



LIANA FERRAZ DINIZ

IMAGENS PARA A VOZ:
COLHEITA TEÓRICA, COLHEITA PRÁTICA E DIÁRIOS DA ATRIZ

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

LIANA FERRAZ DINIZ

IMAGENS PARA A VOZ:

COLHEITA TEÓRICA, COLHEITA PRÁTICA E DIÁRIOS DA ATRIZ

Tese de apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutora em Artes da
Cena.

Orientadora: SARA PEREIRA LOPES

Este exemplar corresponde a versão final da Tese
defendida pela aluna Liana Ferraz Diniz e orientada pela
Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

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

D615i	Diniz, Liana Ferraz. Imagens para a voz: colheita teórica, colheita prática e os diários da atriz / Liana Ferraz Diniz – Campinas, SP: [s.n.], 2013. Orientador: Sara Pereira Lopes. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Voz – Educação - Exercícios. 2. Laboratórios. 3. Imaginação. I. Lopes, Sara Pereira. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Images to the voice.
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Voice culture - Exercises
Laboratories
Imagination
Titulação: Doutora em Artes da Cena.
Banca examinadora:
Sara Pereira Lopes [Orientador]
Marcelo Ramos Lazzaratto
Mariane Magno Ribas
Lígia Losada Tourinho
Eduardo Okamoto
Eduardo Osorio Silva
Data da defesa: 26-02-2013
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela
Doutoranda Liana Ferraz Diniz - RA 44668 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente



Prof. Dr. Marcelo Ramos Lazzaratto
Titular



Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular



Profa. Dra. Mariane Magno Ribas
Titular



Prof. Dr. Eduardo Okamoto
Titular

DEDICATÓRIA (emprestada de Vinícius de Moraes)

À Arte, porque foste na vida a última esperança;

À minha família, porque foste o que tinha de ser;

Ao Daves, porque és o meu homem e eu tua mulher;

À Lorena, porque tu me chegaste sem me dizer que vinhas e foste em minh'alma
como um amanhecer...

AGRADECIMENTOS

À Sara, minha professora, orientadora e cúmplice de tantas palavras;

À UNICAMP, Instituto de Artes, Departamento de Artes Cênicas;

Ao grupo Estação Teatro, pela morada;

À turma 05 de Artes Cênicas, para sempre, a mais legal.

A meus colegas atores, pela multiplicidade de olhar sobre a cena;

À Honesta Cia. de Teatro que, confiantes e dispostos, me deram algumas horas de suas vidas para experimentar a liberdade do laboratório.

À minha irmã, Beatriz (ou Bibis), companheira desde o quintal da infância até agora, nas aventuras acadêmicas e de tantas coisas que ainda virão;

À minha mãe e a meu pai, pelo carinho, cuidado e por me darem a chance de fazer o que amo.

Aos amigos que passaram, aos que ficaram, aos que virão. Brindemos à vida em conversas infinitas!

À minha avó Cidinha, parte de minha criação e de meu coração,

A todos que cuidaram de minha filha enquanto eu estava escrevendo esse trabalho: CECI (Unicamp); Pitanga Porã, amigos e família, especialmente, Fabinho e Fabi que, junto a seus filhos, foram lar para a minha pequena.

À Elis Regina (*in memoriam*), que é um farol de arte iluminando minha vida;

A meus professores todos que me emprestaram seus olhares;

A Marcelo Lazzaratto que conhece minhas manias de atriz:

Ao Eduardo Okamoto pela fundamental participação na banca de qualificação do Doutorado;

Ao Eusébio Lobo e Isa Kopelman, banca de qualificação do Mestrado que me possibilitou passagem para o Doutorado Direto;

A Gabriela Saiani, pela disponibilidade em me ajudar;

À FAPESP e à CAPES, pelo fundamental respaldo financeiro;

Ao Daves, pela cumplicidade;

À Lolo, por existir e mostrar que o mundo é um lugar lindo.

Se tudo existe é porque sou. Mas por que esse mal estar? É porque não estou vivendo do único modo que existe para cada um de se viver e nem sei qual é. Desconfortável. Não me sinto bem. Não sei o que é que há. Mas alguma coisa está errada e dá mal estar. No entanto estou sendo franca e meu jogo é limpo. Abro o jogo. Só não conto os fatos de minha vida: sou secreta por natureza. O que há então? Só sei que não quero a impostura. Recuso-me. Eu me aprofundei, mas não acredito em mim porque meu pensamento é inventado.

Clarice Lispector

RESUMO

A presente pesquisa trabalha com a hipótese de que a imaginação é um elemento que une corpo e voz e pode ser o ponto de partida para uma prática vocal pautada pela liberdade do laboratório. Aqui, apresentam-se alguns questionamentos acerca da utilização da técnica vocal como finalidade artística em detrimento da experimentação livre a ser estimulada para que a voz e o corpo alcancem novas possibilidades expressivas. A necessidade de uma investigação no campo da voz em cena que vá além da técnica adveio da afirmação de que “voz é corpo” muitas vezes não reverbera nos laboratórios de prática vocais. Os atores tendem a experimentar o corpo sem voz para depois anexar uma voz processada mentalmente. O resultado disso é uma segregação corpo e voz que aparece nitidamente na cena e compromete a ação vocal, reduzindo-a a uma emissão vocal eficiente para a veiculação do discurso informativo, mas ineficiente na ampliação do sentido da cena. Essa investigação foi realizada em três vertentes principais: as referências teóricas, a observação de atores em laboratório (grupo de estudo e aulas de práticas corporais e vocais) e a trajetória da autora da tese como atriz. Em todas essas linhas, houve necessidade de olhar o quadro de maneira mais ampla. Por acreditar que voz é corpo, necessitou-se lançar a luz sobre qual é o corpo que se dispõe ao processo artístico. A partir daí, houve algumas reflexões que põe a vida do ator como elemento central de sua arte: a vida que predispõe o corpo e a voz à ação. Por tratar-se da arte de forma subjetiva e destacar intencionalmente o caráter pessoal que existe em cada processo de criação, esta pesquisa foi escrita com interferências poéticas que relatam a trajetória da atriz/pesquisadora quando em contato com as questões que fundamentam a hipótese geradora. A pesquisa faz o trajeto que vai desde a discussão teórica sobre o ser humano que se dispõe à arte até a elaboração de procedimentos para prática vocal que podem ser utilizados como metodologia para um contato diferenciado com o texto.

Palavras-chave: Ator. Prática vocal. Imaginação.

ABSTRACT

The present research deals with the hypothesis that imagination is an element that links body and voice and can be the starting point for a practice ruled by the freedom of vocal lab. Here, are presented some issues about the use of vocal technique as artistic goal at the expense of the free experimentation be stimulated so that voice and body reach new expressive possibilities. The need for study in the field of voice in stage that goes beyond the technique came from the statement that "voice is body "often does not resonates in the labs of vocal practice. Actors tend to experience a voiceless body to later append a voice mentally processed. The result is a segregation body and voice that clearly appears on the scene and compromises the vocal action, reducing it to a vocal emission effective for the running of the informative speech, but ineffective in expanding the sense of the scene. This investigation was conducted on three main areas: the theoretical references, the observation of actors in the laboratory (group of study practices and classes of body and voice) and the trajectory of the author's thesis as an actress. In all of these lines, was no need to look at the picture more widely. Believing that voice is body required to throw light on what is the body which features to the artistic process. From there, there were some reflections that puts life of actor as a key element of their art: the life that disposes the body and voice to action. For being a subjective way of look to art and deliberately highlight the personal nature that exists in each creative process, this research was been written with poetic interference to report the trajectory of actress / researcher on contact with the questions which underlie the hypothesis. The research is the way that goes from the theoretical discussion about the human being who features to the art until the development of procedures for vocal practice that can be used as a methodology for a distinctive contact with the text.

Keywords: Actor. Vocal practice. Imagination.

SUMÁRIO

1 DIÁRIOS - INTRODUÇÃO.....	1
2 COLHEITA TEÓRICA: TRANSFORMAÇÕES DO ARTISTA - TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO.....	15
3 COLHEITA TEÓRICA – ATOR E MATERIAL CRIATIVO: POSSIBILIDADES PARA TRANSFORMAÇÃO	39
4 COLHEITA TEÓRICA: O TEXTO E A PALAVRA COMO MATERIAIS ESTIMULANTES.....	61
5 VOZ, PALAVRA E SILÊNCIO	97
6 DIÁRIO/COLHEITA PRÁTICA	109
7 COLHEITA PRÁTICA – IMAGENS PARA A VOZ – PROCEDIMENTOS EXPERIMENTADOS	129
8 SOBRE OS PROCEDIMENTOS – ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS	183
13 CONCLUSÃO.....	191
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197

1 DIÁRIOS - INTRODUÇÃO

Diário: Arte, vida, voz e poesia (2012)

Sentei para começar a escrever a introdução da minha tese.

(as referências, a bibliografia, a formatação, o número de páginas, quem será minha banca, qual é a minha hipótese, como eu vou estruturar o argumento, quais são os meus objetos de pesquisa, como eu posso começar essa tese)

Silêncio.

(o silêncio aqui é página em branco)

Silêncio novamente.

(a peça que estou escrevendo, a peça que estou dirigindo, o texto que estou decorando, a peça que já está em cartaz, o almoço, o corpo, a maternidade, a cama, o quarto, a sala desarrumada)

Silêncio ainda.

(olhos fechados, página em branco... por que escrever sobre arte tem de ser tão difícil? tão mais difícil que escrever uma peça?)

Silêncio interrompido. Chuva. Trovões. São Paulo. Sirene. Vento forte.

E um pássaro cantou no meio da chuva. Interrompeu o trovão e a sirene. Interrompeu as janelas fechadas às pressas. Veio furar o tempo. Veio romper a suspensão da quase chuva. O pássaro cantou e eu ouvi. Como o poeta que viu a flor nascer do asfalto, eu ouvi o pássaro cantar. E, ouvindo seu canto, nasceram em mim impulsos de poesia.

Por um instante, parecia que meu trabalho do dia com a minha tese estava acabado: a poesia tirou-me o chão. Era só sobre isso que eu queria escrever. Algumas

rimas, algumas brincadeiras, músicas infantis ficavam cantando passaramente em minha cabeça. Imagem. Vida. Poesia.

No instante seguinte, percebi que essa é a minha tese. Percebi (assumi) que escrevo assim, com ruídos, porque é assim que quero a minha arte e a minha vida. Ruídos de poesia. De pássaros cantantes e flores no asfalto. As minhas referências também são essas. Juntamente a Stanislavski, Artaud, Foucault, a vida que entra pela janela e ressoa em mim, compõe a minha literatura.

E é por isso que esse pássaro canta agora. Para que eu veja nele a atriz que sou. Cantando por entre trovões, sirenes e janelas. Um canto solitário, quase sem ouvinte. Um canto que se canta por ser pássaro, por ser esse o seu barulho. E aí vem toda uma busca por métodos, procedimentos, técnicas, entregas e afins. Para desanuviar o pássaro que sou. Para ajudar a cantar mais esses pássaros por aí; atores de um mundo caduco. Por que quando se é pássaro, se canta. Por que quando há vida, há arte.

E aí vem uma voz e diz-me: excesso de romantismo. Não seja tão ingênua com a sua profissão.

Aí, eu respondo:

(não sem dúvidas, não facilmente, mas respondo)

Eu realmente acho que a profissão do artista merece todo esse romantismo.

Para mim, fazer arte é a coisa mais linda que pode existir e acho que já tem gente demais falando o contrário. Ingênua, anacrônica, romântica, piegas. Apaixonada pelo teatro. E ponto.

Assim que fui levada aos palcos: em um solavanco desesperado. Em uma explosão de não poder mais ser não atriz. Fui arrancada de um mundo aparentemente muito confortável e jogada em palcos cheios de poeira e baratas. Goteiras, camarins

improvisados, maquiagem sem luz, falta de público, falta de sono, falta de dinheiro, os pés sujos e cortados, a filha esperando um domingo com a mãe. Eu fui arremessada aos palcos e salas de ensaio porque era impossível cantar daquela gaiola em que estava. Porque sou pássaro e não podia cantar. Porque estava fechando as janelas, fazendo barulhos de sirene quando deveria estar cantando. Para mim, a arte é minha vida e todas as páginas desta tese estão permeadas por tamanha certeza. Romântica demais para alguns, mas essencial para mim.

Introdução

Esta tese é o resultado de um trabalho que começou ainda na graduação, como estudos de Iniciação Científica. A escolha do tema do trabalho, naquela época, foi muito intuitiva. Eu gostava de trabalhar poemas, de brincar com eles e ver como essa brincadeira poderia virar cena. Achava que o meu corpo e minha voz entravam em um território interessante toda vez que eu ia para a experimentação livre com esse tipo de texto. Decidi investigar como se dava o processo de interação poema-corpo-voz que eu sentia ocorrer de forma natural em mim. Esse foi o primeiro passo.

Experimentei novas impressões sobre o trabalho vocal. Em um primeiro momento, estive ligada ao significado da palavra. O trabalho vocal vinha a partir daí: a melhor maneira de dizer um texto, de modo que as palavras contidas naquele material fossem contempladas como mereciam. Para isso, utilizei-me de poemas tanto pela qualidade literária quanto pela forma sintética que acaba por enfatizar o valor de cada palavra.

