seu estado, sua gestualidade, somente. Sílvio era inteiro, um corpo-voz realmente criado pelo Campo de Visão, que nunca mais foi embora. Virou carne. Virou teatro, efetivamente.

E chegamos então à *Ifigênia*, talvez meu maior desafio como ator, e talvez a todo elenco da peça.

Quando comecei a estruturar o projeto desta pesquisa, em conversas com Lazzaratto, decidimos incluir um capítulo sobre a tragédia que a Companhia iria montar, usando o Campo de Visão como linguagem cênica. Minha sensação foi de muito entusiasmo, pois participaria de um espetáculo que se utilizava da dinâmica que mais me potencializa como estética cênica. Poderia, então, fazer todas analogias e aprofundar pensamentos sobre minha pesquisa pessoal, pois todos sabem que as tragédias gregas são concebidas a partir de profundas intensidades vocais. Na época, começamos a estudar Medeia em Campo de

Visão, ainda como um exercício de pesquisa, porém mesmo em Campo de Visão, estava longe de tocar no material mítico necessário para ser Medeia, ou Jasão, por exemplo.

Num determinado momento em que a Companhia elaborava o projeto da peça, Lazzaratto decidiu que *Ifigênia em Áulis* de Eurípedes seria a tragédia escolhida, pois a temática da peça vai ao encontro do pensamento estruturante do Campo de Visão, ou seja, forma e conteúdo se potencializariam, em duplo contágio!

Felizmente, a Companhia foi contemplada com a Lei de Fomento ao Teatro do município de São Paulo e os ensaios da futura peça *Ifigênia*, a nossa versão do mito, começaram.

As pesquisas iniciais se deram na criação da “gestoteca” e em nossa aproximação dos estados de Agamêmnon, Clitemnestra e Ifigênia, entre outros. Mais uma vez, percebi que quando vocalizava, ainda sem texto, nas abstrações vocais, algo mudava. Lazzaratto, que dirigia, indicou que eu deveria continuar a pesquisar essas vocalidades abstratas, pois faziam bem à peça. Ele me chamou de “desentupidor vocal”, pois eu provocava o coletivo a usar a voz.

Os ensaios foram se intensificando, as questões se tornavam cada vez mais profundas, o percurso individual e coletivo para atingirmos o mito estava cada vez mais difícil, pois a trajetória começava a se evidenciar e nós, atores, tínhamos que jogar Campo de Visão e pensarmos nas questões de composição da cena, além de tudo. Cássio Pires, o dramaturgo responsável por nossa adaptação começou a assistir aos ensaios e percebeu junto a nós, o quão árduo seria montar uma tragédia grega improvisada.

O texto foi surgindo ao longo dos ensaios e uma dificuldade de todos atores foi ter que decorar o texto da peça inteiramente, pois em qualquer momento do jogo, poderíamos ter que falar um trecho específico da narração ou um personagem qualquer, o que gerou muita tensão, pois todos nós errávamos muito. Nessa peça, precisaríamos decorar o texto exatamente como ele está escrito, palavra por palavra, pois às vezes, a fala poderia ser coral, poderia ser

um dueto, enfim, as combinações vocais sobre a execução do texto seriam infinitas e tudo deveria estar impecável para não soar como erro de execução, mesmo durante o improviso.

Falar o texto e usar a voz no Campo de Visão. Meus maiores aliados na criação da cena, agora jogavam contra mim. Talvez por um processo de insegurança como ator ou um pensamento confuso acerca do que fazia na cena, toda vez que começava a falar um texto, minha língua enrolava, a articulação se confundia ou a palavra se ausentava. Comecei a ficar preocupado com minha situação na peça mais uma vez. Lembrei-me do Sílvia e da angústia de sua criação e aqui, em *Ifigênia*, tinha mais angústias ainda, pois além de ter que jogar o jogo, deveria compreender como compor e acessar essas figuras míticas, vivenciar na carne a angústia de um pai que decide matar a própria filha, por exemplo.

Tudo ficava mais escuro. Os ensaios eram torturantes para mim, a estreia se aproximava, Lazzaratto estava preocupado em ter um ator inseguro em seu elenco num espetáculo em que ele não tinha controle algum sobre sua realização. Eu estava preocupado em afundar um espetáculo que foi gerado com a forma artística em que mais acredito em potência e que no entanto, só me deixava mais inseguro.

Alguma coisa deveria estar errada em sua base. Sentia que os atores da peça também desconfiavam de minha execução, pois eu inevitavelmente, iria errar o texto e sujar a cena. Comecei a entrar numa profunda reflexão sobre o que estava fazendo e percebi ao cabo que não estava na dinâmica do Campo de Visão, pois estava mostrando nos ensaios, o meu primeiro eu mais vinculado a tentativa de “acertar” uma composição perante o diretor e mostrar ao elenco que poderia fazer a peça, do que jogar um jogo que tanto gosto. Nesse esclarecimento, pude, ao menos, parar de gaguejar o texto e comecei pela primeira vez a participar da peça pra valer, propondo e sendo proposto aos acontecimentos que são constituintes da linha narrativa.

Sabíamos que a peça teria inicialmente duas temporadas a serem feitas. A primeira no SESC Belenzinho e depois outra no Espaço Elevador. E hoje, exatamente após três dias de nossa reestreia, ocorrida no dia 12 de maio de 2012, escrevo essas palavras refletindo sobre como lido com minha própria voz no Campo de Visão, principalmente, em *Ifigênia*.

A primeira temporada explicitou várias fragilidades do elenco, que ao se deparar com o público pela primeira vez, esqueceu-se do pensamento estruturante do espetáculo e passou a se preocupar com suas individualidades e eu não fui diferente. Como estava completamente inseguro e traumatizado com a questão textual, minha meta na estreia foi acertar o texto, falar claramente e ser compreendido pelo espectador, ou seja, meu foco de criação já não estava mais no jogo, mas no meu texto, na minha voz – no sentido mais egoísta.

Ao longo da temporada, com conversas profundas com o diretor antes do espetáculo, conseguimos voltar a gestar os acontecimentos coletivamente perante o público, incluindo-o em nosso fazer e não fazendo especificamente para que alguém veja, como um produto finalizado que nós atores, com “interpretações fortes” e “belas vozes”, pudéssemos mostrar. Isso não era a peça.

Num certo momento, Lazzaratto me atentou especificamente à questão vocal, dizendo que meu timbre naturalmente agudo deveria ser trabalhado para conquistar tons mais graves. Como poderia eu pensar em tons graves jogando o Campo de Visão? Entendi que eu precisava entender a situação como grave e minha voz responderia a essa gravidade pelo contexto e não pela emissão técnica, pois talvez se me preocupasse somente com isso, mais uma vez meu pensamento de ator recairia sobre mim mesmo, colocando o jogo e o coletivo em segundo plano.

Mas hoje sinto-me feliz em sentir na carne que a peça está mais madura. Nós somos melhores atores agora do que antes. É evidente. O Campo de Visão trouxe por *Ifigênia* (ou *Ifigênia* pelo Campo de Visão, tanto faz), um acesso a profundidades nunca antes acessadas por mim. Minha voz está mais

grave, porque ela adquiriu cicatrizes ficcionais. Ela acessou materiais arquetípicos que não podem ser leves e agudos, como minha voz sempre foi. Assim, concluo aqui meu pensamento sobre essa jornada realmente sabendo, na própria pele, que a voz acumula as vivências, que o Campo de Visão alargou minha compreensão sobre mim mesmo pelo outro e que *Ifigênia* é uma peça muito especial e tenho nela meu maior desafio como ator e por isso, uma paixão profunda.

E hoje, dia 14 de maio de 2012, fico realizado ao escrever estas palavras e pensar sobre minha trajetória, pois acontecerá o lançamento da publicação de nossa tradução de *Do jeito que você gosta*. Hoje, sei que Shakespeare e Eurípides são aliados muito especiais. Hoje, sei que tenho muitas portas ainda a abrir com minha voz e com o Campo de Visão enquanto pensamento de base. Hoje, sei acima de tudo que como ator, devo ouvir antes de qualquer coisa. Ouvir os ruídos, ouvir a música, ouvir o sangue, ouvir a respiração e retornar ao silêncio.

INCOMPLETUDES FINAIS

Se o sentimento de “unidade” permite ao sujeito identificar-se, por outro lado, sem a incompletude e o conseqüente movimento, haveria asfixia do sujeito e do sentido, pois o sujeito não poderia atravessar os diferentes discursos e não seria travessado por eles, já que não poderia percorrer os deslocamentos (os limites) das diferentes formações discursivas. O Outro (e os outros) é o limite mas também é o possível. (ORLANDI, 2007, p.79)

A página em branco. Ponto Zero. Uma música que toca. A vontade de escrever. O silêncio fundador. O imaginário sendo construído. Conceitos e sensações se esclarecendo. A música continua tocando. Imaginação das palavras e seus sentidos. Novas percepções. A vontade de agir ouvindo. A vontade de escrever lendo. Enfim, um gesto. Enfim, uma frase. A página mudou. O espaço também. Minha respiração mudou porque agora há uma gramática. Outra frase. Outro gesto. Que só é possível em decorrência daquela frase. Outra frase. Inteligência sensível e metafórica. Em criação. A palavra escrita com gosto de voz. Outro gesto. Campo de Visão. Vejo outro corpo. Vejo outros escritos. Leio intencionalidades. Leio sensibilidades. Um autor. Uma citação. Um estímulo novo. Outro gesto. Sigo outro corpo. Outro pensador. Outra sabedoria. Penso sensivelmente com eles. Os corpos. As literaturas. As vozes.

Chegamos agora ao momento em que retornamos ao silêncio após a vivência dessa trajetória repleta de misturas. Refletindo sobre a jornada, sinto que a escrita desta dissertação também foi feita em Campo de Visão, pois os vários iluminadores aqui presentes mesclaram-se à minha sensibilidade e ao que vinha processando, chegando assim a um encontro de pensamento sobre o humano, sobre a voz e principalmente sobre o Teatro. Uma literatura científica que ao lado de um pensamento filosófico por exemplo, encontraram-se em suas porosidades e preencheram-se, preenchendo esta pesquisa.

As metáforas são essenciais, pois no Campo de Visão não há a possibilidade de chegarmos a uma conclusão categórica e cartesiana sobre o trabalho vocal do ator na dinâmica. Os conceitos aqui propostos têm a intenção de tocar o leitor sensivelmente e não estabelecer racionalmente alguma conclusão analítica sobre a prática. Está aí a dificuldade de se falar sobre o Campo de Visão em termos acadêmicos, uma vez que é impossível termos uma posição de causa e consequência sobre seus fluidos. Tudo deve ser relativizado, pois as percepções dos indivíduos participantes da dinâmica são distintas entre si.

Precisaríamos de uma nova gramática para as frases desse estudo. O ponto final simplesmente foi usado como respiração à leitura e não como uma afirmação acabada. O olhar sobre a voz vem leve e cheio de aliados, que mesmo desconhecendo o Campo de Visão, dialogam com seu pensamento estruturante, cada um em sua especificidade, em sua visão de mundo. Tivemos que pensar sobre o silêncio, a escuta, o corpo, o imaginário para poder pensar sobre as vocalidades do ator. Um arcabouço de assuntos variados que devem ser olhados como material constituinte dessas vocalidades: a voz enquanto uma resposta a estímulos do espaço cênico.