Aos poucos, na minha prática, fui percebendo o perigo de buscar a voz dessa maneira, o perigo de entendê-la como veículo de um discurso, mesmo que o mesmo

fosse interessante e potente cenicamente. Cheguei à conclusão de que a voz não poderia estar a serviço da palavra. Eu estava invertendo os valores.

O seguinte passo foi o de perceber que para muitos colegas atores aquilo que me era altamente estimulante – experimentar cenicamente a voz com poemas – não gerava neles movimento interno algum, ao contrário, era uma tarefa árdua e insignificante. Essa percepção foi fundamental para reafirmar o questionamento de que o trabalho com a voz é muito anterior à emissão da voz em si. Não é algo a limitar esse momento e qualquer procedimento prático deve levar em consideração a existência de uma cadeia de ações que levam à voz. Eu sempre suspeitei que essa cadeia inicia-se na vida do ator, em seus interesses, sua trajetória, seu “estar no mundo”, enfim, a maneira como seu corpo organizou-se para chegar até o tempo presente da ação.

A partir desses dois movimentos: o da minha percepção e o da percepção do outro, tive de dar muitos passos para trás. Foi preciso ver o quadro de forma mais ampla para que fosse possível mapear (mesmo que difusamente) o percurso com o qual estaria lidando, caso desligasse parcialmente a prática vocal do trabalho técnico, algo que começava a desenhar-se em minha pesquisa.

Aborda, porém, uma prática vocal que dispense a técnica como procedimento, parecia-me muita ousadia. Assim, quando comecei a escrever meus primeiros textos acadêmicos sobre voz, fui atrás das questões técnicas da emissão vocal. Estudei ressonadores, os tons vocais, fonemas, técnicas de respiração. Fiquei breve tempo debruçada sobre esse tema. Paralelamente a isso, continuava brincando com poemas.

O estranho é que mesmo que eu notasse o quanto minha prática não estava relacionada a uma técnica determinada, eu insistia em trazer para teoria algo que fosse mais definitivo e palpável, até o dia em que retomei meus diários. Olhei para eles e comparei-os com as poucas páginas sobre técnica vocal que eu havia escrito. Vi que minhas motivações como artista tinham forte relação com a poesia da vida e pouca

relação com procedimentos técnicos. Aliás, a técnica só me interessa quando se propõe uma passagem à liberdade do corpo, um pretexto e não uma finalidade.

Os textos dos diários apontavam para um caminho que era o da arte em união com a vida. Os relatos das aulas de teatro e das peças não tinham nenhuma linha sobre um exercício que eu havia aprendido, mas muitas e muitas páginas sobre meu imaginário, minhas sensações, meus medos. Era daí que saía a minha voz. Não renego a técnica, simplesmente ela não me interessa. A técnica vocal não me interessa enquanto procedimento para minha prática pessoal, portanto, como ligo arte à vida, também não me interessa enquanto objeto de pesquisa.

Tomei a decisão de seguir por esse caminho, mas ele se mostrou longo. Era preciso voltar e investigar o ser humano-ator, sua atitude perante sua arte, seu corpo e voz como receptores, a voz como fruto dessa interação.

Fui em busca da investigação teórico/prática que me possibilitasse abordar o trabalho vocal como algo inerente ao corpo, pertencente antes ao corpo do que à palavra.

Precisei rever a maneira como eu escreveria meu trabalho. Suspeitei da incoerência brutal que seria pisar no território altamente subjetivo da vida com duras palavras científicas. Não consegui escrever por muito tempo. Fiquei travada diante daquela incongruência. Eu tinha tantas coisas a dizer, mas elas não cabiam nos moldes acadêmicos dos trabalhos que eu havia lido. Não fazia sentido: relativizar a utilidade da técnica em detrimento da vida e usar uma técnica acadêmica arbitrária (que eu, aliás, nunca havia sido cobrada para seguir) para falar sobre isso. Mudei o foco. Resgatei diários, rabiscos nos cadernos e fiz deles minhas referências também. O modo de escrever mudou irreversivelmente. Como um brinde à vida e à poesia que correm por entre as estruturas formais, sejam elas partituras, peças de teatro, ossatura humana ou tese acadêmica. Sem o fluxo vital, as estruturas não se sustentam.

A forma do meu trabalho é uma das principais preocupações que tenho como acadêmica. O conteúdo e a forma, caminhando unidos em prol da poesia da vida.

Essa tese se apresenta em três instâncias: a colheita teórica, a colheita prática e os diários.

Utilizei a palavra “colheita” por considerar uma maneira poética e verdadeira de apontar as referências, teóricas e práticas que eu trouxe até este trabalho, tramadas por meus pensamentos. O ato de colher implica visita ao lado de fora, um olhar para a terra, que traz tantas possibilidades e ali se escolhe o que mais se aproxima do sabor que pretendido ou do aroma ou das cores. Esse termo está muito relacionado ao chão, terra: colheita de alimentos, colheita de flores. As colheitas daqui são de conhecimentos que não me pertencem, mas são pertencentes ao mundo. O que faço com eles é uma combinação de ideias, um arranjo de flores, um alimento, porque gosto das palavras e escolhê-las determina minha atitude sobre as coisas.

O termo “diário”, que aparece em diversos momentos do trabalho, faz alusão às páginas de meus diários que usei como referência para este trabalho. Também são colheitas, mas já não sei de onde vieram. São palavras que escrevi e trouxe para cá sem filtros. Existe em tais passagens uma alta dose de pessoalidade. Meus diários são umas de minhas maiores riquezas enquanto artista e é por acreditar que a arte pode contaminar as páginas acadêmicas que os incorporo a esta tese.

O quadro geral – trajetória da ação vocal

O trabalho de imagens para a voz nasce de uma procura por novas formas de enxergar a prática vocal. Percorrendo uma trajetória em que bibliografias consagradas dialogam com diários, canções e poemas, esta tese apresenta um percurso teórico e

prático realizado com o intuito de investigar o ator enquanto ser humano e a arte enquanto vida.

Estabelecer tal conversa entre elementos tão amplos só foi possível na medida em que optei por ter o meu olhar sobre esses temas como fio condutor da escrita que aqui se deu. Por meio da subjetividade, os temas foram abordados (alguns de forma mais breve que outros) para que constituíssem uma reflexão, um levantamento de hipótese e um escrito que é resposta impermanente.

Entendendo que a voz encontra-se, muitas vezes subordinada ao texto e/ou a técnicas vocais rigorosas, vejo nas imagens (grifo meu) uma possibilidade de libertação da ação vocal. Não vejo, porém, forma de propor essa libertação sem antes entender alguns pressupostos para que a prática vocal possa ser pautada pela imaginação em detrimento da técnica. Tais pressupostos são ligados ao ator como sujeito da transformação e como detentor da oportunidade de conversão do olhar da técnica arbitrária para a prática de liberdade.

Para que o ator possa transitar por um caminho de libertação das arbitrariedades técnicas, precisa estar disposto à transformação. Precisa abandonar a relação utilitária com sua arte e arriscar uma prática que pode não conferir aprimoramento aparente algum, uma prática cujo objetivo central é gerar um turbilhão de sensações, conscientes ou não, que fará surgir novas possibilidades vocais. Encontrei em Foucault (2006) e em seu conceito de “cuidado de si”, material teórico coerente com meus pensamentos sobre o tema e foi sobre esse material que me debrucei para dar início à tese, logo no primeiro capítulo: “Transformações do artista; Transformações do sujeito”.

Estando o ator nesse lugar do trabalho em liberdade, buscam-se materiais que possam disparar o desejo transformador. Os materiais passam a ser estímulos, geradores de impulsos internos, motivadores da ação. Novamente, frisando a

necessidade de abandonar a relação utilitária com os estímulos, ou seja, os materiais podem ou não gerar produtos diretos para a composição cênica.

Precisei investigar a relação do ator, aquele sujeito transformado, com o material de trabalho. Como abordo aqui a questão da voz em relação ao texto, a ampliação do contexto exato parece-me ser o do ator em contato com o material. Sempre colocando o ator como elemento central da discussão, trazendo propostas de novos olhares e nova atitude perante o material, apresento alguns conceitos teóricos que, integrados, buscam abarcar a discussão sobre o ator e o material.

Quando determinamos algumas partes da intrincada rede que leva à ação vocal, não significa que precisa haver uma preocupação com o papel que cada parte desempenha no laboratório. O espaço do laboratório vocal que proponho é caótico, ruidoso e com pinceladas de descontrole para que, quando determinada a estrutura da ação, o corpo-voz tenha registrado em si os pulsos vitais que apareceram quando os atores estavam preocupados apenas em ser (grifo meu) no tempo presente.

Escolhendo o material texto (grifo meu) como objeto de pesquisa prática, logo se fez necessária uma nova abordagem, dessa vez mais específica sobre a palavra escrita: o texto no teatro contemporâneo, o ator diante do texto e as possibilidades da voz enquanto propulsora da palavra viva.

O material com o qual trabalhei durante esses anos de pesquisa e com o qual mais me afeiçoo é o texto. Percebi, porém, que o texto também precisa ser tirado de estantes empoeiradas dentro de nós. O trabalho com o texto tende a uma arbitrariedade no tratamento que faz cair por terra o exercício de liberdade que proponho para a prática vocal. Se o ator não se permitir transitar livremente pelos textos que manipula – sejam eles seus próprios depoimentos ou consagrados escritos literários – não conseguirá penetrar no que está por trás das palavras, o que as sustenta, a base imagética que as gerou para onde pode voltar para colher seus

estímulos. Nas palavras de Marcelo Lazzaratto, encontro a síntese do que penso a respeito da utilização do texto como material:

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 naquelas palavras. (LAZZARATTO, 2011, p. 75).

Temos, portanto, a hipótese de um caminho que poderá ser seguido pelo ator que experimenta práticas vocais sem um pensamento dogmático em relação à apreensão técnica de conhecimento:

Ator/ser humano disposto à transformação – elementos disparadores/facilitadores da transformação (materiais) – o texto como um material para transformação – o corpo/voz que recebe o material – a reverberação.

Reconheço a complexidade de cada uma das “estações” desse caminho, porém não vi maneira de abordar a voz sem antes rever diversos aspectos do ator enquanto ser humano. Se eu optar pela subjetividade, pelo metafórico, pelo subconsciente, enfim, pelos movimentos internos do ator, não tenho como deixar de lado quais pontos observo como fundamentais para propor essa prática vocal.

Quando disse, alguns parágrafos acima, que percebi ser natural e estimulante para mim, mas não o era para muitos de meus colegas, parei para pensar em quais seriam os motivos para que isso ocorresse. Notei que a literatura já fazia pontes com a minha vida de forma intuitiva, orgânica. O que está escrito, ou melhor, o que está bem escrito, reverbera em mim por que me atravessa. Ora, de nada adianta querer propor procedimentos que busquem essa agitação que me coloca em ação e atraem-me

enquanto prática, caso não tente estabelecer alguns pontos que facilitem o contato com o texto, o contato com as palavras para que elas tenham mais chance de atravessar também outros atores.

Refletir, mesmo que brevemente, sobre esse longo trajeto do ser humano ator (em processo de feitura de arte) até a sua voz (como ação vocal verdadeira), ajuda a definir o que pretendo quando proponho tais procedimentos.

Sabendo tanto da necessidade quanto da complexidade desse percurso, busquei algo que permeasse tais pontos os quais, juntos, formam a linha que culmina na ação vocal.

Como fio condutor do percurso, utilizo o imaginário do ator.

Foi ao ler as seguintes palavras de Sara Lopes, ainda em tempos de graduação, que me atentei para a possibilidade de fazer das imagens o elemento central da ação vocal:

Transferir a palavra, da página impressa, para o nível sensorial, constitui um processo artesanal: o caráter e a função autônomos de cada palavra devem criar vida na imaginação e ser experienciados nas centrais e terminações nervosas do sistema sensorial e emocional; o sentido experienciado da palavra pode ser encaminhado aos canais das vibrações pelos articuladores do desejo que são as vogais e as consoantes. A palavra, na página, ganha sentido na imaginação; seu sentido torna-se imaginação experienciada no corpo; o sentido experienciado transforma-se na palavra falada. (LOPES, 2004, p. 42).

Sara (2004) aponta acima um percurso que passa pela imaginação. É o percurso da palavra escrita até a palavra falada. Quando tomo distância e começo o percurso antes do texto escrito, noto que as imagens continuam a funcionar como arremate... as imagens que despertam o ser humano-ator para a arte (transformação), as imagens que são geradas pelo contato com o material, as imagens que estão

submersas no texto, as imagens que carregam de sentido as formas corporais e vocais, as imagens que atingem o espectador, as imagens que reverberam no silêncio do encontro.

As imagens para a voz, título da tese, são justamente as que percorrem o ator desde aquelas geradas pela observação de si mesmo no mundo até a incorporação das sugeridas externamente como em um texto dramático, por exemplo.

Trabalho aqui com a hipótese de que quando o ator está munido de imagens para a voz, reconhece-as e estimula-as até gerarem ação vocal. Tal ação acontece de maneira orgânica e inteira, dispensando um raciocínio técnico rigoroso sobre a utilização da voz em cena. Assim, os procedimentos que brotam de tal pensamento são tentativas de aproximação das imagens com o corpo e do corpo com a voz, em uma interação simultânea, uma rede cujos fios são tecidos interna e subjetivamente e tem relação indissociável com a trajetória de vida do ator.

Os procedimentos sugeridos são estopins para uma relação mais vital com o texto, para uma prática vocal que deixe a forma de lado para que busquemos os ruídos da vida.

Na voz, há um potencial inato para uma vasta escala de tons, harmonias e texturas. Sua articulação, num discurso claro, responde a um pensamento claro e ao desejo de comunicar. Assim, à voz configurada – e não inibida- pelo pensamento cabe revelar – e não descrever – os impulsos e processos internos da palavra significante para que se faça ouvir aquele que fala e não apenas a sua voz. (LOPES, 2004, p. 38).

Nessa trajetória que culmina em alguns procedimentos simples que podem ampliar as possibilidades de contato com o texto, a prática que vem para proporcionar experimentação é sempre bem vinda, mas ela não dá garantias e exige, portanto, do ator uma confiança no instante em que a realiza. A prática como um instrumento para

estimular o ator no momento do acontecimento e não como um exercício para o futuro resultado, confere à experimentação uma coerência particular e uma maravilhosa imprecisão. Não uma imprecisão por falha, mas por permeabilidade da ação.

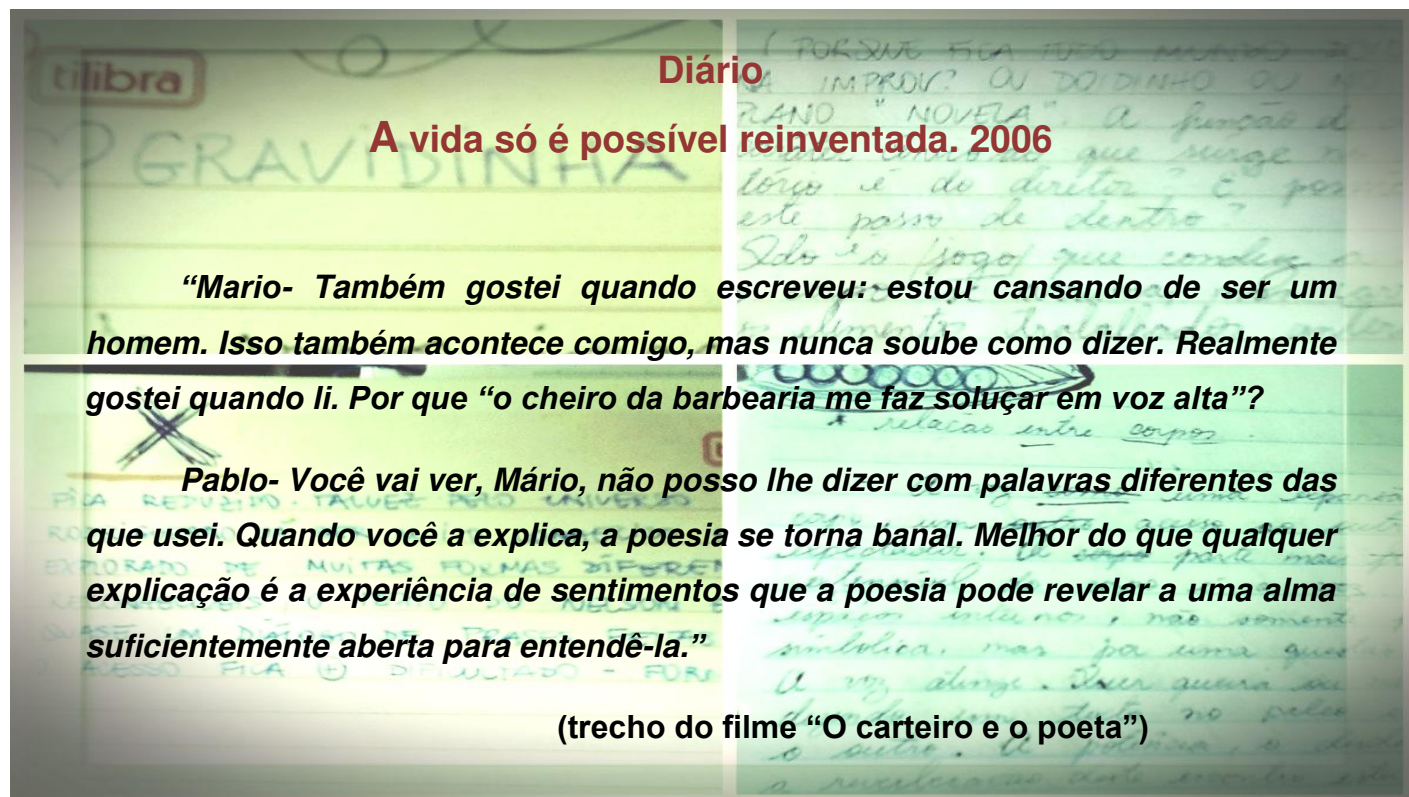
As imagens internas não são fixas. Não posso chamar esse procedimento de técnica. É uma proposta de contato com o texto que passa necessariamente pelo ator, por sua vida e, assim, não posso mapear. As imagens são do ator. Ele as usa quando quiser e do modo que quiser. A voz que sai a partir daí será modelada, testada e aprovada por outros artistas (os colegas em jogo cênico, o diretor na estruturação da cena), mas o disparador imagético é criação do ator. E tal criação não deve prestar contas. Pode ser análoga ao texto ou não, pode ser imagem real ou inventada, pode ser o que quer que desperte ação interna, propulsora da ação vocal justa.

Na prática da liberdade, da dança das imagens internas que acabam por cantar palavras, o ator trabalha com a intuição, a indefinição e urgência em abandonar o medo do vazio. Ocupa a sala com os ruídos, manifestações das espirais de sentimentos humanos, mesmo que depois se cale, guarde secretamente os sons, mas aí está nossa conquista: uma ação vocal que tem atrás de si um rastro de vida.

No teatro que queremos fazer, o acaso será nosso deus. Não temos medo de nenhum malogro, de nenhuma catástrofe. Se não tivéssemos fé em um milagre possível, não nos empenharíamos nesta via cheia de imprevistos. Mas um milagre só é capaz de nos recompensar por nossos esforços e por nossa paciência. É com esse milagre que contamos. (ARTAUD, 2006, p. 35).

Neste trabalho apresento um percurso que passa pelo ator como ser humano, vivente, dotado de memória, história e ruídos. Exalto a vida como elemento central de qualquer obra, abandonando a técnica que venha pasteurizar o acontecimento vital,

buscando uma prática que esteja ligada à revelação de forças motivadoras da ação vocal.



Em um semáforo qualquer, em minha cidade, vi três trabalhadores flutuando no céu. Trabalhando em um teto de um posto de gasolina, eles tinham o chão suspenso. Durante o tempo do sinal vermelho, não pude tirar os olhos deles. Naquele momento, senti a arte no mundo, meus olhos inundaram-se de poesia.

Cheguei a uma casa. Vi que a porta aberta era impedida de fechar não por um peso qualquer, mas por um vaso de margaridas. A porta de ferro pintada de branco, com feridas de ferrugem ardendo, encostava-se à parede azul, presa pelas margaridas. Pensei na beleza do simples, na nostalgia que há nas coisas puras.

Na volta para a casa, depois de uma tempestade, as valas nas sarjetas cuspiam água: cachoeiras da minha infância.

Nesses três momentos, pensei em infância, simplicidade, essencialidade, arte. Naquelas sensações diluídas no mundo, percebi a arte como um recorte, uma captura, uma lembrança do que se esquece, uma busca pelo que é essencial.

Mas uma pergunta não sai da minha cabeça: Qual a diferença entre vida e arte?

2 COLHEITA TEÓRICA:

TRANSFORMAÇÕES DO ARTISTA - TRANSFORMAÇÕES DO SUJEITO¹

*Como se fora a brincadeira de roda
Memória!*

*Jogo do trabalho na dança das mãos
Macias!*

*O suor dos corpos, na canção da vida
Histórias!*

*O suor da vida no calor de irmãos
Magia!*

*Como um animal que sabe da floresta
Memória!*

*Redescobrir o sal que está na própria pele
Macias!*

*Redescobrir o doce no lambar das línguas
Macias!*

*Redescobrir o gosto e o sabor da festa
Magia!*

*Vai o bicho homem fruto da semente
Memória!*

*Renascer da própria força, própria luz e fé
Memórias!*

*Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós
História!*

*Somos a semente, ato, mente e voz
Magia!*

*Não tenha medo meu menino povo
Memória!*

*Tudo principia na própria pessoa
Beleza!*

Vai como a criança que não teme o tempo

Mistério! Amor se fazer é tão prazer que é como fosse dor

(Redescobrir, Gonzaguinha, gravação de Elis Regina em Saudades do Brasil)

Figura 1. Imagem retirada do Blog “Música para mim”. Disponível em <http://admusicaalberto.blogspot.com.br/2011/09/redescobrir.html>

A questão da técnica

A construção do corpo cênico é algo que necessita de uma vigilância constante. O ator, no papel de ator criador, deve ser um observador de si mesmo.

Levando em conta que a preocupação do ator ultrapassa a obtenção de virtuosismos, ou seja, precisa ir além da aquisição de habilidades técnicas para execução da obra de arte, definir quais são as finalidades da técnica apresenta-se como um problema. Se o ator precisa ir além da execução primorosa de movimentos corporais e vocais como podemos estabelecer exercícios que garantam o acontecimento de algo que não conhecemos no início do trabalho?

Podemos tentar deixar de ver a técnica como instrumental, ir além da noção de que tal técnica confira necessariamente algum tipo de capacitação artística. Podemos pensar em técnicas precisas para desenvolvimento de algumas habilidades, porém tais aquisições não garantem a arte, mesmo podendo ser facilitadores da expressão.

A técnica e a teoria são equipamentos. O que importa é o que fazemos com eles, o que importa é a ação. Assim, podemos utilizar o equipamento em alguns momentos, revertermos tal utilização em ação e abandonamo-lo por um período. Claro que a técnica continuará presente, mas não será o foco do trabalho. Munidos do equipamento "técnica", poderemos dar vazão a outros procedimentos de criação menos objetivos e precisos, mas que gerem ação e não formas vazias.

Ver a técnica como um elemento propulsor, intensificador de nossas características inerentes de seres humanos. Anatol Rosenfeld diz que o homem precisou da técnica para sobreviver, pois como animal é bem menos dotado de instinto, força, velocidade que muitos outros e seria, portanto, uma presa fácil.

Artista precisa de técnica? Qualquer artista precisa de técnica?

Não respondo à pergunta com facilidade. Muitos sinais amarelos aparecem em minha mente quando penso na resposta “não”, mas muitos outros também aparecem quando penso em dizer “sim”.

Quando penso em minha trajetória pessoal como atriz, percebo que não tive o grande privilégio de me saber artista ainda criança. Na verdade, sabia, mas lá dentro, escondido como um bilheteinho secreto. Não abri a boca e cantei, não fugi com o circo, nem sequer ia ao circo. E a vida foi passando e o meu corpo foi sentindo a passagem da vida não por que não podia mais fazer este ou aquele movimento, mas porque fui criando um corpo de não artista. Eu fui artista. Quando tinha uns cinco ou seis anos, eu talvez fosse mais artista do que sou hoje, mas fui sendo outra coisa por cima. Depois de tantas voltas da vida, fui arrancada (por não mais suportar) daquela condição de não artista. Mas aí é uma história toda de vida de afundar, enfiar para muito dentro o que eu tinha de artista. Aquele instinto, aquela combinação de palavras, aquela espontaneidade, aquela urgência, aquela vontade de dançar. E eu fui atrás da técnica para aprender a ouvir, para aprender a estar, para reaprender a artista que fui, em minha infância, com meus olhos curiosos e corpo inquieto.

Sou grata à técnica porque me trouxe e ainda me traz possibilidades de transformações internas e externas, mas não acho que ela seja necessária para todos e nem sempre.

Quando falo em técnica nesse trabalho refiro-me à aquisição de habilidades para uma finalidade formal específica. Compreendo que o conceito de técnica pode ser entendido como algo que incluía sensibilidade, trabalho com inconsciente, imaginação e etc., mas aqui, me permitindo uma definição particular do termo, a palavra “técnica” faz referência à manipulação utilitária de procedimentos para aquisição de uma habilidade específica.

O artista que escolhe seguir o caminho da técnica pode buscar alguns procedimentos a serem trabalhados para que possa fazer arte. Isso faz parte da

técnica, mas de uma técnica que aguça o olhar, a escuta, que faz com que o ator estabeleça contato com o espaço e com o outro ampliando a percepção de elementos concretos de trabalho que podem gerar ação efetiva. Para esta relação não-utilitária com os procedimentos dou o nome de prática.

Peguemos esta citação de Eugênio Barba:

Primeiro se assimila cada exercício de modo preciso. Uma vez que cada um tenha sido assimilado e exista um domínio absoluto sobre eles, começam a ser fundidos em uma sequência [...] os exercícios agora já foram assimilados, há um domínio absoluto sobre eles. Pode-se trabalhar em plena liberdade segundo o ritmo particular. [...] Exercícios que envolvem o corpo todo, que o fazem reagir completamente. O corpo deve pensar integralmente, totalmente e adaptar-se continuamente à situação que surge. (BARBA, 1991, p. 55-6).

Eugênio Barba, que é conhecidamente um defensor do árduo trabalho técnico, fala nesta citação de um caminho para que o corpo reaja completamente. Ele defende uma proposta da execução, domínio e, depois, uma liberdade onde o corpo pensa integralmente. Ora, e se o ator já estiver reagindo completamente? E se fizer isto intuitivamente? Para onde irá a necessidade da técnica? Não existe a chance de isso acontecer sem que haja um “domínio absoluto”?