Ao cabo dessa trajetória (ou início?), pensemos não mais em ação vocal unilateral mas em encontro vocal, estabelecido entre os participantes, todos e quaisquer, em Campo de Visão. Com porosidades ora estabelecidas e potentes ora frágeis e cheias de obstáculos, o improvisado do jogo conflui todo conhecimento técnico que o ator possa ter sobre sua voz com a poética da cena, em relação a algo além de si. Sua laringe em repleta vibração só terá vida no encontro entre as ressonâncias. Pensar em amplificar sua própria voz na caixa de ressonância torácica do outro poderá ser um procedimento divertido, no sentido da criação, de ser investigado ao ator.

O Campo de Visão é um território muito amplo de investigação artística e, ao mesmo tempo, é possível aprofundar nosso olhar sobre a dinâmica em aspectos muito específicos. O professor Márcio Aurélio apresentou Marcelo Lazzaratto ao Campo de Visão. Este, com seu olhar, mesclando o que recebera com seus próprios materiais aprofundou, reconfigurou e desenvolveu novos aspectos sobre o jogo. E o mesmo aconteceu comigo. Lazzaratto apresentara-me à dinâmica e juntamente com minha paixão pela voz humana, cheguei a novos olhares sobre o Campo de Visão, assim como futuramente, alguém poderá pesquisar o Campo de Visão em relação a outros aspectos: o espaço cênico, o uso de objetos, qualidades corporais, entre outros tantos; qualidade essa que vai ao encontro do pensamento universitário sobre a transmissão de conhecimentos: uma certa alteridade acadêmica resultando em novos estudos.

Agora, olhando para o futuro misturado ao presente e influenciado pelo passado, vislumbro um aprofundamento sobre a percepção da escuta do ator, sentido que foi tocado e explorado nesta pesquisa pelo Campo de Visão. O foco de uma possível continuação do estudo seria tentar compreender fisiológica e psicologicamente como o sentido da audição afeta o corpo-voz do ator em criação, aprofundar o conhecimento empírico que temos sobre sua escuta na cena e olhar com atenção às múltiplas consequências que a dilatação sensível dessa percepção desperta no ofício do ator em jogo com o outro.

Inevitavelmente é preciso dizer o quão gratificante foi desenvolver essa pesquisa junto à UNICAMP e junto à Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, com a orientação atenta de Lazzaratto. As reflexões aqui apresentadas vem de uma prática muito anterior a mim e que nesse momento é foco pleno de meus questionamentos. Contrastar esta prática que me é muito cara e vivida constantemente em meu dia a dia, com outros pensadores, trouxe uma compreensão profunda sobre a necessidade do estudo acadêmico das práticas artísticas, alargando seus horizontes e por isso, reconfigurando a própria percepção que temos sobre nosso ofício. Desta maneira, prática e pensamento confluem para se desenvolverem e influenciarem-se, com olhares internos e externos, simultâneos.

E assim terminamos nossa trajetória em incompletudes, em reticências, para que venham novos Campos...

ANEXOS

I. Relatórios de alguns atores participantes da pesquisa prática

Eduardo Bordinhon

Das práticas realizadas durante a pesquisa *A voz e o Campo de Visão*, dois aspectos mais me instigaram e é sobre eles que discorrerei nessas linhas. O primeiro trata da respiração como elemento de compartilhamento de vocalidades (sonoridades produzidas pela voz) dentro do coletivo. Era a ela que eu recorria quando precisava entrar em sintonia com o grupo e acredito que nela reside a pedra fundamental do uso da voz no Campo de Visão.

Era a respiração que me dava o pulso, o ritmo interno do líder, e não só dele como de todo o grupo para que eu pudesse me sintonizar com as vocalidades propostas. Nela, eu encontrava não o mimetismo do que eu ouvia, mas o caminho que minha voz percorreria. Isso porque é muito difícil mimetizar a vocalidade do líder. A partir do momento no qual eu começo a sonorizar algo, eu já escuto o que vem do exterior de forma distinta àquela antes de começar minha emissão. E, quando líder, minha emissão era afetada concretamente quando escutava o coletivo.

Isso não me retirava da responsabilidade de seguir formalmente a proposta do líder, porque era ela que dava unidade ao grupo, mas colocava minha atenção sempre em uma relação do que se processava interior e exterior a mim, colocando a todos como líderes da proposta vocal.

Também foi a respiração que me permitia compor vocalmente quando eu estava fora do campo de visão do líder, mas com sua voz dentro do meu campo de audição. Na sala de ensaio, podia ficar sem ver a todos, mas era impossível ficar sem ouvi-los. Logo, pude experimentar compor com minha figura estática tanto agregando minha voz ao coletivo, ao seguir o líder da voz, como

opondo minha vocalidade à proposta, por exemplo. Sempre utilizando o pulso respiratório como guia.

Tendo a respiração como esse guia concreto da vocalidade, busquei aplicá-la também quando seguia o texto proposto pelo líder, nos casos esse texto era coletivo. E é o texto o segundo aspecto que mais me chamou a atenção na pesquisa. Desse trabalho textual, falarei mais sobre os lugares que visitei quando trabalhei meu texto sozinho, embora o pulso e o universo desses trabalhos tenham partido da proposta alcançada em grupo. Isso porque foram em duas experiências solo que cheguei a lugares interessantes da minha pesquisa com o texto.

Quando trabalho um texto, busco primeiro entender qual a proposta inicial da palavra, o que ela traz consigo a priori, quais imagens e quais movimentos e o Campo de Visão é um ótimo jogo para essa busca porque ele pede a palavra que sai com o sentido do corpo e do movimento que a emite e não de um sentido deduzido da leitura e da racionalização apenas do texto. Nele, a palavra é já de início tratada como um objeto, que pode ser utilizado de infinitas formas tanto na sua função inicial como em outras funções propostas pelo meu imaginário de ator.

As duas vezes em que acredito que pesquisava verticalmente a palavra como objeto da minha “construção de cena” foram momentos nos quais o sentido da palavra foi desconstruído, estando a sensação em prejuízo do sentido; meu texto, embora incompreensível era como o pulso energético do que queria comunicar, e talvez por sua ausência de contornos (palavra) tocava pela sensação e não pelo sentido.

Esses lugares alcançados nas experiências solo somadas a proposta coral do Campo de Visão me levantaram diversas questões, frutos mais férteis que levo do encerramento desses encontros. São elas: “Como compartilhar um texto coletivo? Quando é necessário que esse texto seja dito pelo líder de maneira que todos entendam e possam seguir a palavra dentro de sua estrutura formal? Ou uma sonoridade basta para ser seguida, embora estejamos tratando

de um texto de conhecimento de todos? Quem é o líder desse texto? Quais os papéis de um líder de vocalidade e de movimento em um texto conhecido de todos?” Essas e muitas outras perguntas me parecem um terreno fértil para a geração de cenas potentes e criativas.

Um adendo a essas reflexões é o como minha ideia de imaginação mudou desde o início da pesquisa ao seu fim. Trabalhar a voz dentro do Campo de Visão permitiu ampliar minha imaginação em áreas longe do fabular e do imagético, mais próximas das sensações e também da concretude do que era proposto.

Carla Kinzo

Tive a oportunidade de investigar-me pelo Campo de Visão na escola de formação de ator algumas vezes, orientada por Marcelo Lazzaratto e Gabriel Miziara; alguns anos mais tarde, o mesmo método de trabalho norteou parte dos ensaios de *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*, peça da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico em que tive a oportunidade de trabalhar em 2010 e em 2011. O Campo de Visão não era, portanto, um método de trabalho estranho a mim; eu conhecia, com alguma intimidade, algumas de suas proposições e objetivos de trabalho – e sempre considerei este um lugar de intensa investigação criativa; uma espécie de método que trabalha ativamente alicerces para um imaginário (algo difícil de descrever, aparentemente tão pouco palpável), por meio de uma feliz união de procedimentos muito simples – comandos de “seguir alguém” fidedignamente, considerando aqueles que estivessem em seu campo visual, para citar algumas das regras do trabalho.

A pesquisa de Rodrigo Spina não me parecia, no início, propor algo muito distante desse universo minimamente conhecido para mim, que eu havia acessado algumas vezes em trabalhos anteriores. De fato, houve uma continuidade da pesquisa que me era familiar antes, no entanto, pensar a voz de forma integrada a todo um pensamento que havia se construído antes sobre o

corpo – o rigor do movimento, o estranhamento do gesto alheio, a perturbação de corpos estranhos, vindos do outro, que me colocam em outro estado (um estado de risco, pois desconhecido), por exemplo – foi, muitas vezes, tão penoso quanto se dar conta que voz e corpo estão tão fissurados, que impedem, de forma imperativa, um salto em meus trabalhos.

O primeiro desafio e provavelmente a revolução mais profunda que este trabalho me propiciou foi uma mudança de paradigma em meu corpo/pensamento, que antes separava, na experiência, a voz do resto de mim. Acredito que o ofício do ator seja o desafio de retorno a uma integração que perdemos paulatinamente ao longo da vida: a integração do corpo, da voz, do pensamento, dos nossos humores. Acredito que essa investigação proposta pelo trabalho de Spina, em continuidade àquela de Lazzaratto, proponha justamente essa integração: que corpo/voz/pensamento sou eu? Essa pergunta me percorreu, assim, integrada, por toda a pesquisa de Spina. Não havia a possibilidade de uma emissão sonora sem que ela não estivesse – para o bem ou para o mal – em ajuste fino com meu músculo, com a proposta do outro ao meu lado. Nem toda emissão de voz soava eu: isso era o mais estranho. Eu não reconhecia ou não conseguia saber como determinadas “vozes” se davam, talvez justamente porque essa voz – que eu nomearei aqui “antiga” – tenha sido deixada de lado por mim há muito tempo.

O trabalho de Spina me propôs inúmeros estranhamentos físicos, que julgo serem fruto de minha desconexão antiga comigo mesma. Esses meses de trabalho levantaram, portanto, uma revolução silenciosa sobre a voz (que é corpo, pensamento, humor) e um estranhamento físico de mim.

Bianca Lopresti

Peter Brook em *A porta Aberta* fala da importância da improvisação. Cria-se uma atmosfera de segurança do grupo e assim cada indivíduo consegue seu espaço de criação sempre em relação, mesmo que direta ou indireta. O

trabalho começa com o corpo que logo provoca o som e gera a palavra. Por isso O Campo de Visão complementando o Campo de Audição foi um casamento potente.