De maneira nenhuma proponho que haja um abandono do trabalho técnico, mas sim, um novo olhar sobre ele, um olhar que vá além da busca por um método infalível ou um manual de instruções. Um olhar que é mais sujo, mais caótico, que contemple a individualidade de cada ator e não pode, portanto, reverberar da mesma maneira em um grupo de atores. Por isso, caótico. Por isso, pode ser que não funcione. Procedimentos que podem dar certo ou não e cada vez que forem realizados poderão estar nesse lugar do risco.

Ainda na graduação, por exemplo, em um projeto prático de Iniciação Científica, propus a um grupo de atores uma caminhada modificando uma parte do corpo. Munidos desta “instrução técnica”, logo vi a exploração resultar em tensões do tronco para cima que não fluíam para as outras partes do corpo para serem estímulos de uma criação corporal íntegra, ou seja, com aquela habilidade conquistada, o ator considerava o trabalho feito. Tais tensões estavam tentando dar conta de dizer algo sobre a construção corporal, mas acabavam por revelar somente um caráter que permanecia na superficialidade. A técnica, daquele modo, não estava funcionando.

Pensei também no quanto é forte a tentativa de sistematizar um aprendizado. Aquele exercício da caminhada não tem nada a ver comigo. Eu não consigo apreciá-lo, aliás, nem consigo executá-lo e estava ali tentando dar ares de “seriedade” a meu experimento altamente livre! Pensei ainda no quanto meus colegas (que estavam ali sob meu comando) eram mais vivos, mais complexos e interessantes nos intervalos dos exercícios técnicos! Como manter aquela vida pulsante na hora do exercício?

Stanislavski relata a lição do diretor a um ator (Gricha) que permanecia sempre o mesmo embora criasse “um novo exterior e um novo jogo de maneirismos já prontinhos”:

Você pode pensar que os seus gestos, seu modo de andar e de falar são seus. Mas não são. São maneirismos universais e generalizados [...]. Agora, se alguma vez lhe ocorresse mostrar-nos em cena algo que nunca vimos, se nos mostrasse você mesmo, tal como é na vida real, não o Ator Gricha, mas o homem seria esplêndido, pois o ser humano que você é, é muito mais interessante e talentoso que o ator. [...] Estou convencido de que Gricha, o homem, engendrará uma geração inteira de papéis característicos. Mas o ator Gricha nunca produzirá nada porque a gama dos jogos de cena de carimbo é espantosamente limitada e está gasta até a última camada. (STANISLAVSKI, 2004, p. 53).

Eu estava experimentando com meus colegas um exercício técnico que estava liquidando a eles mesmos. Não se sabia dizer quem era quem, aquele que gosta de rir e o mais sério, o que ontem bebeu demais e o que nunca bebeu na vida. Todos uniformizados, buscando tensões nos pés. Saí altamente decepcionada daquele encontro. Minha instrução tinha acarretado em uma perda de identidade terrível. Ficamos confiando que uma técnica poderia conferir arte aos nossos corpos, mas isso não aconteceu.

Hoje, percebo como é importante deixar sempre algo indefinido no caminho.

Processo artístico não é conceito. Não é fácil delimitar o objeto de estudo para que possamos conceituar o fazer artístico. Chega um momento em que várias ciências emaranham-se como Psicologia, Filosofia, Pedagogia, Física e, mesmo assim, ainda não teremos um conceito totalizante do acontecimento cênico. Mesmo os escritos consagrados dos teóricos teatrais, as técnicas realizadas e bem-sucedidas, são materiais estimulantes para o trabalho e não receitas de artistas.

Em uma passagem de “A hermenêutica do sujeito”, Foucault (2006) relata as quatro causas gregas, tomando como exemplo a taça de prata. Existe a causa material – a prata; a causa formal – o desenho, a forma “taça”; a causa final – para que o objeto serve e a causa eficiente – aquele que faz o objeto.

As quatro causas estão comprometidas em fazer surgir a taça. O termo “fazer surgir” ao invés de “fabricar” carrega uma diferença da atitude. Quando queremos fazer surgir, devemos criar condições para que isso aconteça ao passo que “fabricar” tem mais a ver com manipular instrumentos. Esta diferença de atitude é sutil, mas determinante. No caso de fazer surgir, é necessário ouvir o material, estar perceptivo e desarmado o suficiente para dar espaços na criação e para que em tais espaços surjam novas possibilidades.

Nesse sentido, a prática teatral deve ser relacionada ao fazer surgir e não ao fabricar. Mesmo definidas algumas causas para a criação, o surgimento da cena está sempre em risco de transformação.

Completando o vocabulário que irá apresentar-se nesta tese, o termo “técnica” relaciona-se ao ato de fabricar, ao passo que o termo “prática”, relaciona-se ao ato de fazer surgir, de acordo com os conceitos recém-citados.

Na prática vocal especificamente, sinto que há no ator uma tendência inicial a não construir uma trajetória para além da técnica. Quando Barba relata que, “estando os movimentos assimilados, podemos trabalhar em plena liberdade”, não posso deixar de pensar o quão frequente é o ator parar na etapa de “assimilação do exercício”. Talvez por ter dificuldade em aceitar que o texto, a palavra e a voz possuem outras funções e não só a informativa, acredite que se a voz atingiu clareza suficiente para ser entendida, chegou ao fim do percurso. A técnica pode fornecer os elementos necessários para um início de trabalho, mas aos poucos deve perder sua forma pura e dar espaço às possibilidades criativas inerentes ao presente da realização. Assim, o ator estará respondendo a estímulos diversos, inclusive, os da execução técnica, porém mantendo a possibilidade de desvios, respiros e resignificações. Uma situação de trabalho onde o corpo e sua parte invisível, a voz, reagem aos impulsos.

A técnica corporal, a técnica vocal ou, idealmente, a integral, pode ser vista como uma preparação, mas há algo que só ocorrerá no próprio fazer. A prática gera uma coerência interna, mas para descobrirmos tal coerência é necessário um olhar atento sobre o próprio trabalho de criação. Um olhar dotado de uma ingenuidade produtiva que pode levar a uma redescoberta da técnica – descoberta da prática. O artista entra em contato com aquele material sem os temores de um aprendiz, sem a tensão de cumprir expectativas ou alcançar resultados.

A questão da entrega

A prática do ator passa necessariamente por uma transformação por parte do artista, nessa nossa arte, nessa nossa mania de fazer teatro. Não podemos criar um corpo cênico à distância, confeccioná-lo como a uma vestimenta e, depois, vesti-lo quando precisamos dele, tirarmos quando não o quisermos mais, tomarmos um bom banho e vestirmos em casa vestir o pijama e dormir. Quando escolhemos ser um ator, estamos dispostos a nos investigar. Escolhemos nos colocar em uma mesa de dissecação e, ao mesmo tempo em que somos o próprio cadáver, seguramos o bisturi. Escolhemos ser o analista e o paciente no divã. Tudo se mistura e é preciso certa energia para manter-se são.

Pode o artista negar-se à transformação e querer modificar o espaço e os outros com sua arte? É possível assumir essa função transformadora diante da sociedade e, no entanto, querer sair livre de qualquer “efeito colateral”?

Colocar-se em jogo arriscando perder. Quando a Arte ganha, nós sempre perdemos um pouco. Perdemos um pouco de paz, sono, sobriedade, juventude. Bom para poesia, mas e a vida? A vida morre e renasce a todo instante. Morrer para renascer e deixar na trajetória uma sombra, um suspiro e chamar isso de obra de arte.

Quais transformações pelas quais este artista deveria passar para estar apto a tais feitos que soam como miraculosos? E mais: qual o estado permanente de atenção que o ator deve atingir para poder dar início à transformação criativa?

Em “A Hermenêutica do sujeito”, Foucault (2006) discute o conceito de “cuidado de si” que acredito ser muito relacionado ao constante trabalho do artista para estar apto a receber estímulos para a criação e transformar-se diante deles.

O conceito de cuidar de si é bastante amplo e complexo, mas, basicamente, refere-se a uma atitude, um modo de vida em que “é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo etc. para ‘si mesmo’”. Segundo Foucault:

O cuidado de si implica em uma maneira de estar atento ao que se pensa e o que se passa no pensamento. (...) Também designa algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. (FOUCAULT, 2006, p. 14-5).

A atitude de cuidar de si é uma tarefa para a vida toda. Não sendo necessariamente uma tarefa passiva, o cuidado de si pode envolver diversos exercícios voltados para a conversão do olhar, porém, o que permeia toda a mudança é um desejo transformador.

Em tal sentido, vejo muitas semelhanças com o trabalho do ator. Ele pode estar munido de diversas técnicas e exercícios, mas deve ter como finalidade algo maior que a habilidade conquistada pela execução bem sucedida da técnica. O trabalho do ator é um só: transformar-se.

A investigação de si não significa necessariamente um narcisismo, mas uma forma de investigar o que passa por nós e pode ser representativo do humano de um modo geral. Acessar uma nova camada de observação, abrindo possibilidades de escape das formas corriqueiras de expressão. Cuidar de si vem de encontro a alguns preceitos morais que carregamos conosco os quais regem ser o “correto” uma preocupação com o outro, com o coletivo e, ainda, com o resultado. Na ânsia de corresponder a determinadas expectativas ditadas tanto pela moral quanto pelas regras sociais, apressamos as transformações e limitamos a entrega a um espaço e a um tempo. A transformação do artista fica comprometida e vinculada a situações pontuais.

Quando Foucault aborda o tema da espiritualidade, ele adentra um novo território: o da relação subjetiva com o mundo. Esta relação subjetiva tem muito a ver com o conceito de cuidar de si e também com a transformação do artista.

Ele aponta que a espiritualidade cobra do sujeito uma entrega para que ele seja digno da verdade. Não é possível acessar a verdade sem que haja uma transformação. Tal transformação não é, de maneira alguma, superficial. Ela modifica o indivíduo de tal modo que ele se torna outro que não ele mesmo.

Para que haja essa conversão do sujeito, Foucault aponta dois grandes movimentos: o movimento do amor e o do trabalho. Ele escreve:

[...] esta conversão pode ser feita sob a forma de um movimento que arranca o sujeito de seu status e de sua condição atual (movimento de ascensão do próprio sujeito; movimento pelo qual, ao contrário, a verdade vem até ele e o ilumina). Chamemos este movimento [...] de movimento do éros (amor). Além desta, outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso à verdade é um trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (áskesis). Éros e áskesis são, creio, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tornar-se sujeito capaz de verdade (Idem, p. 20).

Pensando sobre os dois grandes movimentos do homem para buscar a verdade por meio da espiritualidade, não posso deixar de fazer uma comparação direta com o trabalho do ator na sua prática artística. O conceito de cuidado de si está muito relacionado a uma forma de vida e não a uma ocupação momentânea ou uma transformação passageira, o que considero outro ponto de contato com o trabalho de ator. Nessa transformação, não existe um fim estabelecido. O sujeito se coloca em posição de permanente atenção.

Os dois grandes movimentos citados por Foucault, amor e trabalho, podem englobar todo o ofício do ator. O amor no sentido de arrancar o sujeito de sua condição de não artista, de incitar a revolução e de dar motivação para o início de uma trajetória.

O trabalho seria a incorporação de elementos práticos que possibilitem a expressão e a criatividade.

Obviamente, que tal analogia da ascensão do sujeito buscando a verdade e do ator em prática deve ser feita tomando as devidas proporções. Considero, porém, importante fazê-la para ressaltar o movimento do amor e do trabalho como fatores complementares e não como caminhos opostos em que devemos escolher um ou outro para prosseguir.

Embora seja um conceito filosófico, o cuidado de si não é um preceito filosófico e sim, um preceito de vida. Foucault relata:

Será preciso, então, compreender quando os filósofos e os moralistas recomendarão cuidar de si, não aconselhando apenas a prestar atenção em si mesmo, a evitar erros e perigos ou a proteger-se. Referem-se a todo um domínio de atividades complexas e regradas. Podemos dizer que, em toda filosofia antiga, o cuidado de si foi considerado um dever e uma técnica, uma obrigação fundamental e um conjunto de procedimentos cuidadosamente elaborados (Idem, p. 20).

Voltar o olhar para si mesmo está ligado à formação, porém não é a finalidade da conversão desse olhar. Por tratar-se de algo para a vida toda, o cuidado de si não pode ter “finalidades” e sim, funções. Esta forma de vida possui inicialmente, uma função crítica.

Para que haja a transformação, o sujeito deve estar disposto a passar por uma etapa de desaprender. Esta etapa consiste em livrar-se dos maus hábitos e das opiniões falsas. Podemos apontar também a função de luta.

A prática de si é concebida como um combate permanente. Não se trata simplesmente de formar, para o porvir, um homem de valor. É preciso

fornecer ao indivíduo as armas e a coragem que lhe permitirão lutar durante toda a vida. (FOUCAULT, 2006, p. 20).

Para a busca da verdade, alguns exercícios progressivos são necessários. O trabalho é constante e devemos exercitar algumas qualidades fundamentais. Uma delas é a escuta. Ser capaz de dirigir a atenção, ouvir, ter uma atitude de escuta e reter o que foi dito. Outra é a importância da escrita. Nesse caso, seria uma escrita pessoal, uma espécie de arquivo de coisas que ouvimos, conversamos e refletimos. Por último, a importância do retorno sobre si, como uma volta ao que já foi aprendido, uma assimilação dos conhecimentos acumulados, de memórias, sensações etc.