Reunimo-nos (grupo de atores) para estudar o processo da pesquisa de Mestrado de Rodrigo Spina: *A Voz no Campo de Visão*. Foram dias de trabalho intensos, curiosos e muito instigantes para ambas as partes. As regras do Campo de Audição eram parecidas com o Campo de Visão: Ponto Zero, pesquisa individual, seguir o líder a partir do som que escutava. Acabei percebendo que o trabalho focado no corpo e o trabalho focado na voz têm dificuldades e facilidades parecidas, pois existia a dificuldade de encaixar um material externo na construção da própria imagem, tanto a um movimento quanto ao som. Aos poucos fui percebendo que o caminho mais potente era não fixar e fechar-me em “minha” ideia, mas construir e reconstruir as imagens, focar o pensamento nas sensações e emoções e quando ficar muito racional problematizar “O que causa em mim? Que reação eu tenho? O que me atravessa?”.

Sendo assim penso que o ator, por mais que esteja cercado de regras, é livre. Se alguma coisa exterior foi dada (voz, movimento, música, palavra, objeto...) e até então não fazia parte da sua criação individual, pode-se se permitir e assumir como elemento de criação e então tornar-se parte dele. O que vem de fora e o que sai de dentro ficam indissociáveis, ficam complementares.

A indicação do texto a ser trabalhado era: “algo que te atravessasse e que tenha propriedade”. Escolhemos textos que já vinham com uma forma, cheia de intenção. Trabalhamos a sonoridade do texto: mastigamos palavras, desconstruímos a forma já pré-estabelecida, repetimos inúmeras vezes em tempos diferentes, jeitos diferentes. Até que a compreensão do texto se modificou porque abriu novas possibilidades, novos olhares e logo a apropriação do texto era profunda e orgânica. E o texto virou uma necessidade e não uma obrigação em se dizer.

No Campo de Visão e Audição, o ator precisa se esvaziar e deixar se preencher pelos acontecimentos presentes, pelos estímulos presentes. É um estado de presença absoluta. E essa presença pede silêncio íntimo. O presente pede concentração, atenção, capacidade de escutar e a criação, resultando num lindo processo coletivo sem perder a individualidade.

Juliana Casaut Melhado

Estudar o Campo de Visão com foco na voz, na criação de vocalidades e na exploração destas juntamente ao movimento, tem sido ao mesmo tempo um desafio árduo e uma grande descoberta. A pesquisa vem contribuindo muito com meu desejo de aventurar-me em um estudo híbrido sobre o bailarino-ator.

Anteriormente ao meu ingresso na Unicamp, eu nunca havia tido contato com um trabalho de voz durante a minha formação. Assim, o Campo de Audição e o Campo de Visão me apresentaram um viés bastante interessante e construtivo para fundamentar e desenvolver um trabalho integrado de corpo e voz dentro dos meus anseios como jovem artista-pesquisadora.

Para fundamentar minhas colocações apontarei dois momentos da trajetória do trabalho que considero terem sido momentos potentes e transformadores em minhas experimentações.

O primeiro momento foi o início do processo, quando iniciamos o trabalho com a respiração. A sensação era de que nunca estaria “sozinha comigo mesma”, como muitas vezes já me senti dentro do Campo de Visão, principalmente quando ficava totalmente sem o contato visual e necessitava manter o estado, o imaginário e a forma corporal que havia sido construída até então.

Com a atenção na respiração, me senti constantemente “alimentada” e conectada com a minha construção e com a construção coletiva, era um fio conectivo muito claro e forte. A impressão era de que nada me fugiria, se

ocorresse a pergunta “Onde estou? Quem sou?” eu saberia rapidamente localizar em meu imaginário.

Em relação ao coletivo, a sensação foi bastante próxima. Estar conectado não só pela visão e a apropriação do gesto do líder, mas somado a isso a percepção da respiração que dado movimento propunha, fez com que o gesto fosse compreendido por outra percepção também, tornando mais claro o reconhecimento da natureza daquele movimento.

Quando entendia a respiração, entendia o gesto e a significação rapidamente se manifestava, transitava e transformava no espaço e no imaginário. E digo entender corporalmente mesmo, em nenhum momento me senti imitando a respiração do líder, mas entendendo como ela acontecia e se manifestava no meu corpo a partir dessa conexão clara e concreta comigo e com o coletivo.

Ainda em relação à respiração, significação e transformação do movimento, ficou bastante clara para mim a sensação de que a respiração gerava também a possibilidade de transformação muito mais orgânica do que normalmente eu havia experimentado no Campo de Visão. Parecia muito natural que a respiração e o gesto se transformassem sem muita “preocupação” ou racionalidade. Era um fluxo, não necessariamente fluido, mas a sensação de ser interminável.

Conforme incluímos o texto no treinamento, o grau de dificuldade foi aumentando e a busca pela compreensão sensível e a batalha técnica para a realização do trabalho começaram a aumentar. Porém, em nenhum momento, deixei de me sentir potente ou me senti sem ponto de partida para alimentar o imaginário e o gesto.

Os momentos mais marcantes para mim dentro desta busca do encaixe da palavra nesse trabalho que vinha sendo construindo com a respiração, foram os quais trabalhávamos Campo de Visão e Campo de Audição com líderes diferentes para cada um deles e com o comando de que o texto influenciasse no movimento e o movimento influenciasse no texto.

Foi então que a pesquisa ganhou um sentido ainda maior para mim e mostrou que não seria um simples trabalho de texto dentro do Campo de Visão, como já havia vivenciado em outros estudos com Campo de Visão.

Trabalhar o texto nessa proposta “simbiótica”, incluindo nossas reflexões sobre o cuidado em não deixar com que o texto e o som tornem-se apenas uma expressão didática do movimento e vice-versa, para mim foi o ponto crucial do trabalho até agora. A meu ver, levamos a pesquisa com texto no Campo de Visão para outro patamar, chegamos a um lugar onde todos os elementos começaram a se integrar e se tornar de fato porosos, tanto corpo e voz, principalmente, mas como imaginário e coletivo.

Vejo esta pesquisa muito potente não só no sentido de seu estudo e suas características, mas também pela possibilidade de ser transportada para outros contextos, dentro e fora do Campo de Visão. Em nossos encontros por muitas vezes apontamos questões que contribuem para o Campo de Visão, mas que também levam o trabalho do ator e bailarino para momentos de contradição, de constante revisitação e atualização de seus conceitos e procedimentos de trabalho e cena. Dessa maneira sinto que experimentação com o Campo de Audição abre espaço para possíveis desdobramentos desse estudo que transcendem a estrutura proposta inicialmente pelo Campo de Visão e começam a deixar cada vez mais claros seus meios e suas particularidades.

Pamella Martelli

O primeiro passo, no meu caso foi conhecer o exercício Campo de Visão. Diferente da maioria das pessoas envolvidas no trabalho, eu nunca havia feito o exercício. No primeiro dia em que apenas assisti, fiquei encantada, parecia muito simples olhando de fora. E é simples, é preciso entender racionalmente as regras do jogo e liberar a intuição para que a inspiração venha à tona. O Campo de Visão é sem dúvida um exercício de inspiração. E a voz para mim, sempre esteve vinculada com a inspiração. Não falo só daquela

inspiração momentânea, surpreendente, mas sim daquela que o ator é capaz de provocar a partir de suas referências, memórias, sensações e intenções.

A inspiração é um processo no qual o ator é o líder e o ambiente o preenche, compreende as ideias e ajuda a construir esse imaginário. Assim funciona também o exercício Campo de Visão, existe um líder que lança no espaço uma ideia, o ambiente, a atmosfera criada e os outros jogadores preenchem e completam de maneiras inusitadas essa inspiração.

Lançar a voz como ponto de partida para esse exercício foi sem dúvida ativar duas vezes essa inspiração de que falo. A voz para mim parte de dois lugares, da inspiração crua (aquela surpreendente), ou de uma ação corporal que motiva o surgimento dessa voz. O Campo de Visão permite que o ator experimente esses dois tipos de surgimento da voz, aquele onde o acaso potencializa a inspiração e aquele onde um movimento corporal dá vida a uma voz que diz respeito a esse movimento. O Campo de Visão não só permite que o ator vivencie diversas formas de experimentar vozes como também dá suporte, porque existe todo um universo que protege o ator em suas experimentações. O todo dá conta do silêncio que é necessário para que em algum momento uma voz invada e dê um novo significado a esse todo e assim sucessivamente.

II. Entrevistas com atores da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico

As entrevistas aconteceram entre abril e junho de 2012, época em que os atores da Cia. Elevador estavam em cartaz com o espetáculo *Ifigênia*.

Carolina Fabri

Rodrigo Spina – Como foi seu primeiro encontro com o Campo de Visão?

Carolina Fabri – Não sei se consigo falar sobre o primeiro encontro porque não vou lembrar exatamente. É quase como se pudéssemos lembrar de nosso nascimento. Entendo que o Campo de Visão foi evoluindo até ser assim como ele é hoje e eu com ele. Ele era um exercício de aula que tivemos com o Marcelo Lazzaratto e não lembro muito bem nas aulas como era fazer o Campo de Visão ao certo. Acho que eu já apaguei por conta dessas memórias novas sobre o Campo de Visão, mas a primeira lembrança que eu tenho é de ser uma coisa muito assustadora, porque apesar de muito simples, também muito complicada, porque você já sente claramente que é um exercício que vai te desnudar, que fará com que você se revele, algo que é sempre meio problemático, mas ao mesmo tempo, você sente que tem algo grande que vai te potencializar muito. Então, talvez essas sejam as memórias mais antigas: de medo e de ficar lá, de se achar travada, tentar entender o que era aquilo, como se faz, qual movimento, achar que todas as pessoas fazem movimentos muito melhores que o seu, mas acho que todo mundo passa um pouco por isso, no início.

R.S. – Como você entende o Campo de Visão no seu trabalho de atriz e como ele se mostra na sua voz?

C.F. – O Campo de Visão é o meu trabalho de atriz, então, depois de estudar tanto tempo esse procedimento, qualquer outra técnica que eu vá aprender, por exemplo, como quando eu fui fazer um curso com um ator do *Theatre du Soleil*, a minha dinâmica de encarar esse curso foi a dinâmica do Campo de Visão, então ele é o meu pensamento de trabalho de atriz. Ele é o exercício de você criar personagens em determinadas peças, mas, mais do que qualquer coisa, pra

mim, pro meu trabalho, ele é o pensamento que eu ponho sobre o trabalho de atriz de fato: de você entender as coisas sempre pelo olhar do outro, da simultaneidade das coisas, de que as coisas não são estanques, de que as coisas são sempre fluxo, a criação é sempre em fluxo, sempre compartilhada, não são desconectados corpo, voz, pensamento, imaginário, todos esses conceitos que usamos em separado são todos juntos naquele momento presente e esse aspecto do trabalho do ator, de estar no momento presente, sempre, em qualquer pequeno exercício que você faça ou grande peça que você atue. Então, acho que pra mim, o Campo de Visão é pensamento, ele já está em outras bases, não é só o exercício, de fato, ele é um pensamento. E na questão da voz: a voz pra mim sempre é o pensamento menos presente no meu trabalho, é uma deficiência e por isso, eu sei relacionar menos conscientemente o Campo de Visão com a voz em específico, então eu vou relacionar como eu me relaciono com tudo, que é se apropriar de fato de timbres, de entonações, de pausas, de intencionalidades que vem pela voz do outro porque na realidade você está vendo as costas da outra pessoa quando existe a vocalização, você não está vendo o rosto da pessoa, então a intencionalidade vem pela voz também, um movimento que uma pessoa faça que mude sua respiração mudará sua emissão de voz e talvez você nunca emitiria a voz daquele jeito porque você não se colocaria naquele lugar de respiração, ou de posição, quando você está num plano médio, com o abdômen tensionado e a perna doendo, então você tem que falar algo, por exemplo, você talvez nunca pensasse em falar uma fala da Julieta nesse local e aí você tem que falar e como você tem o pensamento do Campo de Visão, automaticamente, nessa hora, você vai tomando consciência sobre todos esses procedimentos e aí você já pode num outro momento não precisar exatamente seguir a outra pessoa para fazer isso, você já apreende...