Temos, portanto, todo um conjunto de técnicas cuja finalidade é vincular a verdade e o sujeito. Mas é preciso bem compreender: não se trata de descobrir uma verdade no sujeito nem de fazer da alma o lugar em que, por um parentesco de essência ou por um direito de origem, reside a verdade; tampouco trata-se de fazer da alma o objeto de um discurso verdadeiro. Estamos ainda muito longe do que seria uma hermenêutica do sujeito. Trata-se, ao contrário, de dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer desta verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberanamente em nós. (FOUCAULT, 2006, p. 608).

Trazendo para a área da criação teatral, encontramos nos escritos de Cassiano Quilici uma ligação do fazer teatral com práticas muito relacionadas ao conceito de Foucault. Quilici diz:

A tarefa de reconectar-se a esse plano da existência é intransferível, já que implica na submersão no que é próprio e singular, no território do íntimo e do secreto. [...] “Assistir-se” é almejar uma visão simultaneamente interna e externa de si mesmo. Artistas como Grotowsky, Meyerhold e Brecht também insistiram no desenvolvimento da capacidade de testemunhar-se, como uma das habilidades básicas requeridas pelo teatro (QUILICI, 2004, p. 87).

Outro aspecto que considero importante frisar é a diferença entre o cuidado de si e o acúmulo de informação. Entender que a transformação parte do sujeito e não de um elemento externo (como, inclusive, uma técnica imposta) pode ajudar a situar o ator em um lugar de trabalho muito interessante. Tudo para sublinhar a importância dada por mim ao ser humano que é o ator e às várias manifestações artísticas em potência que o ato de viver contém. E é nesse espaço do “humano vivendo” que a arte acontece verdadeiramente.

Ocupar-se com o domínio de si não significa ler as crônicas dos historiadores que contam as façanhas dos reis. É muito mais: vencer as próprias paixões, estar firme diante da adversidade, resistir à tentação, fixar-se como objetivo o próprio espírito e estar preparado para morrer. (FOUCAULT, 2006, p. 331).

O equilíbrio por um triz – técnica e entrega juntas

Embora defenda que a intensificação da vida pode ser a base para qualquer trabalho criativo, sei que quando o ator vai estabelecer contato com a prática artística, precisa construir certa disciplina. Em tal construção, entra em cena o risco de estar cumprindo determinados papéis e apenas realizando objetivamente algumas tarefas de acordo com o que se espera de um trabalho de ator.

Mesmo sabendo da necessidade de alguns procedimentos técnicos, a relação “consigo” (termo relativo ao conceito de “cuidar de si” utilizado por Foucault e discutido previamente) é anterior às outras, ou seja, está antes dos outros papéis a serem exercidos pelo ator e, por consequência, confere à prática a propriedade de fazer brotar a vida na estrutura cênica elaborada.

A investigação de si não significa um movimento egoico do olhar, mas uma forma de investigar o que passa por nós e pode ser representativo do humano de um modo geral. Acessar a uma nova camada de observação, abrindo possibilidades de escape das formas corriqueiras de expressão.

O artista precisa estar preparado para uma porção de deveres, de obrigações que devem ser feitas com a maior entrega possível. Como essa entrega é alcançada, pode variar radicalmente entre os atores. É importante ressaltar no trabalho a importância de ter como foco o olhar para si mesmo e agir com sinceridade em relação às descobertas que a citada conversão do olhar traz. Talvez, o ator chegue à conclusão de que técnicas consagradas de nada lhe servem ou que aquecer a voz é menos importante do que ouvir sua música preferida antes de entrar em cena. Essa liberdade de entender a vida como cerne do acontecimento da cena e o humano como o eixo do sujeito ator coloca a prática teatral tanto no território indefinido da subjetividade quanto na concretude da ação presentificada.

Não é incomum ouvir de artistas consagrados algumas de suas práticas e perceber o quanto elas são semelhantes aos rituais de purificação. Rituais que têm como objetivo uma sensibilização do corpo para dar espaço a manifestações sutis da existência. Tomemos como exemplo uma parte das condições impostas por Marina Abramovic para realização da *performance*. *A casa com vista para o mar*. Abramovic é artista plástica e *performer* e o trecho foi extraído de uma entrevista sua concedida a Ana Bernstein:

Condições para a instalação viva: artista

Duração do trabalho: 12 dias

Comida: sem comida

Água: grandes quantidades de água mineral pura

Falar: sem falar

Cantar: possível, mas imprevisível

Escrever: sem escrever

Ler: sem ler

Dormir: 7 horas

Ficar em pé: ilimitado

Sentar: ilimitado

Deitar: ilimitado

Banho: três vezes por dia.

Vemos nesse esquema proposto pela artista alguns clássicos elementos de purificação como a água mineral pura para beber em grandes quantidades e os três banhos diários, além das restrições impostas como a proibição da fala e da comida.

Marina utiliza tais restrições como estímulos para criar novas condições corporais, para sair do lugar comum do corpo e poder ampliar suas formas de recepção, seus canais de ligação com as pessoas e o mundo. A *performer* leva ao extremo da solidez um ato que deve ser realizado por todo artista em contato com um material de trabalho: a recepção daquele material como elemento modificador do corpo e gerador de estímulos para que tal modificação aja sobre outras pessoas e também as transforme.

A prática é permeada por uma doação constante. A entrega da artista é parte fundamental de tal prática, ou melhor, a prática é desenvolvida a partir da entrega, inclusive para ampliá-la.

Quando pegamos outro exemplo, Lygia Clark trabalhando com a *Estruturação do self* em seus clientes, podemos perceber também uma tentativa de purificação, mas, desta vez, agindo sobre o outro.

Este trabalho da Lygia Clark consiste em uma proposta de investigação corporal criada pela artista em 1976. Tal investigação era realizada em sessões de uma

hora cada com regularidade entre uma a três vezes por semana quando os clientes ficavam desnudos e deixavam a artista tocá-los, utilizando-se de seus *Objetos Relacionais* (instrumentos concebidos pela própria Lygia para tal contato). Diferentemente, porém, de Abramovic, a finalidade era terapêutica e as possíveis transformações corporais experimentadas por aquelas pessoas não eram compartilhadas com um público.

De qualquer maneira, a pesquisa de Lygia gerou alguns conceitos muito interessantes para o trabalho de ator. Tratarei brevemente aqui de um deles: o corpo vibrátil.

Suely Rolnik, no livro *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (2005, p. 13) descreve da seguinte forma o que seria um corpo vibrátil:

O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agitam a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta de sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de imanência onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim.

Não seria esse um estado potencialmente cênico? Um corpo capaz de redescobrir e reinventar o mundo, transformando-o em uma infinita fonte de material para criação?

Quando digo, no entanto, “potencialmente cênico” e não “cênico” é devido ao fato de que, para o ator, ainda falta ir além do corpo vibrátil. Tal contato diferenciado com o mundo (puramente terapêutico para alguns) ainda não é ponto de chegada. Essas sensações e a escuta da reverberação corporal ainda precisam ser passíveis de

que o acesso seja de forma consciente. No entanto, para a presente pesquisa, não irei abordar o momento da finalização da cena, estruturação da ação e reprodução da mesma. Aqui, trato da prática em laboratório e das descobertas que podem surgir deste espaço livre. Portanto, assim, o conceito de corpo vibrátil serve como uma analogia interessante para o estado ideal do ator quando em laboratório de práticas vocais.

A criação em arte exige uma doação absoluta, é “uma questão de vida ou morte”, como diz Marina Abramovic. Estamos sempre buscando maneiras de iniciarmos esta doação, possibilidades de abertura de canais por onde transitarão nossos afetos.

Recorremos à técnica, mas ela nunca basta. É preciso que uma força vital ressoe por meio dela. Buscamos a filosofia, porém a filosofia gera conceitos e processo artístico não é conceito filosófico. A teoria em arte deve ser mais como um material do que como um exemplo de método de criação. Os produtos esperados por teoria conceitual e trabalho prático são diversos. Em Arte, o produto não deve ser categorizado, pois pode ser qualquer coisa, inclusive conceito.

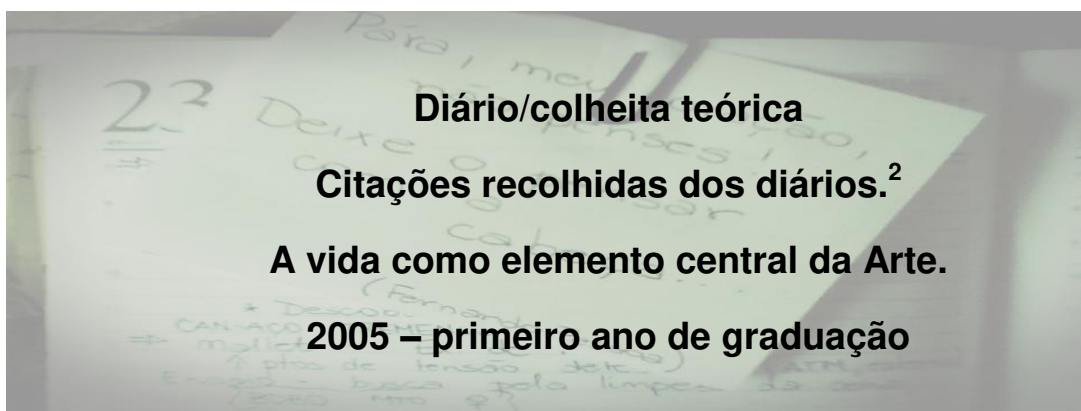
Tanto técnica quanto teoria (teatral ou filosófica) não darão respostas nem solucionarão problemas de criação. Elas indicarão possibilidades. Não darão formas, mas revelarão atitudes de seus pensadores e criadores em relação ao mundo e, estas sim, poderão ser percebidas para que a partir delas, na nossa arte, possamos criar e recriar.

São elementos compositores da criação. Elementos que estabelecem condições para que algo surja, porém os resultados são incertos e há (ou deveria haver) um espaço para o inesperado, pois estamos falando de transformação de pessoas e não de objetos. Por mais que tentemos objetivar e catalogar tais transformações que ocorrem na emissão e na recepção da ação, estamos, sem dúvida, percorrendo um campo do indizível.

O artista disposto a transformar-se está livre da obrigação do resultado, pois não tem como prever o produto da transformação (ou então seria uma transformação limitada, pré-definida e, assim, uma simulação).

Estabelecer materiais. Criar condições para a criação. Selecionar técnicas e teorias. Purificar-se. Aprimorar o olhar e a atenção. São preparações possíveis, mas existe algo que só acontece no próprio fazer, algo inerente à prática, que possui uma coerência interna que não precisa de teoria para explicar-se.

Saber que a arte não precisa chegar a um consenso. Não precisa definir nada. O conflito, as contradições, os paradoxos são também materiais. São estímulos. E qualquer técnica que não leve tais aspectos em consideração ou, pior, proponha-se a resolver os dilemas da criação e solucionar a angústia experimentada pelo artista criador, deve ser vista com bastante desconfiança. Resolver a equação é matar a poesia. Ser artista para desencadear processos de transformação e não para criar obras definitivas.



“Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto, acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranquila da noite: “Sou mesmo forçado a escrever”? Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples ‘sou’, então construa a sua vida de acordo com essa necessidade. Sua vida, até em sua hora mais indiferente e anódina, deverá tornar-se o sinal e o testemunho de tal pressão”.

(Rainer Maria Rilke – Cartas a um jovem poeta)

“O ator que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa e que não é atingida pelos olhos do mundo –, deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua

² As citações aqui transcritas foram recolhidas de diários e, na ocasião em que foram escritas, não tinham nenhum caráter acadêmico, portanto, não posso precisar a página da obra onde elas estão inseridas. O intuito é revelar aqui algumas passagens que, durante os anos de pesquisa, foram estruturando a base desta Tese.

própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria a sua linguagem própria de palavras”.

(Jerzy Grotowski – Em busca de um teatro pobre)

“Ah, sim, a velha poesia...

[...] De tudo quanto lhe entrego, a Poesia faz uma coisa que parece que nada tem a ver com os ingredientes, mas que tem por isso mesmo um sabor total: eternamente esse gosto de nunca e de sempre.”

(Mário Quintana – Nova Antologia Poética)

“Cabe ao ator compor a música dos seus sentimentos para o texto de seu papel a aprender como cantar em palavras esses sentimentos. Quando ouvimos a melodia de uma alma viva, então, e só então, podemos avaliar plenamente o valor e a beleza das falas e de tudo que elas encerram”.

(Constatin Stanislavski – A construção da personagem)

“Certamente pode-se falar em termos semiológicos do corpo como emissor de palavras; mas o corpo respira, trabalha, sofre e morre, coisa que nenhum signo jamais fez.”

(Paul Zumthor)



Cheiros. Cores. Nomes.

Palavras. Sonhos. Outros.

Passado. Fotografias. Velhice.

Cão morto. Quintal velho. Revista amarelada.

Mãe jovem. Avô vivo. Olhos brilhantes. Vida.

Respiro.

Choro.

Permaneço atenta.

Atenção! A vida passa.

Clichês. Músicas. Cartas.

Amor. Nudez. Quadros.

Filmes. Novelas. Comerciais.

Não sei se sou artista.