R.S. – Já amplia seu repertório.

C.F. – Já amplia seu repertório de ideias, de como fazer algo com alguma coisa que você não tem muito trato, por exemplo, a questão da voz e para mim, que não tenho muito trato com a questão da voz, o Campo de Visão passa a ser a

melhor ferramenta dessa questão, porque de fato eu preciso de alguma coisa que me ponha lá.

R.S. – Obviamente você já fez alguma peça em que não se utilizasse do Campo de Visão diretamente e que você se utilizou do texto na dinâmica, em termos de exercício, pegou o texto da peça e jogou no Campo de Visão. Como foi isso?

C.F. – Muito, muito legal. A peça em que eu mais fiz isso foi *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse*,¹⁹ que foi uma peça que realmente usamos o Campo de Visão como pensamento e não como exercício, a gente não fez nenhuma vez o Campo de Visão, mas como dinâmica de pensamento, dinâmica de marcações, dinâmica de relações entre as cinco personagens, assim ele foi muito usado. E simultâneo a isso ou logo após, ministramos cursos em que nós tínhamos ou queríamos participar e sempre que vinha o texto, eu pegava o texto da *Chuva*, que era uma peça que tinha uma marcação muito precisa. Eu virava na hora exata em que eu falava aquela palavra, eu chorava na hora exata em que eu falava aquela palavra, então, eram marcações físicas e emocionais ou de sensações muito precisas. Então, eu chegava no Campo de Visão e era muito interessante perceber o quanto ainda você pode aprofundar-se na mesma intencionalidade, não vou dizer nem que mudava a intencionalidade, muitas vezes mudava e era muito interessante também, mas mesmo na mesma intencionalidade que você entendeu aquele texto para fazer aquela peça, você tinha muito mais para investigar, você tinha muitos outros gestos para fazer por exemplo, e que talvez você nem fizesse depois, pois a marca poderia ser a mesma, mas ele estava na carne e eu tenho certeza que a palavra ganhava mais profundidade na minha apresentação seguinte. E falar esse texto seguindo uma outra pessoa que estava falando um texto de Nelson Rodrigues, ou Plínio Marcos, por exemplo, o choque entre as coisas vai recheando a sua memória física e emotiva, a memória que você tem sobre aquela circunstância, que você

¹⁹ *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse* de Jean Luc Lagarce. Peça encenada pela Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, dirigida por Marcelo Lazzaratto. Esteve em cartaz no SESC Avenida Paulista, em outubro de 2007.

vai acionar na hora em que você for falar aquele texto, mesmo que seja parada ou fazendo o mesmo gesto que você já tinha feito antes, mas muito mais recheado. Então, eu tenho a sensação de que você vai se dilatando, como se seu corpo fosse de fato ficando maior por conta dessas experiências acumuladas sobre uma circunstância que você já estudou antes, por exemplo.

R.S. – E você sempre olha para esse circunstância estudada com novos olhares.

C.F. – Com novos olhares, com olhares aprofundados sobre o mesmo ponto de vista e, por exemplo, o Campo de Visão te coloca numa situação que não é da peça, mas você começa a fazer relações dentro daquela nova situação, que não é a situação da peça, das personagens que se relacionam com você na situação original e lá, quais os personagens que se relacionam com você nessa situação nova e quais são as metáforas potentes disso. E aí, quando você volta para a peça, isso com certeza já passa para as personagens com as quais você se relaciona. Então, é sempre expandindo, ele vai fazendo isso com você.

R.S. – Por isso, ele serve para qualquer estética teatral.

C.F. – Eu acho que para qualquer estética, não passei por todas estéticas, mas posso dizer com certeza que sim, por que é do trabalho do ator, essencialmente.

R.S. – E é relacional.

C.F. – Sim, não é do trabalho do ator para aquela montagem, é o que eu acredito ser do trabalho do ator para qualquer coisa.

R.S. – Como você trabalha e entende a audição no Campo de Visão?

C.F. – Eu acho que apesar de se chamar Campo de Visão, a audição é quase que mais importante do que a visão em si para se por o foco, porque estamos muito acostumados com a visão. A audição é uma coisa que você tem que por o foco e então, a percepção se aprofundará para que você a tenha mais presente, porque para virar o Campo de Percepção, que é o real objetivo do Campo de Visão, a audição é essencial pois você ouve a respiração do outro, você ouve como aquele outro está processando aquele pensamento a partir da vocalização dele, você ouve a batida do chão, você ouve a maneira que ele está andando pela batida do chão e a percepção da audição é muito mais sensitiva, sensível,

eu acho, exatamente só porque não é banalizada. Acho que a visão pode ser muito sensível se você colocar o foco nisso, mas a visão é o que a gente tem para tudo. A gente reage com a visão a tudo. No Campo de Visão, que é um lugar de você descobrir potências, brechas e novas percepções, a audição é o grande foco, porque a visão é dada, da mesma maneira que o Outro é o grande foco, pois você já é dado para você. Lógico que você não se conhece muito bem, todos temos muito a nos conhecermos, mas se você põe o foco no outro, quase que fica em pé de igualdade, pois você sempre existirá, então se você põe o foco na audição, exatamente, você nunca vai abandonar a visão, mesmo porque o exercício a requer, pois você deverá seguir o movimento que entra em seu Campo de Visão.

R.S. – E a respiração?

C.F. – Nossa! Você está tocando em pontos fundamentais! Respiração para mim é tudo, porque respiração para mim é o que dá “estado”. E eu trabalho sempre com o conceito de “estado”. Então, eu acho que é algo que você sempre tem que prestar atenção. Acho que demora um tempo para você perceber a respiração do outro de fato, e perceber as nuances de respiração e a sua própria, e mudar a sua própria para atingir determinado estado. O Campo de Visão é uma atividade física, ele vai alterar sua respiração. Como você consegue mexer com isso a seu favor? Desde se soltar na respiração para a qual você foi conduzido, até lutar contra a respiração que você foi colocado, por você ou pelo outro.

R.S. – É o cerne.

C.F. – É o cerne. Até a questão técnica, de que a respiração é responsável por sua emissão de voz, ou baixinho ou muito potente ou arranhada, etc. Respiração é vida, não é? A gente esquece de que a gente só vive porque a gente respira! E em cada momento da vida, e pro ator em cada circunstância, sua respiração muda. Você não tem a mesma respiração quando nasce seu filho ou quando morre sua mãe!

R.S. – Você sente alguma diferença em você durante o Campo de Visão quando você se utiliza da voz? Sendo um texto ou uma abstração vocal.

C.F. – Sim, sobre dois aspectos. Primeiro, eu sinto uma insegurança, porque sei que tenho que trabalhar o aspecto vocal. Por um lado, ela pode ser muito cerceadora do movimento e portanto do fluxo. Vou falar de texto porque para mim a voz está ligada a um pensamento, a uma palavra, a um significado, etc. Eu tendo a fazer menos vocalizações abstratas, mas acho que é muito potente. Quando eu ouço, quando vejo, e mesmo na sua pesquisa prática, eu sentia que era muito potente quando tinha essa vocalização abstrata porque, vou fazer um paralelo com o movimento, eu adoro quando tem movimentos abstratos, acho que são pulsões, essas pulsões são muito, muito potentes, e então você chega aos concretos.

R.S. – E essas abstrações são mais polissêmicas do que a palavra ou um gesto codificado, não?

C.F. – Com certeza. E como você consegue transpor essa questão polissêmica para a palavra? Porque ela também existe. E ela precisa ter! Então como também num movimento concreto por exemplo, pentear o cabelo no Campo de Visão, você consegue levar toda dilatação, toda pulsão de um gesto abstrato onde você acha que você é o sol, por exemplo? Porque tem que ter essa dilatação fazendo com que o gesto fique potente, pois senão é só um pentear de cabelo cotidiano, e no teatro isso não funciona. Então temos que juntar essas coisas e na voz, eu acho que é a mesma coisa. Como conseguimos passar toda essa potência da vocalização abstrata para o texto, sem ficar engessado, sem querer contar para alguém, sem querer cumprir um objetivo, mas simplesmente expandir, expandir e chegar lá no fundo, no “pré-sal” da palavra?

R.S. – Agora falando sobre as peças da Companhia, eu queria que você falasse um pouco sobre o *Amor de Improviso*,²⁰ nas seguintes questões: a explosão

²⁰ *Amor de Improviso*, espetáculo da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, com direção de Marcelo Lazzaratto e textos de diversos autores. Foi a primeira peça da Companhia a ter o Campo de Visão como linguagem cênica em sua estrutura principal. Estreou em 2003 e ficou em cartaz até 2007.

textual, a escuta de um outro universo enamorado que de alguma forma dialogava com o seu e essa dramaturgia de improviso.

C.F. – É sempre um jogo de fato: a estratégia de tentar entender essa dramaturgia que era criada por esses textos que surgiam, porque quase não havia vocalidades abstratas, eram sempre questões textuais. E eu era sempre a quieta do grupo. Então, agora, olhando para trás, na história do *Amor de Improviso*, eu sempre desenvolvi uma trajetória que era: eu falava sínteses do texto em algum momento, ficava quieta durante um bom tempo e no final eu falava quase o texto todo. E é engraçado como cada um tinha a sua trajetória, até nesse sentido dramático. Cada um tinha sua especificidade textual, sua especificidade de movimento, cada um é cada um, cada um tinha seu lugar no espaço, as pessoas meio que sabiam: o Gabriel²¹ fica para lá, o Pedro²² fica pra lá etc., mas hoje eu entendo que existiam esses lugares dramáticos que aconteciam. Acho que tem a ver com essa questão da escuta e de como um texto interfere no outro e como a maneira como o texto é falado interfere no outro, por que na cena, como haviam personas – nós as chamávamos assim – muito claras, uma era mais alegre, outra mais triste, outra mais trágica, outra mais sofrida, outra mais brava, uma era mais cerceadora, enfim, dentro dessas características, existem muitas maneiras de você falar um texto, e então esse quebra-cabeça vai se montando. Quase nunca a dramaturgia gerava um sentimento que terminava de um jeito muito positivo, normalmente a dramaturgia terminava na dor do amor, algumas vezes terminava na alegria, mas normalmente caía para a dor do amor.

R.S. – E existiam alguns momentos de experimentação vocal com o texto.