Não sei fazer arte.

Eu passo.

Milagre. Muleta. Fralda.

Minha bisavó. Minha filha.

Minha avó. Meu pai.

Piscina. Clube. Colégio.

De tudo que sempre quis, sobrou-me um resquício de esperança.

Sou artista.

Dinheiro. Carro. Assepsia.

Unhas feitas. Depilação. Mulher.

Cozinha. Mulher. Cortes invisíveis.

Mulher. Cabelo. Louça. Solidão.

Solidão...

A força que precisei para ser artista não é suficiente para que eu prossiga.

Preciso mais. Muito mais. Continuo.

Eu não sei cantar.

Eu não sei dançar.

Eu não viro de cabeça para baixo.

Eu não tenho alongamento nas pernas.

Eu não vi um milhão de peças.

Eu não li os clássicos.

Eu não conheço aquele diretor.

Eu não li aquele autor.

Eu não reconheço esta citação.

Eu não sei rezar.

Eu não gosto de ciranda.

Eu não...

Mas existe um motivo qualquer.

Eu não sei qual é.

Eu não sei que palavra usar.

Eu não sei qual é a bibliografia adequada.

Mas existe um motivo qualquer.

A solidão é infinita.

Disfarço. Recomponho. Permaneço.

Refaço. Lavo. Recomeço.

Se paro, reviro em febres de arte.

Se faço, cansaço.

Recorto-me em mil faces. Não amo nenhuma delas.

Sigo artista.

Tudo parece bobo, por fim.

Lamentos. Dor. Peso.

Insônia. Álcool. Medo.

E tudo parece bobo, por fim.

Eu não sei ser artista...

Machuco. Presa. Gaiola.

Imagino. Solto. Voo.

Eu não sei ser artista em paz.

3 COLHEITA TEÓRICA – ATOR E MATERIAL CRIATIVO: POSSIBILIDADES PARA TRANSFORMAÇÃO³

Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse.
Acuse a si mesmo, diga consigo que não é bastante poeta para extrair suas riquezas.
Para o criador, com efeito, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente.

(Rainer Maria Rilke)

Quando pensamos na palavra “material” pode vir-nos à mente várias definições, inclusive o conceito aristotélico de causa material. Esse conceito é propulsor dos pensamentos que serão aqui expostos, porém possui apenas a função “propulsora”, já que não será investigado profundamente.

Ainda na graduação, li brevemente sobre a causa material aristotélica e o pensamento acerca de tal conceito filosófico gerou em mim uma inquietação que julgo pertinente expor neste trabalho.

Aristóteles aponta as causas para que algo exista: a causa material (do que é feito algo); a causa eficiente (o que fez); a causa formal (o que lhe dá forma) e a causa final (o que lhe deu a forma).

Traçando uma analogia com o trabalho do ator, penso em material como os elementos que podem vir a ser constituintes da obra, mas que não são a obra em si. Todos os elementos constituintes da obra de arte podem estar ali, mas não são arte ao menos que lhes seja dada forma de arte, por meio de um processo de transformação. Como no clássico exemplo da casa em que pilha de tijolos, telhas, madeiras etc. não podem ser chamadas de casa antes que lhes seja dada tal forma.

³ Esse capítulo, resumidamente, foi publicado na revista Pitágoras 500, v. 3, out. 2012. Link para o arquivo: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/42/63>.

Então, voltando ao trabalho do ator: quais são os materiais criativos para se trabalhar? A partir de quais elementos ele pode começar? Quais são as causas materiais para as quais ele dará forma de arte?

O professor e pesquisador Matteo Bonfitto descreve seu interessante conceito de material. O conceito nasce quando ele traz à tona a discussão do ator compositor e gera uma questão sobre quais são os elementos com que o ator trabalha no ato de compor:

Como sabemos, o trabalho do ator envolve muitos elementos: ele se move, fala, ouve, constrói imagens interiores e exteriores, reage de maneiras diferentes a partir de diferentes estímulos, utiliza objetos, adereços, etc. Elementos, portanto, de diferentes naturezas. Dessa forma, para responder a pergunta em questão, devemos encontrar um conceito que possa abarcar elementos, como vimos, de diferentes naturezas. Foi a partir deste percurso de reflexão e da leitura de Aristóteles que cheguei ao conceito de material. (BONFITTO, 2006, p. 16).

Posso dizer, finalmente, que chamo aqui de material os elementos que provocam no trabalho criativo um estímulo à transformação do ator. Qual o produto final desta transformação não se pode afirmar de antemão. O que pretendo ressaltar neste capítulo é a atitude do ator perante o material para que ele possa ser transformador e, ao mesmo tempo, transformado.

Em primeira análise, o espaço é um material estimulante para o ator. Onde quer que esteja, o ator está estabelecendo relação com o espaço. Há, no entanto, a possibilidade de o ator somente existir naquele lugar. Em uma relação superficial com o material-espaço, o ator está inserido em um pano de fundo sem que haja diálogo entre seu corpo e o ambiente em que se apresenta. O espaço apresenta-se como material para transformação do ator, mas esta permanece no campo da possibilidade e não se concretiza. Em tal caso, mesmo que o sentido da cena seja alterado pelo espaço, o

corpo do ator não responde e não se transforma em um canal de comunicação de novas formas expressivas, novos significados e sentidos. Quebra-se a comunicação. Acaba o jogo. O material não cumpre seu papel estimulante e são descartadas as várias formas de resignificação que seriam possíveis com uma escuta diferenciada do aqui chamado material-espço.

Em uma passagem muito interessante de *A preparação do ator*, Stanislavski relata o momento em que preencheu o palco com um cenário elaborado e disse aos atores para criarem ali naquele espaço. A potência do espaço era evidente, porém os atores não conseguiram sustentar uma sequência de ações. O diretor aponta a eles o fato de que se fossem crianças brincando em uma casa, a imaginação estaria faiscando e elas criariam naturalmente muitas cenas. Com a atitude de brincar, as crianças fariam com o material o que aqueles atores não fizeram. Ele finaliza dizendo para seus atores: “se não querem ou não podem acender uma centelha dentro de vocês, não tenho mais nada a dizer” (STANISLAVSKI, 2003, p. 74).

Assim como o material-espço, muitos outros materiais (tempo, ritmo, canção, figurino, cenário, memória, texto e tantos outros) surgem durante o processo de criação e podem ser utilizados de maneira leviana ou assumir papel fundamental na construção do sentido da obra. Cabe ao ator acender a centelha e dar ao material o sopro da vida, como as crianças que Stanislavski usou como exemplo.

Importante sublinhar que a atitude do ator está sendo vista aqui como parte determinante no contato com o material. É possível que existam materiais com grande potência criativa e, no entanto, eles não sejam levados em consideração pelo ator. Como diz Marcelo Lazzaratto em relação ao contato do ator com o material texto:

Um bom ator pode engrandecer um texto medíocre, mas um bom texto não engrandece um ator medíocre. Um bom texto pode aniquilar um ator medíocre. Escarra em sua cara sua fragilidade e incompetência. (LAZZARATTO, 2011, p. 73).

Assim, retornando à questão levantada “quais são as causas materiais para as quais o ator dará a forma de arte?”, acredito que não seja possível listar definitivamente os materiais com os quais o ator trabalha quando dá início a um trabalho criativo. Mesmo que eleja alguns objetos de trabalho, os materiais estão em permanente mudança. Se pensarmos no ator como o elemento central da prática, não podemos mapear todas as alterações que o mesmo está sujeito a sofrer. O ator pode continuar com os objetos de trabalho que iniciou, mas repleto de novas interações possíveis, pois aqueles mesmos objetos estão diferentes a cada vez, pois o olhar sobre eles é o do ator que se transforma a todo o momento.

Há uma sequência de movimentos tanto do material quanto do ator, dos mais sutis aos mais evidentes. No trabalho com o material, cabe ao ator estar atento a esses movimentos, incorporá-los e levá-los em consideração no momento da criação.

Tudo pode ser material para o ator: a revista de fofoca, o cheiro da casa da avó, o ônibus lotado, a cor do céu, o frio, o suor, o perfume do outro, a dor de barriga, o chão ruidoso, enfim, tudo, absolutamente tudo pode ser incluído na “lista” de materiais de trabalho. O material ainda não foi transformado em obra de arte teatral, mas pode vir a ser. Partimos de uma ideia, um lugar indefinido e ao mesmo tempo em que tudo pode ser estímulo, nos deparamos com um vazio: infinitas possibilidades que ainda não têm forma.

A construção desta ideia, sua elaboração e concretização podem passar por diversos caminhos. Partir deste vazio que contém arte em potência e trazer esta obra para a concretude da cena é um caminho rodeado por intuição e intenção.

Mesmo que o mundo ofereça uma infinidade de materiais, se o ator não estiver preparado para ser um receptor de tais estímulos, não há possibilidade real de criação. Os materiais apresentados não são obra de arte, mas apenas recursos criativos.

Utilizando aqui palavras de Stanislavski (2003, p. 126), pergunto: “como se pode ensinar às pessoas pouco observadoras a perceberem o que a natureza e a vida estão tentando mostrar-lhes?”.

Encontrei para essa questão as palavras de Foucault no conceito do “cuidado de si”, discorrido no capítulo anterior e retomado aqui. Ele diz que:

[...] o cuidado de si é uma espécie de agulhão que deve ser implantado na carne dos homens, cravados na sua existência, e constitui um princípio de agitação, um princípio de movimentação, um princípio de permanente inquietude no curso da existência. (FOUCAULT, 2006, p. 11).

Esta existência em que há uma inquietude permanente pode ser para o ator uma boa imagem de contato com as coisas que o cercam. Quando ele traz o termo “princípio de movimentação”, considero especialmente válido para o ator, pois esse estado configura uma possibilidade constante de encontrar na existência cotidiana um material para gerar ação.

A seleção do material

Apesar de ser possível encontrar em tudo possibilidades para a criação existe também o momento de seleção do material, o momento em que ocorre a transição da intuição, do impulso indefinido para o plano da concretização. É o momento da “violência necessária” da escolha. Esse termo foi utilizado por Anne Bogart em seu artigo *Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores*. Ela diz que “tomar uma decisão é um ato violento” e exemplifica:

Colocar uma cadeira em uma posição específica no palco acaba com todas as outras escolhas possíveis, todas as outras opções. Quando um ator atinge um momento espontâneo, intuitivo ou passional no ensaio, o diretor profere as palavras fatídicas: "guarda isso", eliminando todas as outras soluções em potencial [...] O ator deve agora encontrar uma espontaneidade nova e mais profunda dentro desta forma estabelecida. (BOGART, 2009, p. 32).

Novamente ressalto que o principal objetivo deste capítulo não está em realizar uma exaltação do material e suas relações com a obra de arte. Está, antes de tudo, em enfatizar a necessidade de uma atitude diferenciada do ator em relação aos estímulos que recebe. Mesmo após a seleção do material e desta consequente limitação quantitativa, o ator pode encontrar nesse campo mais restrito infinitas possibilidades de desdobramento. Tais possibilidades de desdobramento, sobretudo, não são de responsabilidade do material, mas sim do artista que o recebe e, para isso ocorrer, é preciso deixar que ele ressoe no ator de forma nova e inesperada, mesmo sendo um material já reconhecido e trabalhado repetidas vezes.

Stanislavski escreve a propósito das primeiras impressões sobre um material. Ele diz:

As primeiras impressões têm um frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador [...]. Para registrar essas primeiras impressões, é preciso que os atores estejam com uma disposição de espírito receptiva, com um estado interior adequado. Precisam ter a concentração emocional sem a qual nenhum processo criador é possível. O ator deve saber como preparar uma disposição de espírito que estimule seus sentimentos artísticos e abra sua alma. (STANISLAVSKI, 2003, p. 21-2).

Estabelecer a relação com o material selecionado, mantendo o frescor virginal, parece-me, mais uma vez, um trabalho que pode ser realizado por meio do aprimoramento da atitude para com o material por parte do ator. Uma atitude que passa por uma contemplação, mas é ativa, transformadora. Sem essa atitude e atenção, até mesmo os mais instigantes materiais, podem servir apenas como uma referência distante no processo criativo. Algo que confere aos atores respostas e soluções definitivas.

Em tal caso, os desdobramentos com possibilidades infinitas reduzem-se ou anulam-se, pois o ponto de chegada já é determinado antes mesmo de o ator conhecer o ponto de partida e sem levar em conta quaisquer peculiaridades inerentes àquele material e à forma como o mesmo se apresenta. Difícil tarefa de alimentar a tensão, a fruição que gera estímulo e ação.

Lidar com o material levando em conta os significados obscuros do mesmo, estabelecer um contato com o desconhecido, inicialmente angustiante, faz diferença, desde que tenha potência de revelação de novos sentidos. Trago novamente as palavras de Matteo Bonfitto ao discutir a relação que o ator estabelece com o material por meio da ação física. Ele faz uma consideração que utilizo para complementar o pensamento que expus:

Tais elementos, nesse caso, não são simplesmente instrumentais ou mesmo acessórios que significam em si, mas passam a adquirir um significado a partir da sua utilização por parte do ator, por meio da ação física. Tal utilização exige do ator, por sua vez, uma atitude diferenciada: ele deve fazer dos elementos com os quais se relaciona uma “fonte de estímulos” que pode levá-lo à descoberta de diferentes possibilidades expressivas. Dessa forma, o espaço, o figurino, os objetos, a luz, a música e a palavra passam a ser “atuados” pelo ator. Na relação com a ação física, esses elementos podem também “atuar”. (BONFITTO, 2006, p. 120).