C.F. – Sim, lembrei. O Marcelo pedia isso pra gente. Ele pedia para que fizéssemos essas experimentações nas questões rítmicas, ou no som da

²¹ Gabriel Miziara, ator da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico

²² Pedro Haddad, ator da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico

palavra, sono por exemplo, entender esse som de S. Mas eu sou a pior pessoa para falar disso, pois sou a mais relutante para fazer isso, porque eu tenho mais dificuldades com essa questão vocal abstrata, porém o que eu posso dizer é de como participava enquanto receptora. Então por exemplo, a Heloisa²³ fazia isso, o Ademir²⁴ fazia um pouco disso também. Era um estranhamento, pois a gente estava num terreno dramaturgico da palavra, mas ao mesmo tempo, a escolha feita te dava um recheio dessa palavra que viria e principalmente porque todos sabíamos que palavra viria, pois sabíamos o texto que viria, se era determinada pessoa que estava fazendo, que dava uma outra cor, uma outra qualidade. Então, eu não sabia fazer, mas eu com certeza reagia a isso. A Heloisa trabalhava muito com a imagem de mar, então, ela soltava palavras que pareciam ondas, um sonoridade que vinha e o mar se estabelecia, ou palavras que vinham com certa dureza, sendo pedras nesse mar, sonoridades que quase viravam paisagem também, para nós que estávamos ali no jogo, em outros universos, pois não eram os mesmos, porém com intersecções, porque estávamos todos no mesmo campo.

R.S – Para terminar, eu queria que você falasse do mar e das ondas de *Ifigênia*. E fazer o Campo de Visão com uma fábula em comum para todo mundo, com começo, meio e fim.

C.F. – Pois é. Alguém me disse nesses dias que estava com saudade de fazer o *Amor de Improviso*. E eu falei: pra mim, nem tem mais o *Amor de Improviso*, eu não me vejo mais fazendo o *Amor de Improviso* depois que eu fiz *Ifigênia*, por ter uma fábula contada e ter um universo em comum a todos me parece muito mais potente, não desmerecendo a outra coisa, talvez porque eu esteja aqui, agora, e daqui cinco anos eu falo que quero fazer o *Amor de Improviso*, mas em *Ifigênia*, é como se tivesse uma voz pairando no ar falando esse texto, uma boca que não

²³ Heloisa Cintra, atriz, ex-integrante da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico

²⁴ Ademir Emboava, ator da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico

é de ninguém e esse texto que será falado fica perto da área da boca e do ouvido de cada um e então você só abre o maxilar e o texto sai. Quando a peça termina e todo mundo fica feliz com o espetáculo, sinto que é isso um pouco o que acontece. A minha meta nessa questão vocal/fabular é ter essa sensação. É como se todas as vozes, vocalidades e respirações fossem de fato coletivas, mesmo que não fui eu que fiz porque estamos todos na mesma bacia mítica. E a tragédia em si, pede, na minha opinião, um adensamento vocal porque pede um adensamento corporal. Nunca é dissociado. Pra mim, a tragédia é uma coisa gorda, vamos dizer, recheada. Ela está no útero, é muito interna, por ser arquetípica parece que está no fundo de alguma coisa, que você tem que buscar e buscar. Mesmo que você fale de forma leve e aérea em algum momento, por exemplo, Ifigênia indo pra outra vida, parece que toda força para você sustentar esta tragédia, este mito e esta peça neste Campo de Visão vem de fundos, assim. E tenho a sensação de que a voz também. Eu até estou nessa dúvida agora e já faz algum tempo, de como entender o fundo, essa busca funda sem precisar sempre fazer uma voz grave, com muita projeção e impostação. Como fazer com que a voz seja recheada e potente sem precisar cair num estereótipo, e eu até gosto de tons graves, acho cabível minha voz na região grave para certas situações densas, porém não necessariamente. Minha voz é aguda também, que pode vir a sofrer no tom agudo também! E o engraçado é que a voz é o que mais reage sem sua consciência. Tenho pensado nisso há algum tempo. Por exemplo, durante a peça, acabo por fazer Agamêmnon ou Clitemnestra naquele momento e lá vai minha voz pro grave. É uma reação instantânea que eu ainda não tenho controle sobre ela, como eu já tenho sobre um estado. É quase um vício, eu sinto. E a voz, eu acho, é o aspecto que o ator brasileiro menos trabalha. Nos cursos que eu já fiz, a voz foi sempre um foco menos trabalhado do que o texto ou a ideia e a concepção, ou até mesmo o corpo, que é uma grande bobagem, pois tudo é sempre muito conectado. Então, acho que até com essa busca da voz no Campo de Visão, desde que você trouxe esse assunto à baila em nossas discussões, é algo que tem ficado na minha

consciência. E estou tentando entender de fato a busca dessa voz, porque ainda acho que dissocio. Apesar de ser um vício, talvez eu não dissocie, pois eu gosto da voz grave, porém eu sei que existem outras alternativas, mesmo que eu passe por elas e depois reafirme a primeira. Mas eu ainda não consigo, na hora do trabalho – porque temos que pensar em milhões de coisas, é lógico, ter pleno domínio sobre a voz. Acho que pleno domínio nunca teremos, pois assim ficaria engessado, mas queria entender mais sobre a questão vocal, assim como tenho um entendimento mais aprofundado sobre o texto, da fábula, sobre estados, sobre respiração, esses eu acho que manejo melhor, até a questão corporal, que não é meu forte, acho que entendo melhor, mas a voz é uma questão séria e estou adquirindo consciência. Talvez, com sua pesquisa, você consiga falar e escrever melhor sobre isso.

Gabriel Miziara

Rodrigo Spina – Como foi seu encontro com o Campo de Visão?

Gabriel Miziara – Eu conheci o Campo de Visão no Célia Helena Teatro Escola, quando o Marcelo Lazzaratto foi meu professor pela primeira vez, eu estava no quinto termo em 1999. Em sala de aula, ele deu o exercício e nós fizemos algumas vezes. Eu me lembro de ter feito poucas vezes no quinto termo e muitas vezes no sexto termo, minha formatura. Eu me lembro que o Marcelo trabalhou bastante Campo de Visão conosco com a montagem de um texto do Camus.

R.S. – Como você entende o Campo de Visão em seu trabalho de ator e como ele se mostra na sua voz?

G.M. – No trabalho de ator, ele se mostra pelo fato de ampliar seu repertório a partir do outro, ampliar no sentido que outro lhe coloca em lugares que jamais você se colocaria normalmente. E a partir disso, eu sinto que esse território vocal depende de qual estado você se coloca. Depois de termos descoberto o Campo de Visão Livre, isso ficou muito claro, porque quando você pode naturalmente sair e entrar no Campo de Visão de alguém, essa pessoa lhe conduz a um lugar que você necessariamente não chegaria sozinho. Então, vocalmente você também chega a novos territórios, porque o físico e o vocal estão absolutamente juntos, então isso te leva a novos territórios vocais.

R.S. – Você tem algum exemplo de alguma peça que você fez e usou o texto da peça em alguma dinâmica de Campo de Visão?

G.M. – *Loucura*.²⁵ Durante o processo de montagem, foi exatamente assim. Todas as pessoas da Companhia decoravam o texto, inclusive eu, mas sempre ficava como seguidor, eu nunca liderava o Campo de Visão. As pessoas diziam o texto, eu escutava e processava o texto que estava em mim, pela escuta. A partir disso, o Marcelo pedia para que eu dissesse o texto, depois de ter escutado

²⁵ *Loucura*, espetáculo da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, monólogo com o ator Gabriel Miziara e direção de Marcelo Lazzaratto com textos de diversos autores sobre esse tema. Estreou em 2001.

todos os atores e ter absorvido tudo o que as pessoas tinham feito. *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros*²⁶ não tinha fala, mas toda questão do idiota e de sua sonorização nasceu em Campo de Visão. A brincadeira, suas risadas, seu tom mais infantil e agudo vieram pelo Campo de Visão.

R.S. – Como você trabalha a audição no Campo de Visão?

G.M. – O tempo inteiro trabalho a audição. A música, para mim, é um estímulo gigantesco porque eu não vivo sem música. Então, como eu não vivo sem música, quando me colocam alguma coisa para que eu me sensibilize, o início se dá pela audição. E eu lembro que no *Amor de Improviso*, como nós atores nos conhecíamos muito, muitas vezes o tom de voz que um ator usava, despertava estados emocionais em mim. Por ouvi-las, eu sabia que ali tinha uma dor profunda acontecendo e aquilo me transformava completamente. Até me arrepio por lembrar. A música, o silêncio e por consequência, o barulho do espaço são fundamentais para a criação. A audição, talvez, para mim seja um dos maiores sentidos. Acho que até antes da Visão, pois depois de muito tempo fazendo Campo de Visão, ela fica em segundo plano, porque tem outras coisas acontecendo que te deixam num estado de dilatação e essas outras coisas é que acabam te contaminando, o cheiro muitas vezes, quando acontece um toque, por exemplo, é muito significativo porque o Campo de Visão não pressupõe toque, quando ele acontece, é muito intenso, seja numa batida com alguém ou numa roçada entre as peles. E a audição é ainda mais afetada porque tem a música que dita um ritmo, que dita um lugar, ela acaba te conduzindo. E mesmo o silêncio faz também o mesmo caminho.

R.S. – E a respiração no Campo de Visão?

G.M. – Acho que demorei muito para entender sobre a respiração. Porque quando se é iniciante, achamos que a respiração leva a estados emocionais. Ela faz isso, claro, porque você oxigena mais seu cérebro ou você oxigena menos o

²⁶ *A hora em que não sabíamos nada uns dos outros* de Peter Handke, espetáculo da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico com direção de Marcelo Lazzaratto. Estreou no Instituto Goethe em 2002, e foi remontada em 2010, no Parque da Luz, em São Paulo.

seu cérebro e seu corpo, e isso te coloca num estado emocional. Se eu ficar ofegando por dois minutos, isso me trará um estado diferente, sem dúvida. Mas depois você entende que a respiração é consequência de alguma coisa, por exemplo, a gente não ofega antes de começar a correr. Primeiramente corremos e depois ofegamos. Se alguém chega aqui, agora e lhe enfia a mão na cara, a sua respiração muda depois disso, não antes. É a consequência de uma ação. E aos poucos, fui entendendo como trafegar dentro dessas respirações. E a respiração pode ser uma pausa, pode acelerar. Mais uma vez, primeiro existe uma ação que gera uma respiração e não o contrário. No começo eu buscava uma respiração que gerava uma ação, só que isso é inorgânico. Então, como buscar a ação que gera a respiração e isso se torna uma coisa orgânica? E a respiração é fundamental porque, afinal, respiração é a própria vida, mas ela dita coisas, ela faz você crescer mais ou diminuir.

R.S. – E especificamente no Campo de Visão?

G.M. – No Campo de Visão depende muito, depende de quem lidera. Se estou seguindo alguém num ritmo muito lento, naturalmente a minha respiração entra junto nessa cadência, você entende que a pessoa está num estado emocional e é pela respiração que você entende isso, pois ela está de costas e aquele estado reverbera em você e na sua respiração. E isso te leva para algum lugar. É muito sutil, é uma medida muito sutil, mas ao mesmo tempo quando ela acontece, é muito poderosa porque lhe transforma inteiro.

R.S. – Você sente alguma diferença fazendo o Campo de Visão quando você se utiliza da voz ou não?

G.M. – Claro, é que acho que a voz, principalmente no Campo de Visão, é sempre segundo plano, nunca é o primeiro plano porque tem alguma coisa acontecendo ali anterior à vocalização. E quando a voz sai, ela é uma síntese do que está acontecendo. No *Amor de Improviso* acontecia isso. Não adiantava eu sair falando meu texto várias e várias vezes, pois aquilo morreria em si ou seja, tem todo um processo de fisicalização que gera um estado emocional e desse estado emocional sai o texto, o texto é realmente a ponta da espada, mesmo,

tem a bainha, tem toda a lâmina e o texto é a ponta. Quando você se utiliza do texto é porque algo está sintetizado, quando você não se utiliza do texto, você vai fazendo outros tipos de síntese: muitas vezes uma repetição é uma síntese ou um estado estático pode ser uma síntese, o texto entra da mesma forma, você está lá verticalizando, tentando entender suas palavras dentro desse jogo e então, de repente, essas palavras vão saindo aos poucos, como se fossem a síntese, mesmo.

R.S. – Eu queria que você falasse um pouco mais do *Amor de Improviso* na questão dessa explosão textual e nessa dramaturgia de improviso que era construída pela escuta.

G.M. – Até hoje os textos do *Amor de Improviso* ficam ecoando na cabeça, pois como eram textos que eram ligados intimamente a cada um de nós, esses textos têm uma força que é anterior a qualquer coisa. É diferente do *Do jeito que você gosta*, por exemplo. Existe uma sequência. Tem coisas que você gosta mais de dizer do que outras. Ou mesmo na *Ifigênia* que nós, atores, brincamos com o fato de que existem falas preferidas por cada um. Então, quando fomos chamados para escolher textos, cada um fez uma triagem daquilo que lhe é mais caro, na questão do amor. Isso acaba gerando respeito, pois sei que o texto escolhido por outro ator é profundamente verdadeiro e caro para si. Existe um território de carne viva o tempo inteiro, de ferida aberta o tempo inteiro. Como é um jogo aberto, muitas vezes, de acordo com o que estava acontecendo com as vidas pessoais, naturalmente isso transformava a peça. Aquele registro que eu tenho do texto ou do que geralmente eu escuto do elenco, de repente esse registro some, pois a pessoa acabou de romper alguma coisa. Isso modifica completamente tudo. E se rompeu nela, e eu volto a me referir ao respeito, rompe em mim também, porque entendo que ela está num território onde ela está desarmada. E por mais armada que ela esteja, pois sabemos que é teatro e que é mentira, mas não é. Ela está num território de perigo mesmo, onde pode passar do ponto, a carne viva pode doer mais e acaba doendo em todo mundo. Eu sempre me senti muito poroso nesse sentido porque eu sabia quando rompia

alguma coisa e isso me modificava completamente. E então, modificava a maneira que eu falaria o próximo texto, e isso acontecia com certa frequência, pois como falávamos de amor e é um tema muito volúvel, isso acontecia em quase todos espetáculos: de alguém sair de seu território confortável e isso reverberava completamente, de eu soltar o texto e pensar: “Nunca tinha imaginado essa possibilidade!” e isso era muito bom. Eu acho que é quando você está num território desconfortável, saindo daquele registro que você já conhece. Em *Ifigênia* aconteceu algumas vezes. Eu lembro claramente de um dia o Marcelo já tinha nos falado algumas coisas e eu fui o primeiro a dar o texto. Quando o texto começou a sair da minha boca, eu pensei: “Que voz é essa?”, “Que intenção é essa?”, só que estava imbuído de alguma coisa muito profunda, que eu não reconheci. Sua voz vai para um outro território, sua intenção vai para um outro território que não é o território que você conhece e isso é muito interessante porque te coloca em xeque naquele momento. E você está ali, não tem como você não estar ali. É porque você está absolutamente imerso naquilo que você está fazendo.

R.S. – Fala agora um pouco sobre *Ifigênia*, na questão de ter um mesmo texto comum a todos, pensando sobre o Campo de Visão e as vocalidades da peça.

G.M. – *Ifigênia* tem mais bases do que o *Amor de Improviso*, começando pelo texto fixo, sendo o mesmo para todos. Eu não digo que o *Amor de Improviso* não seja uma peça trágica, às vezes é dramática, às vezes é trágica, porém *Ifigênia* não pode ser dramática, ela deve ser trágica. E existe esse registro, esse estereótipo trágico do: “Ai, de mim!”, que nada mais é do que um lamento profundo e muito, muito doído, mais do que o drama, pois o drama pertence a um território comum. E acho que a tragédia é fora do comum. E quando começamos a ensaiar, buscávamos essa voz trágica mais grave, mais solene, porém como não dominávamos esse universo, caímos nessa primeira voz, que não levava a lugar algum. E acho que, aos poucos, fomos percebendo que essa tragicidade acontece mais nas entranhas do que na forma. E daí, naturalmente, a vocalização disso é diferente. O registro que tenho de Agamêmnon em mim é

muito diferente da minha voz do dia-a-dia. E com os outros, é a mesma coisa. Pegando o exemplo da Carol²⁷ como Clitemnestra, é a mesma coisa, o registro dela é muito diferente porque as vibrações dessa carga trágica encontram ressonância na voz. É no corpo e por consequência na voz. Então, tudo fica mais grave mesmo. As vozes são mais graves. Esse adensado, essa camada mais difícil, mais grossa que o trágico tem naturalmente influencia na maneira pela qual você vocaliza e, como as palavras foram sintetizadas e todos os discursos foram sintetizados, pois muita coisa se explica em duas frases, eu acho que também isso faz a síntese vocal. Você tem que se fazer muito claro e ter a consciência de que aquilo é grave, pois em nenhum momento aquilo pode passar uma informação tranquila. Trata-se de uma coisa que é cada vez mais funda, doída.

R.S. – E como o Campo de Visão redimensiona essa questão da dilatação vocal na peça? Como você vê isso? Por exemplo, você disse que o registro de Agamêmnon em você é grave, porém não é um grave estabelecido, certo? É poroso a partir do jogo. Eu queria que você falasse mais do jogo que afeta sua voz e sua construção poética.

G.M. – Você se surpreende o tempo inteiro por mais que existam coisas reconhecíveis, posturas, maneiras de se jogar o jogo. O espaço não é o mesmo, o lugar não é o mesmo e a pessoa não é a mesma. Então, partindo disso, a questão é: eu posso fazer a mesma coisa num dia e no outro, porém será diferente, porque simplesmente é outro lugar. Eu fui colocado desde o começo em outro lugar. Eu lembro muito da Pina Baush falando no filme do Wim Wenders quando ela diz que tinha parado de fazer *Café Muller* por um tempo. Ela retomou, voltou a ensaiar, mas achava que estava estranho e de repente ela lembrou que olhava para baixo, de olhos fechados e isso a modificava completamente. É a mesma coisa. Para nós, a posição que estamos faz toda a

²⁷ Carolina Fabri, atriz da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico

diferença! Você pode estar de olhos fechados, mas tem uma tensão que é constante. Eu não estou relaxado em nenhum momento. E isso me leva diariamente a um território de desafio, de ser levado por outras pessoas e o grande desafio é esse, porque eu sou um ator que propõe muito. E o Campo de Visão entra nesse sentido: eu não posso só propor. Eu tenho que ser poroso o tempo inteiro a outras propostas, seja uma vocalização sua, sejam batidas de pé que acontecem lá atrás, seja o Pedro²⁸ que está na minha frente fazendo o movimento que estou seguindo, o tempo inteiro isso me modifica fisicamente e a maneira pela qual eu me exprimo. Acho que isso ficou muito claro, principalmente no fim dessa primeira temporada, pois sinto que no começo eram formas fixas e agora acho que, de fato, estamos entrando num território em que cada palavra é pensada naquele momento. É verdadeiramente pensada naquele momento, de acordo com a gravidade da circunstância, com o jogo que estava acontecendo ali. Então, acho que essa segunda temporada que vem agora, vem a ser a temporada que nos arriscaremos ainda mais. Estar mais aberto às palavras e mais aberto ao outro e deixar que isso transforme tanto fisicamente quanto vocalmente.

²⁸ Pedro Haddad, ator da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico

Pedro Haddad

Rodrigo Spina – Como foi seu encontro com o Campo de Visão?

Pedro Haddad – O primeiro encontro foi no Célia Helena Teatro Escola, em meu quinto termo com o Marcelo, quando ele trabalhou o Campo de Visão como exercício na aula. A gente fez muito pouco, umas quatro aulas apenas. A princípio, há quase 14 anos, o Marcelo não tinha o pensamento sobre o Campo de Visão desenvolvido como hoje, era uma dinâmica muito mais corporal, quase um aquecimento; nós fazíamos, mas não falávamos sobre a apropriação do movimento do outro, era só uma tentativa de se fazer o movimento do outro, estabelecer um movimento coletivo, ocupar o espaço, ter prontidão, tudo estava lá, mas alguns conceitos ainda nem existiam.

R.S. – Como você entende o Campo de Visão no seu trabalho de ator e como ele se mostra em sua voz?

P.H. – Apesar de eu falar que no começo as coisas que eram trabalhadas não eram claramente apoiadas na noção de alteridade e de apropriação do movimento do outro, havia coisas básicas que já eram trabalhadas e continuam a ser trabalhadas até hoje, entre elas: a escuta, a capacidade de percepção espacial, sua significação para o movimento do outro, etc., tudo isso eu uso no trabalho de ator independente do que estiver fazendo. Para mim, que trabalho bem com a noção espacial – porque tenho muito prazer nisso – o Campo de Visão é muito potente, pois acabo focando nesses aspectos: a noção espacial, a configuração espacial das pessoas, jogo entre coro e protagonista. Agora, sobre a voz no Campo de Visão, sinto que pra mim, ela nunca foi muito trabalhada intencionalmente. Ela não é trabalhada na questão de técnica vocal, mas nas questões de intencionalidades. Ela vem sempre como um modo de trabalhar um texto, como esse texto vai ser dito: descobrir uma coisa nova, falar de uma forma diferente, mas nunca como técnica vocal. E acho que nunca teve um foco específico do trabalho na voz, e nem nunca uma proibição de usá-la, porque ela é tão integrada ao corpo quanto à imaginação, quanto a tudo. Então, quando

you are in training, everything is segmented: now you use your voice, you think in straight movements, then, when you are already very trained and the theme is the piece, you as an interpreter use your voice as an instrument, use straight movements, use your imagination in such things, etc.. These are all instruments for you to play.

R.S. – Como você trabalha a audição no Campo de Visão?