A redescoberta do material selecionado é algo que só ocorre se o ator estiver disposto a invadir a obra com a própria vida ao invés de apenas emprestar-lhe corpo e voz. E esta invasão da vida do ator no material (e sua recíproca) pode causar desequilíbrio, desconforto, pois estabelece novas relações com o mundo e com a arte, mas acredito que é nesse ponto do desequilíbrio, da quebra de certezas, que ator encontra seu território mais frutífero.

Todo ato criativo requer um salto no vazio. O salto tem que ocorrer no momento certo e, no entanto, a hora de saltar nunca será estabelecida de antemão. Não há garantias quando se está no meio do salto. Em geral, saltar causa uma perplexidade extrema. A perplexidade é uma parceira no ato criativo – uma colaboradora fundamental. Se o seu trabalho não o deixa suficientemente perplexo, então é provável que não comoverá ninguém. (BOGART, 2009, p. 37).

A liberdade do laboratório

Inesperadamente,
a noite se ilumina:
que há uma claridade
para o que se imagina.

Que sobre-humana face
vem dos caules da ausência
abrir na noite o sonho
de sua própria essência?

Que saudade se lembra

E, sem querer, murmura
Seus vestígios antigos
de secreta ventura?

Que lábios se descerra
e – a tão terna distância –
conversa amor e morte
com palavras da infância?

O tempo se dissolve:
nada mais é preciso,
desde que te aproximas,
portas do Paraíso!

Há noite? Há vida? Há vozes?
Que espanto nos consome,
de repente, mirando-nos?
(Alma, como é teu nome?)
(Cecília Meireles)

Para descobrir os espaços no material selecionado por onde passarão os fios de vida do ator, é importante ter bem claro quais os momentos de experimentação e os de finalização cênica. Quando falo sobre a questão da escuta do material e das consequências desta abordagem para o trabalho criativo do ator, levo em conta que experimentar de forma profunda a escuta exige tempo e espaço que julgo ser

justamente o tempo e o espaço do laboratório. Portanto, estabelece-se aqui o termo laboratório para o espaço/tempo oferecido ao ator para experimentação.

Considero importante tal reflexão por ter observado (e experimentado também) a angústia que a liberdade do laboratório pode trazer. Explico: em laboratório, as reações aos materiais são desorganizadas, muitas vezes, caóticas. O olhar do ator, isto é, um olhar de quem está em processo ativo de construção de imagens poéticas, pode ser interferido por uma necessidade prematura de respostas. No desejo de chegar à obra final, o ele pode buscar uma via mais simples de acesso ao material. Como se fosse uma equação *ator + material = cena = significado* quando o que proponho aqui é a ausência dessa equação e uma relação poética com os elementos *ator*, *material* e *sentido(s)*. Entendendo significado como algo que se decodifica, compreende-se racionalmente e sentido como algo que resulta em compreensão simbólica cujo objetivo não é decifrar o material e/ou a cena.

Trazer à tona a questão da liberdade após ter discutido o conceito de “cuidado de si” em Foucault tornam alguns apontamentos necessários no sentido de relacionar esse conceito à prática da liberdade. Essa associação, feita pelo próprio Foucault, trata de algo muito mais amplo que o laboratório de criação do ator, porém, entendendo o ator como ser humano vivente em sociedade e dotado de interferências corporais, entender um pouco sobre as práticas de dominação e liberdade faz sentido nesse momento do trabalho.

Em entrevista⁴, Foucault relata que as relações de poder têm grande repercussão nas relações humanas. Sejam elas políticas, familiares, militares ou pedagógicas. O estabelecimento de algumas relações hierárquicas que determinam a maneira como o sujeito age, constitui uma cristalização da forma. O sujeito, diante de uma relação de poder estabelecida, está propenso a agir sempre do mesmo modo.

⁴ "A ética do cuidado de *si* como prática da liberdade" (entrevista com H. Becker, R. Fomet-Betancaurt, A. Gomez-Müller, em 20 de janeiro de 1984), Concórdia *Revista internacional de filosofia*, n. 6. p. 99-116, jul.-dez. 1984.

Foucault chama esse estado de “estado de dominação”. Em tal território, a prática da liberdade é inexistente.

Para que o sujeito saia do estado de dominação, é necessário que haja uma libertação, porém tal libertação não garante a prática da liberdade. A libertação é um passo, uma queda das relações estabelecidas, mas ainda não configura o que Foucault chama de prática da liberdade. Para ele, é no “cuidado de si” que o sujeito encontra a prática da liberdade e liberta-se do estado de dominação. Ele diz que o sujeito, ao fazer a conversão do olhar para si mesmo, encontra em meio ao estado de dominação uma possibilidade de liberdade. Ainda é capaz de estabelecer com os outros uma relação adequada, pois “aquele que cuidasse adequadamente de si mesmo era – por isso mesmo – capaz de se conduzir adequadamente com os outros e para os outros” ou ainda:

[...] se você se cuida adequadamente, ou seja, se sabe ontologicamente o que você é, se também sabe do que é capaz, se sabe o que é para você ser cidadão em uma cidade, ser o dono da casa em um oikos, se você sabe quais são as coisas das quais deve duvidar e aquelas das quais não deve duvidar, se sabe o que é conveniente esperar e quais são as coisas, pelo contrário, que devem ser para você completamente indiferentes, se sabe, enfim, que não deve ter medo da morte, pois bem, você não pode a partir deste momento abusar do seu poder sobre os outros. Não há, portanto, perigo. Essa ideia aparecerá muito mais tarde, quando o amor por si se tornar suspeito e for percebido como uma das possíveis origens das diferentes faltas morais. (FOUCAULT, 1984, p. 104).

A comparação estabelecida entre o cuidado de si e o trabalho de ator está sempre ligada à proposta de que o ator enquanto sujeito precisa estar disposto à permanente atenção e transformação. Esse estado em que se converte o olhar para si mesmo relativiza dogmas no fazer artístico e aumenta a possibilidade de alcançar a verdade em seu labor. Trata-se da percepção de que estamos inseridos em um

contexto da dominação da forma, do padrão e que trazemos para o laboratório, de modo inerente aos nossos corpos, esse contexto que pertence ao cotidiano:

Pode-se dizer que sem tais mecanismos, que estão na base de nossos hábitos, a vida cotidiana seria impossível. Ela exige um certo grau de constância, previsibilidade, convenção, regularidade. Mas na raiz desse processo encontra-se também um desejo de controle, de fixação e permanência, que tende a negar a singularidade do acontecimento. O fascínio da repetição e o desejo de apossar-se das experiências expressam também um ressentimento contra a impermanência de todos os fenômenos. O cotidiano torna-se assim o lugar de um esquecimento, um perder-se nas ocupações. (QUILICI, 2006, p. 3).

A tentativa de aferir um método por meio da sistematização anterior ou posterior ao laboratório está intimamente relacionada com uma inércia corporal em continuar fazendo parte de um sistema conhecido de relações de poder. A soberania da técnica impõe um modo de agir.

Livrar-se disso, por meio do cuidado de si, é fundamental para fazer surgir novas relações com seu próprio corpo e com os outros. Cassiano Quilici conceitua o corpo da “não forma” como um corpo que consegue abandonar padrões rígidos de comportamento cotidiano, dando lugar a um “corpo informe (que) se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las”.

Não se busca, portanto, a apreensão intelectual de uma forma e a tentativa, corporal-vocal, de representá-la. O corpo da “não forma” opõe radicalmente ao teatro mental:

É dessa familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência, vivida no próprio corpo e nas relações, que poderá surgir uma nova qualidade de “ação” e de “presença”. A princípio, a experiência da “não

forma” é também uma “não ação”. Ela exige o desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados. A dificuldade reside justamente na suspensão dos objetivos, das relações de uso e da nossa usura (o “sujeito” se constrói a partir de seus “afazeres”). A rigor, nada menos espetacular e teatral. No entanto, do mergulho nessa ausência, nesse “não querer agarrar nem rejeitar”, brota uma singular disposição. A “presença” pauta-se então numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada de onde ela mesma provém. (QUILICI, 2006, p. 4).

A reconstrução do corpo, ligada à transformação do artista, não se pauta, portanto, em uma técnica para um corpo cênico, mas sim, em uma nova condição do sujeito. Está baseada, sobretudo, no desejo transformador de si, e por meio de si mesmo, mas que, em última instância reflete um desejo libertador de uma realidade estabelecida. Realidade esta que achata as possibilidades de existência do homem. Instaurar esse desejo coloca em pauta e em risco o modo utilitário de entender a cena, relativiza a função do fazer artístico. Esses questionamentos, a revolução do ator frente aos padrões de comportamento em uma prática corporal e, no trabalho mais fortemente, vocal, são absolutamente bem-vindos e, digo mais, necessários.

Para o ator em laboratório deve haver um espaço onde prevaleça a experiência do processo. Utilizo aqui o termo em acordo com o que diz Bondia (2002, p. 21) quando ele se refere à experiência como “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca.”

Na continuação do artigo Bondia afirma que a cada dia passam-se muitas coisas, porém quase nada realmente nos acontece. Ele discorre de forma muito pertinente que o excesso de informação é um dos motivos pelos quais muitas coisas acontecem, mas poucas coisas *nos* acontecem. O ator, como ser inserido na sociedade da informação, também pode cair na armadilha de acumular informações e supor erroneamente que está passando por uma experiência criativa. E mais: pode julgar que

produzir ainda mais informação é o mesmo que produzir ao espectador uma experiência. Separar informação de experiência é um pressuposto fundamental para o ator em laboratório. Estar aberto à experiência inclui livrar-se da necessidade de acumular informações, de munir-se de saberes puramente informativos.

Outro aspecto que dificulta a vivência da experiência é a necessidade de opinião. Bondia diz:

O sujeito moderno é um sujeito informado que, além disso, opina. É alguém que tem uma opinião supostamente pessoal e supostamente própria e, às vezes, supostamente crítica sobre tudo o que se passa, sobre tudo aquilo de que tem informação. Para nós, a opinião, como a informação, converteu-se em um imperativo. Em nossa arrogância, passamos a vida opinando sobre qualquer coisa sobre que nos sentimos informados. E se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de ter uma opinião. (BONDIA, 2002, p. 22).

Faço novamente um paralelo entre os escritos de Bondia e o trabalho do ator. A passagem por um espaço de laboratório com a atitude de acumular informação gera também uma necessidade de ter uma opinião sobre aquilo, resultando em uma reação ao material que se dá por meio de uma resposta à informação adquirida, pondo limites às questões, ao espaço vazio de onde poderiam sair as vivências experimentais.

É perceptível quando o ator está em busca de opinião sobre o trabalho proposto ou quando se coloca em busca da experiência: há diferenças nos ritmos de trabalho, tempos de ação/reação e, conseqüentemente, na qualidade da expressão. Quando o ator utiliza o precioso tempo do laboratório para ir à busca de uma vivência de experiência impulsionada pelo material, a resposta é diferenciada, o espaço é

transformado e quem observa também pode viver uma experiência ao invés de constatar o resultado de apenas uma opinião sobre o material.

É importante que o ator esteja consciente de que tem interiorizado uma atitude instrumental. Estamos, como seres humanos, muitas vezes preocupados com a serventia de algo. Os objetos são vistos como algo disponível, a nosso serviço. O material a ser trabalhado pode ser visto como utilitário e o laboratório como um espaço onde buscamos descobrir sua utilidade.

Se pensar que tudo está disponível e a seu serviço, o ator será responsável pela existência daquele objeto. Em uma espécie de “criação divina”, sua arte dará vida ao material selecionado. Nesse momento, é crucial fincar os pés no chão e constatar o óbvio: o material existe apesar de nosso trabalho sobre ele. É muito importante ter tal noção. Não é tudo que o ator contata que deve aparecer na cena diretamente. O material não depende disso para existir. O contato não utilitário com o material pode gerar sombras de ações, um enriquecimento, muitas vezes inconsciente, das ações cênicas.

Imaginar que o trabalho criativo deva relacionar-se diretamente com todo material utilizado é limitador e pode fazer com que o ator perca o rumo da investigação para dar conta de utilizar todas as informações selecionadas. A inclusão do material fica arbitrária e desnecessária. A abertura de novas possibilidades não implica que algo surja desta oportunidade. E mais: não implica que algo surja explicitamente. Como relata Anne Bogart:

Ensaiar não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las. O diretor escuta os atores. Os atores escutam uns aos outros. Escuta-se coletivamente o texto. Escutamos em busca de indícios. Mantemos as coisas em movimento. Investigamos. Não se ameniza os movimentos como se tudo estivesse entendido. Nada ficou entendido. (BOGART, 2009, p. 31).

O impulso de estabelecer uma conexão (muitas vezes lógica) com algo relativo ao fazer artístico imediato, com algo que gere ação para o ator e resolva o problema do palco em branco, está muito relacionado à dificuldade de lidar com a incerteza, com o vazio e o silêncio. Está diretamente ligado à questão da sociedade da informação que Bondia retrata em seu artigo. Ele aponta o sujeito moderno como alguém que “sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo” (BONDIA, 2002, p. 24).