P.H. – É a última coisa em que presto atenção, a não ser que esteja me incomodando muito. Explico: é muito mais fácil para mim ter um estímulo visual, é muito mais fácil ter um estímulo sensorial, ou um estímulo do corpo quando você está cansado e falando por exemplo. E o estímulo sonoro é facilmente percebido quando há uma música muito marcada e muito alta ou quando há alguém martelando do lado de fora ou quando há a voz do condutor. Quando há uma música mais sutil, você percebe, mas não percebe que está percebendo, ou seja, eu tenho que parar e falar: agora eu vou parar e escutar a música. A mesma coisa acontece em *Ifigênia*: eu raramente percebo a música durante as ações. Quando existe um silêncio, daí eu percebo a música ou quando esta pontua alguma coisa, mas ao mesmo tempo, eu sei que as pessoas acham que não percebem a música, mas dependendo da música que é tocada, a dinâmica muda, mesmo que o ator depois diga que não estava prestando atenção. Eu sei que isso acontece comigo também.

R.S. – Como você trabalha a respiração no Campo de Visão?

P.H. – Eu só percebo realmente a respiração em dois momentos: um, quando estou muito cansado e assim percebo que ela está influenciando fisicamente no que estou fazendo; outra, quando existe a ordem externa ou interna, ou seja, quando eu me proponho, a fazer alguma coisa com a respiração como se eu estivesse movimentando meu pulmão, como se fosse uma articulação corporal. E assim, você pode hiperoxigenar, ficar tonto etc.

R.S. – Você sente alguma diferença no Campo de Visão quando você está em silêncio e quando você usa a voz?

P.H. – Sim. Quando você está em silêncio sua escuta (para as sonoridades externas) é maior, pois quando você está falando, você está em ação vocal-corporal, você está numa ação propositiva, e quando você fala, você externaliza uma ação corporal na fala e isso se materializa de alguma maneira, então você tem uma atenção especial para aquilo. Não acontece isso, mas parece que a fala tapa sua escuta enquanto você está falando, porque você está se escutando enquanto está falando. Quando estou falando um texto é muito difícil escutar o que uma outra pessoa está fazendo, porque meu foco está na fala, assim você precisa aumentar a escuta antes de falar para saber se sua fala está contribuindo para o coletivo, mas eu duvido se alguém que esteja gritando consiga ouvir a sutileza de alguém que está falando porque a fala influencia automaticamente na sua audição, então estou escutando, daí eu decido falar, é uma opção consciente, e quando eu falo, automaticamente minha escuta pro coletivo diminui, porque eu radicalizo numa opção. Minha escuta “sonora” diminui pois, se tudo é fluxo, mesmo a falta de escuta vem do coletivo. É a mesma coisa em *Ifigênia*. Quando estou falando, não estou escutando. É quase impossível falar e escutar ao mesmo tempo. Você pode, entre sua fala, exercer sua escuta, agora será que você consegue escutar o outro exatamente no momento que está falando? Aqui estou falando da escuta como audição mesmo.

R.S. – Depende de onde você coloca o foco. Se você coloca o foco em prestar atenção no que você fala, daí obviamente você ficará ensimesmado, você prestará atenção na sua própria qualidade de elocução.

P.H. – A fala, quando é lançada, já foi. Sobre alguma coisa que você lançou e já foi, você não pode exercer a escuta sobre ela. Mas o momento da fala, o instante da fala, não é um instante de escuta, é um instante de proposição. É um instante que você pega tudo e propõe, como um gesto muito radical. E daí durante esse instante você já não tem mais controle, saiu. Mas no instante da fala parece que você objetiva sua escuta e lança alguma coisa, objetiva sua escuta e lança alguma coisa. Quando você fala com outra pessoa, você consegue ouvir os microssilêncios entre sua fala, não durante.

R.S. – Quando você está falando, nesse aspecto, você não fala para nada. Se você estivesse falando para o nada, daí sua escuta se anularia, pois você voltaria sua atenção totalmente a sua fala. Mas você sempre está falando pro coletivo, pro espaço cênico, então, obviamente que o espaço já te responde de alguma forma, por isso você não perde a escuta enquanto está falando, pois você dá e recebe ao mesmo tempo, dá e recebe estímulos e isso vai modelando sua ação.

P.H. – Sim, mas isso é entre uma ação e outra.

R.S. – Não é entre, é tudo em fluxo. É jogo. Não dá para calcular: agora ouvi, agora vou gerar aquilo.

P.H. – Não dá pra calcular, mas existe o momento que acontece alguma coisa e o momento que acontece outra, mesmo que tudo seja fluxo. Existem os momentos dos acontecimentos. Eu posso estar em fluxo e tudo estar concatenado, mas existe o momento em que eu vou soltar a voz.

R.S. – Mas não é uma ação vocal, com causa e consequência, é um jorro vocal, espalhando a voz e recebendo novos estímulos, ao mesmo tempo.

P.H. – Sim, mas e o momento da emissão? Haverá um micromomento da escolha.

R.S. – Sim, mas pela escuta!

P.H. – O momento em que você escolhe falar, aquele momento, aquele microssegundo, a sua escuta diminui! Você pode emitir porque você está escutando e tudo estará concatenado. Sempre pensamos no macro, mas se pensarmos no micro? Naquele microssegundo em que você toma a decisão, só aquele, é uma coisa ou outra. Não é tudo junto.

R.S. – Fala um pouco agora sobre o *Amor de Improviso*, na questão da explosão textual e sobre essa dramaturgia improvisada.

P.H. – Se você tomar a dramaturgia como um acontecimento depois do outro, como uma trajetória dos acontecimentos cênicos, o *Amor de Improviso* tinha uma dramaturgia nova a cada dia, porque tinha uma trajetória diferente a cada dia, porque era improvisado. A gente sempre ia de A para B sem saber qual era o B e

sabendo mais ou menos qual era o A, mas sem saber qual seria a trajetória, então, nesse sentido havia uma clara dramaturgia. E ela era construída a partir do texto que você tinha, do universo que você criava, porque eram personas e não personagens, ou seja, eram quase entidades, eram os atores em situação daquele texto, não como um personagem fechado. Havia circunstâncias propostas pelo texto, pela encenação, pelo jogo com aqueles atores ao meu lado e pelo universo deles que influenciavam no meu. E, às vezes, pelo texto dos outros atores que acabávamos falando, pois já conhecíamos e tínhamos propriedade. E isso criava uma trajetória, ou seja, uma dramaturgia de onde eu começo: estou num universo, fui contaminado pelo outro, escutei o outro que me contaminou, me deram algum objeto para utilizar, lembrei novamente do outro objetivo, vi que estou nessa sala, que as pessoas estão ali, e daí, entrei no Campo de Visão do outro e ele me propôs um gesto, uma intenção, e fui misturando tudo e daí acabou a peça. E pronto. E quando você olha para trás você percebe a dramaturgia daquele dia.

R.S. – Um tecido construído na hora.

P.H. – É.

R.S. – E sobre *Ifigênia*? Na questão de ter uma mesma fábula comum no Campo de Visão.

P.H. – Nossa preocupação está no como dizer. Como você vai dizer isso que a gente já sabe que existe? E por que o como? Porque cada dia existe uma proposição individual-coletiva. Na verdade não é nem o como, é como será que será hoje, porque você sabe que o como será diferente, mas o que você vai dizer será “igual”, porque teoricamente é o mesmo texto. Mas você não entra pensando no como, você pensa em como vai ser hoje, você pensa que hoje é certo que será diferente e não em como eu vou fazer, pois você passa a perna em você mesmo se pensar assim. Nesse sentido, é igual ao *Amor de Improviso*, porque você pega a sua experiência no dia, a partir de tudo que acontece e já aconteceu, do texto, da sua vida, se você acordou bem ou não e assim, você cria uma dramaturgia sua, do ator, dentro desse espetáculo que tem o fio narrativo

fixo. Assim, poderiam se estabelecer duas narrativas: o percurso da narrativa sendo a dramaturgia do ator e a dramaturgia do autor, que é quem fez o texto fixo. Então, como esse embate vai ser dar? Como você se colocará diferentemente num lugar que é igual todo dia? E vocalmente, é a mesma coisa. Um gesto vocal é a mesma coisa que um gesto imagético, que um gesto corporal, com uma diferença: a *Ifigênia* faz você pensar mais no texto do que o *Amor de Improviso*, porque você tem a obrigação de falar o texto. E isso faz toda diferença. No *Amor de Improviso* eu tinha a obrigação de falar o texto uma vez apenas. O gesto tem um significado claro e objetivo, mas a palavra tem mais ainda, porque ela determina, então é muito mais fácil você fazer um gesto que tenha algumas possibilidades de significado do que falar uma palavra com muitas possibilidades de significado, porque ela se encerra nela mesma. Visto que ela se encerra nela mesma, a responsabilidade de você deixar a palavra com um significado potente é muito maior nesse sentido, ou seja, eu preciso estar muito mais treinado na palavra, imbuído de significado para que essa palavra venha cheia do que está se passando dentro de mim, como um gesto veio. Então precisa-se ter muito significado para extrapolar e não ficar fechada nela mesma, ou seja, eu preciso estar cheio de significado para extrapolar o significado da palavra, por isso é um outro tipo de desafio na *Ifigênia*, porque existe a obrigação de se falar o texto todo e ele não pode estar descolado do que se está processando e pra isso, você precisa ter muito domínio do texto, saber dos significados do texto para, então, poder extrapolar, buscar alguma coisa, fazer ligações.

Marina Vieira

Rodrigo Spina – Como foi seu encontro com o Campo de Visão?

Marina Vieira – A primeira vez que eu fiz Campo de Visão foi no quarto semestre do Célia Helena Teatro Escola, quando o Marcelo me deu aula. Eu tinha uma sensação de felicidade, porque era um momento muito bom. A gente montou uma peça em cima disso, sem o improviso, mas a gente fez muito Campo de Visão na montagem da peça: *As belas descobertas*. Tinha muita marcação feita a partir do que a gente descobriu no Campo de Visão, a gente descobriu todos os personagens, várias meninas da literatura, entre elas: Julieta, Lolita, Capitu etc. Descobrimos todas em Campo de Visão, mas acho que eu não tinha noção do que era, em questão do pensamento, era uma coisa muito orgânica, física e mais de troca de material interno do que qualquer outra coisa, a gente tentava descobrir como o outro processava suas emoções no corpo.

R.S. – Como você entende o Campo de Visão no seu trabalho de atriz e como ele se mostra em sua voz?

M.V. – Eu acho que eu só entendo meu trabalho de atriz no Campo de Visão, eu sei que é onde eu trabalho melhor porque o outro me dá coisas que eu não tenho sozinha, me coloca em lugares que eu não vou sozinha. Eu tenho a sensação de que no Campo de Visão tudo acontece sem que tenhamos muito controle e assim, eu sinto que alcanço coisas que na cena, sozinha, eu não alcanço, porque você está em função de uma outra coisa. E a voz vem fazendo parte daquilo e ela é mais passível de transformações do que quando você pensa num personagem numa cena, porque isso já faz parte do seu repertório, então você sempre trará alguma coisa que você já conhece. E no Campo de Visão, que te coloca além do teu repertório porque você está no repertório do outro, eu sinto que é mais fácil dessas transformações acontecerem.

R.S. – Você tem algum exemplo de uma peça que você fez e se utilizou do texto no Campo de Visão?

M.V. – Sim. Fiz o Campo de Visão com o texto da *Chuva*²⁹ e foi muito bom porque apareceu outra personagem, que me ajudou muito na segunda temporada. É porque eu a coloquei num contexto que não é só o contexto da peça, eu consegui colocá-la em outros lugares e descobri outras coisas a respeito dela e a meu respeito fazendo ela, que foi muito potente. Eu lembro fisicamente da sensação de quanto ela se tornou mais concreta quando eu a coloquei no Campo de Visão, de quanto ela se tornou uma pessoa, a partir dos outros.

R.S. – Como você trabalha a audição no Campo de Visão?

M.V. – Eu acho uma coisa muito difícil, porque o Campo de Visão para mim, agora nem tanto, mas durante muitos anos, era um Campo visual de fato, tanto visual no seguir o outro e sensibilizar-se com o espaço cênico, quanto visual no sentido de imagens internas. Tudo é visual. Eu nunca trabalhei com imagens sonoras, por exemplo. Então, você deve treinar, pois você quase deixa de perceber sua audição. A gente costuma trabalhar a audição só com a música, por exemplo, e daí você entende a música e para de ouvir, porque você já entendeu a atmosfera e aquilo se abstrai na sua cabeça, a música se torna visual, você começa a ver as imagens que a música te provoca e perde a questão sonora. Em compensação, quando a gente faz aquele exercício de seguir um único instrumento da música, em que você deve ficar muito atento a ela, é incrível porque te coloca num lugar completamente diferente e você percebe que mal consegue seguir o instrumento e mal consegue ouvi-lo, porque seu ouvido não é treinado. Acho muito difícil.

R.S. – E ouvir outros textos na dinâmica, por exemplo?

M.V. – Isso me atravessa muito. No *Amor de Improviso*, isso era muito forte: o quanto o texto dos outros me comovia e me colocava em um estado dilatado. Eu acho que o texto me emociona muito e até mais que música porque o texto

²⁹ *Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse* de Jean Luc Lagarce

também é imagem. Então, ele vem pela audição, mas também como uma coisa visual, você vê uma situação.

R.S. – Você escuta a imagem.

M.V. – Exatamente. Você escuta a imagem.

R.S. – E como você trabalha a respiração no Campo de Visão?

M.V. – A respiração é tudo na vida! Eu acho que a respiração te dá estados, te concentra, unifica um grupo. Se você souber tirar proveito dela, você resolve quase tudo pela respiração. E eu uso assim, na tentativa de me harmonizar com o coletivo, se eu estiver “fora” da dinâmica. Eu uso muito como uma maneira de se atingir um estado: se eu respiro muito rápido, isso me gera uma coisa, se eu prendo a respiração isso me gera uma outra coisa, se eu respiro pausadamente isso me gera uma terceira coisa, e nos últimos tempos que vim fazendo Campo de Visão, eu testava exatamente isso em mim e é impressionante como o estado vem, completamente físico e controlável, é construído.

R.S. – Você sente alguma diferença no Campo de Visão quando você se utiliza da voz, seja um texto, ou uma vocalidade qualquer?

M.V. – Sim. Não sei se vou conseguir te explicar qual é a diferença. Geralmente acontece duas coisas: a voz potencializa muito, porque você criou todo um mundo, criou as imagens, está sensibilizado e aí, quando você fala, você concretiza o imaginário e a emoção intensifica porque você tem que esclarecer o que você criou, aquilo se revela para o outro, te desnuda um pouco também porque você está criando alguma coisa que as pessoas não sabem exatamente o que é, você está lá no seu mundinho e quando você fala, aquilo é deflagrado, e a outra coisa é quando você fala e a voz não condiz com o imaginário, não condiz com o que você está fazendo. A voz vem errada. E às vezes não é nem intenção, é o som da sua voz, o som da sua voz não combina com aquilo que você criou. Você se escutou e aquilo te tira de tudo, porque não era aquela voz que era pra vir, era como se fosse para um outro falar. E aí, você descola.

R.S. – Sobre as peças da Companhia, fala um pouco sobre o *Amor de Improviso*.

M.V. – É complexo. O *Amor de Improviso* teve muitas fases, mas acho que na maior parte das vezes, o texto dos outros me atravessava muito, eu ficava realmente muito tocada com alguns textos específicos e isso também mudava, porque você mudava, então um texto que me atravessava no começo do *Amor de Improviso*, quatro anos depois, já não me tocava mais. Isso se alternava. E havia dois prazeres muito grandes: um prazer emocional quando, pode até ser alguma vaidade do ator, você se emociona realmente, mas de qualquer forma você cresce como ser humano, porque você toca em lugares que você normalmente não toca através do outro e aquilo te surpreende, talvez não valha como arte, mas vale muito como crescimento pessoal. E tem um outro prazer, que acho que esse a gente adquire muito tempo depois, que é o prazer estético, você criava esses “diálogos inteligentes”, mas são inteligentes de verdade porque são sensíveis e não só uma ideia racional, o que a gente fazia muito no começo da peça.

R.S. – O que seriam esses “diálogos inteligentes”?

M.V. – Ouvir uma frase do outro e aquilo remeter a uma imagem sua e então você fala uma frase do seu texto, e aquilo cria um enorme sentido, no contexto criado e no universo paralelo, pois eles não estão se cruzando e com o tempo, a gente foi aprendendo a fazer isso de maneira refinada, porque antes era muito ruim. E aí vem o prazer estético, pois você sabe que está construindo alguma coisa com textos completamente diferentes entre si, de épocas diferentes, de pessoas completamente diferentes e tudo é humano, tudo se combina.

R.S. – E sobre *Ifigênia*? Apesar de você não fazer como atriz, você acompanha todas as apresentações fazendo a trilha ao vivo e participando desse grande Campo de Visão entre todos.

M.V. – Eu acho muito mais difícil do que o *Amor de Improviso*, porque como você tinha universos paralelos, você entrava no Campo de Visão do outro ou saía numa coerência que era sua, você aprendia a construir sentidos maiores, alguns sentidos aconteciam sem você se planejar, o sentido se dá na leitura de alguém e não no que você pensou conscientemente. Então você trabalha nesse seu

universo que você conhece muito bem e você se coloca permeável aos outros universos, mas de alguma forma você controla sua “bolhinha”, você encosta na “bolhinha” do outro, mas você ainda tem a sua. Quando é uma fábula única, vocês não são nada, porque vocês estão em função do universo de cada um, de todo mundo e de ninguém. Você está completamente condutor e completamente a mercê, e no *Amor de Improviso* tínhamos uma condução que andava junto: a do personagem e a consciência do ator controlando aquilo. Em *Ifigênia*, você tem que dar conta disso e de se livrar para estar a serviço de uma coisa que é maior do que isso, que é contar a história. É muito difícil, porque como você está se sentindo naquele momento importa pouco. A sua construção pessoal se não estiver a favor da história importa pouco, aliás, ela atrapalha, você puxa um foco a si ao invés de construir focos junto com a história. Tem que ter uma sintonia maior do que no *Amor de Improviso*, vocês tem que estar numa mesma frequência mesmo. Frequências diferentes no *Amor de Improviso* eram bem-vindas, porque dava desenho a peça e mostrava diferentes qualidades do amor. Aqui vocês tem que estar na mesma frequência. Isso realmente é muito difícil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS³⁰

³⁰ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.

_____. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **A canoa de Papel: tratado de antropologia teatral**. São Paulo: HUCITEC, 1994.

BARTHES, Roland. **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BERRY, Cicely. **Voice and the actor**. Londres: George G. Harrap, 1973.

BERRY, Cicely. **The Actor and the Text**. Nova Iorque: Applause Books, 1992.

BOONE, Daniel R. e MACFARLANE, Stephen C. **A voz e a terapia vocal**. 5.ed. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

CAMARGO, Roberto Gill. **Som e Cena**. São Paulo: TCM-Comunicação, 2001.

CHENG, S. C. **O Tao da Voz**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

CHECHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol.1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3ª ed – Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Leslie Piccolotto (Org.) **Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia**. São Paulo: Summus, 1988.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1996

GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- _____. **Em Busca de um Teatro Pobre.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). **Voz em cena.** Rio de Janeiro. Revinter, 2004. V.1.
- GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.) **Voz em cena.** Rio de Janeiro. Revinter, 2005. V.2.
- HANDKE, Peter. **A ausência: um conto de fadas.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão – Exercício e Linguagem Cênica.** São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LOUSADA, Dr. Paulo da Silva. **As bases da educação vocal.** Rio de Janeiro: O livro médico, 1982.
- MARTIN, Jacqueline. **Voice in modern theatre.** Nova Iorque: Routledge, 1991.
- MATHIAS, Nelson. **Coral, um canto apaixonante.** Brasília: MusiMed, 1986.
- MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- NOVARINA, Valère. **Carta aos atores e Para Louis de Funès.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- _____. **Diante da palavra.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** 6ª ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário Junguiano.** São Paulo: Paulus, 2002.
- QUINTERO, Eudózia Acunã. **Estética da Voz – Uma Voz para o Ator.** São Paulo: Summus, 1989.
- ROEDERER, Juan G. **Introdução à Física e a Psicofísica da Música.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Porto Alegre: L&PM, 2008.
- _____. **Do jeito que você gosta.** São Paulo: Balão Editorial, 2012.
- SOUCHARD, Philippe-Emmanuel. **Respiração.** São Paulo: Summus, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: a “Literatura” medieval**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

Dissertações e Teses

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidade da Voz: Estudo da Vocalidade Poética**. Dissertação de Mestrado IA-Unicamp, 2004.

LAZZARATTO, Marcelo. **Arqueologia do ator: personagens e heterônimos**. Doutorado IA – UNICAMP, 2008.

MASTER, Suely. **Análise acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos: Long term average spectrum e o “formante do ator”**. Tese de Doutorado, UNIFESP. São Paulo, 2005.

LOPES, Sara Pereira. **Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro**. Doutorado ECA-USP. São Paulo, 1997.

PAIVA, Rejane Ferreira de. **Coro cênico como ação cultural**. Dissertação de mestrado – ECA/USP. São Paulo, 1999.

RONDINA, Alessandra Guedes. **Atuação fonoaudiológica na preparação vocal do ator**. Dissertação de mestrado – UNICAMP, 2005.

Artigos

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, 20-28. São Paulo, 2002.

LAZZARATTO, Marcelo. Ifigênia e o Campo de Visão. In: **Revista Sobe?**, n. 2, 4-8. São Paulo, 2012.

LOPES, Sara Pereira. A voz em sua função poética. In: **Cadernos da Pós-**

Graduação. Instituto de Artes, UNICAMP, n. 7, 91-99. Campinas, 2005.

RIBAS, Mariane Magno. Da técnica à sensibilidade: o trabalho vocal do ator. In:

Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes, UNICAMP, n. 7, 77-81.

Campinas, 2005.

Meio Eletrônico

FONÉTICA & FONOLOGIA

Disponível em: <<http://fonologia.org>>. Acesso em 2 de maio. 2012, 10h00 e posteriormente.