Em laboratório, o ator está atrás de um ponto de partida e isso é muito estranho. Que há antes do ponto de partida? Acredito que um ponto de chegada. Chegada do que foi até então, partida do que será e um abismo no meio. O ator dará o grande salto ou cairá no abismo? Usará a ponte certa ou criará asas? Difícil escolha do artista, pois não há caminhos simples. A escolha está mais relacionada à atitude do que ao percurso. Qual será sua atitude diante do abismo? Qual será o modo de atravessar o vazio?

O trabalho com o vazio precisa ser visto como um desafio excitante ao invés de uma barreira intransponível.

É preciso que o ator descubra e redescubra a cada instante quais são as motivações enquanto artistas. Que existe naquele momento, naquele espaço a movê-lo ao fazer artístico? Redescobrir as coisas mais simples, vê-las transformando-se em rico material para a cena, incorporá-las ao repertório – não como pedaços de realidade, mas sim como realidade inventada, oriunda do material, da memória e imaginação. Tudo isso leva tempo, mas o ator deve estar disposto a esperar. Esperar anos ou a vida inteira e enquanto espera redescobrir o prazer da busca incessante. Buscar sem levar tudo tão a sério a ponto de se esquecer do prazer de jogar, a dor boa de expor-se, a possibilidade de revelar-se. Sentir prazer, mas também ter a seriedade necessária para que esse prazer seja seu ofício.

Aproveitar aquele momento do laboratório em que todos estão tentando entender as regras do jogo, daquele novo jogo que se apresenta e instaura-se a partir do encontro. Existe a questão prática de que algo precisa ser feito, um tempo para isso e condições (nem sempre ideais) impostas. Ao mesmo tempo em que existe a vontade de criar algo que não somente cumpra o objetivo imediato da “tarefa”, mas que engrandeça aqueles artistas e permita descobertas.

Mais do que a preocupação constante com o resultado, a experimentação em laboratório dialoga com a expansão da percepção dos estímulos apresentados que estão naquele tempo e espaço, mas são sutis e exigem tempo. Voltando aos escritos de Bondia:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDIA, 2002, p. 24).

A tentativa de organização da experimentação de forma que gere produtos passíveis de utilizados diretamente na cena pode ser um dos fatores mais limitantes do processo de investigação corporal e vocal do ator. Isso não porque a cena não exija uma organização, mas porque tal organização acontece a partir de uma prática imprecisa e possui lógica própria, impossível de equacionar. Também, porque tem de existir um momento de liberdade para o ator interagir com o material, um respiro de tempo que permite o encontro apenas, em que não seja necessário comprovar nada; nem que ele é um criador, nem qual é sua criação. Nesse momento, o ator estará

ampliando possibilidades, descobrindo arestas corporais, exercitando imaginação, memória e expressividade.

Diário
companhia A
Versátil

Do dia em que dançamos sem calcinha

ou

O dia em que experimentei a liberdade do laboratório

Laboratório.

Erêndira. 2007.

Direção: Marcelo Lazzaratto.

Preparação corporal: Verônica Fabrini.

Barracão da cênicas, primeira montagem da turma. 25 corações ansiosos.



Figura 2: Créditos: Desenho: Francine Fernandes. Foto: Ruth Almeida

Levem saia. Disse Verônica.

Todos com saias, meninos e meninas. Os meninos saem da sala a pedido da professora.

“Meninas, vocês topam tirar a calcinha?”

Silêncio.

Um “tudo bem” inseguro sai de alguma boca (não da minha, pois estava nervosíssima com a proposta). As meninas começam a tirar as calcinhas. Os meninos do lado de fora

sem saber de nada. As meninas guardam suas calcinhas e ficam lá, à espera da próxima indicação. Os meninos entram.

Tudo o que aconteceu depois foi trivial. Dancem livremente. Criem partituras. Aproximem-se. Meninas, levantem levemente suas saias. Girem. Caminhem. Corram.

Mas esse “trivial” estava totalmente modificado. Nós estávamos sem calcinha. Era um misto de liberdade, uma coisa de medo, um incômodo que depois virava algo bom. Era estranho. Era motivador. E tudo porque tiramos a calcinha.

Comecei a pensar em qual era o objetivo daquilo tudo. Eu ia fazer o papel da avó. Eu não era Erêndira. Eu não precisava disso. Não deu muito tempo de pensar. Alguém passou e levantou minha saia. Meu corpo todo se compôs para ajudar a preservar o segredo feminino. Naquele momento vi que estávamos em busca de algo maior. Não era uma coleta. Não era uma fórmula em tubo de ensaio. Estávamos tratando do masculino e feminino. Era indefinido que parte daquilo ia para cena. Aliás, talvez nada daquilo fosse parar diretamente na cena, mas aquele momento foi fundamental para que eu conseguisse dar conta daquela personagem: a avó, sentada, totalmente coberta (calcinha, roupas e enchimento). Mas por quê?

Não sei dizer bem, mas intuo. Aquele momento do laboratório em que vivemos essa experiência foi fundamental para mim para que pudesse viver um contato diferenciado com meus colegas, com o espaço (impressionante a diferença que existe na relação com o espaço quando se propõe uma seminudez como essa) e com meu próprio corpo. No instante em que me permiti vivenciar as sensações (nem sempre agradáveis) daquela situação inusitada, pude distanciar-me de um compromisso tolo com a serventia de algum exercício prático. A ideia de trabalharmos em LIBERDADE já me pareceu boa o suficiente para seguir em frente e continuar dançando sem calcinha.

E no final, revelou-se para os meninos o tal segredo. Alguns ficaram tão impressionados que caíram (literalmente!) de costas. Outros quiseram também experimentar a sensação da saia sem cueca. Todos aderiram e começou uma correria

(a aula já tinha acabado) de todos pela sala, levantando saias, revelando corpos, descobrindo uma brincadeira erótica que tinha mais a ver com a descoberta infantil do próprio corpo do que com a sexualidade adulta. Foi um dos momentos mais intensos da minha vida de atriz. Por que estivemos lá de verdade, por que estávamos fazendo nosso trabalho e por que nosso trabalho era ser LIVRES. Que pode ser mais bonito que isso?

A peça, com certeza, ganhou novas dimensões depois daquele laboratório. Não podemos dizer, entretanto, quais foram os ganhos, qual foi o caminho ou a receita.

Colocamos as calcinhas, as cuecas. Tiramos as saias. Trocamos a roupa. Fomos almoçar, mas ficou uma coisa ali. Ficou uma nova coisa em nós.

Depois desse dia, em toda sala de ensaio que entro, gosto de pichar mentalmente, com letras enormes e garrafais a palavra LIBERDADE.

Liberdade para descobrir.

Liberdade para saber que sou limitada.

Liberdade para gostar ou não.

Liberdade para não ser sempre feliz ou sempre boa ou sempre criativa.

Liberdade para que um movimento ganhe mais força que outro.

Liberdade para que algo não tenha significado imediato.

Liberdade para que eu escape e retome.

Liberdade para que eu experimente um corpo feio.

Liberdade para uma voz esganiçada que gera riso.

Liberdade!

4 COLHEITA TEÓRICA: O TEXTO E A PALAVRA COMO MATERIAIS ESTIMULANTES

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
Estão paralisados, mas não há desespero,
há calma e frescura na superfície intata.
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
Não forces o poema a desprender-se do limbo.
Não colhas no chão o poema que se perdeu.
Não adules o poema. Aceita-o
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,
pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

(Carlos Drummond de Andrade, trecho do poema “A procura da poesia”)

O final do século XIX foi marcado por uma grande transformação no teatro, pois houve o fim de um período de florescimento do teatro dramático. Foi esse o momento de maior liberdade de trabalho para o ator que passou de um executor a um criador, tendo como recurso expressivo todas as suas potencialidades corporais e não somente a capacidade de bem dizer um texto e comunicar, assim, uma história. A liberdade que foi concedida a partir desse momento foi fundamental para todo o desenrolar da linguagem cênica em constante transformação.

No teatro dramático, realizado predominantemente até então, a realidade humana era representada por meio de diálogos cênicos. Como apresenta Lehmann em “Teatro pós-dramático”:

Ao longo do século predominou no teatro europeu um paradigma que contrasta claramente com tradições teatrais extra-européias. Enquanto, por exemplo, o teatro kathakali indiano ou o teatro nô japonês são estruturados de maneira inteiramente diferente e constituídos essencialmente por dança, coro e música articuladas em evoluções cerimoniais altamente estilizadas, textos narrativos e líricos, o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa. (LEHMANN, 2007, p. 25).

Em um segundo momento, o drama entra em crise, causando um abalo nas formas textuais do diálogo e um ceticismo quanto à compatibilidade entre drama e teatro. Foi uma fase de muitas experimentações, buscando novas formas de expressões artísticas que independem do drama. Foi também a partir da crise do texto que o teatro experimentou a possibilidade de se utilizar de diversos materiais, não só os textos dramáticos, como estímulos para criação cênica. A nova forma de teatro recebe o nome de “pós-dramático”, termo elaborado por Lehmann:

O adjetivo “pós-dramático” designa um teatro que se vê impelido a operar para além do drama, em um tempo após a configuração do paradigma do drama no teatro. Ele não quer dizer negação abstrata, mero desvio do olhar em relação à tradição do drama. “Após” o drama significa que este continua a existir como estrutura – mesmo que enfraquecida, falida – do teatro “normal”: como expectativa de grande parte de seu público, como fundamento de muitos de seus modos de representar, como norma quase automática de sua drama-turgia. (Idem, 2007, p. 33).

Em tal momento, houve um reconhecimento de que havia uma execução artística pautada basicamente no drama e uma negação da execução em pauta. A isso se refere o prefixo “pós”: algo que vislumbra novas possibilidades a partir da constatação de um paradigma. Como aponta Lehmann (2007, p. 34), “a arte simplesmente não pode se desenvolver sem estabelecer relações com formas anteriores”.

Assim, o texto no teatro passou a ser visto como uma estrutura falida que era preciso superar para fazer surgir um novo teatro, em que a lacuna deixada pela ausência do texto dramático podia ser vista como espaço para experimentar mais profundamente a fisicalidade da cena teatral, porque, na ideia dos encenadores, era o texto a causa maior da subordinação teatral à literatura e à psicologização da personagem. A palavra era vista como um canal de comunicação direta com o intelecto e sendo ela mesma forma definitiva de algo, só seria comunicadora de formas exteriores. A comunicação com o emocional do público se daria a partir da dança, da música e dos elementos espaciais.

A palavra tem conotação de finalização de algo. Pegar a palavra do outro e partir dela para a criação pode soar como um atalho no percurso criativo do ator. Houve um desenvolvimento de um pensamento por parte de quem escreveu tais palavras, sejam elas constituintes de um texto dramático ou não e tal pensamento foi selecionado e codificado, dando origem ao texto escrito. O ator, a partir do momento em que viu seu

trabalho como parte fundamental no processo de criação da peça, experimenta a necessidade de acessar os pensamentos anteriores ao texto. Ele precisará investigar no texto e nele mesmo, mecanismos que permitam dar à palavra a fluidez do pensamento que a gerou e não a rigidez do papel.

Nessa descoberta, não é raro percebermos o ator abandonando a palavra e buscando formas corporais que correspondam ao significado e ao sentido da palavra. Por ser, em primeira instância, de leitura mais ampla, a linguagem corporal parece dar mais conta das entrelinhas dos textos.

A palavra sempre parece ser a parte mais carrancuda do processo, como uma senhora exigente e dominadora, dita regras e decide percursos. Isso porque é realmente preciso uma dose de solenidade com a palavra. É exigido do ator que ele possa entender o que está sendo transmitido naquele texto e deve ser, em primeira instância, um entendimento gramatical mesmo. Há uma necessidade de compreensão de regras como acentuação, pontuação, funções sintáticas etc. A compreensão da palavra e, posteriormente do texto, possui de fato um aspecto “careta”. Dado esse primeiro passo, contudo, a palavra torna-se apenas um veículo de ideias, pensamentos, sentimentos e imagens. É preciso então, deixar a senhora carrancuda de lado e dar à palavra frescor juvenil.

O retorno à palavra após a viagem por outras formas de significação que não as do código gráfico pode ser muito enriquecedor para a construção da cena por inserir mais um teor de complexidade àquela obra representativa do humano. O temor de que o contato com o texto traga de volta as condições estruturantes que o pós-dramático deixou para trás é infundado. O texto contém em si infinitas possibilidades de desdobramento que podem ser constituintes da obra artística sem que com isso esteja infringindo alguma regra do “novo teatro”, aliás, um dos aspectos fundamentais do teatro pós-dramático é a flexibilidade de regras e convenções.

Trata-se aqui de teatro especialmente arriscado, porque rompe com muitas convenções. Os textos não correspondem às expectativas com as quais as pessoas costumam encarar textos dramáticos. Muitas vezes é difícil até mesmo descobrir um sentido, um significado coerente da representação. As imagens não são ilustrações de uma fábula. Há ainda o obscurecimento das fronteiras entre os gêneros [...]. Resulta disso uma paisagem teatral múltipla e nova, para a qual as regras gerais ainda não foram encontradas. (LEHMANN, 2007, p. 38).

O ator, situado em tal momento histórico quando as bases do teatro estão balançadas, pode arriscar um retorno a qualquer texto, dramático ou não, para que o olhar sobre as palavras desse texto seja diferente da época áurea do teatro dramático que, irreversivelmente, já passou. O texto não é mais soberano, ditador de regras e condutas. Aliás, o texto em si nunca foi. A atitude dos artistas do teatro em relação ao texto é que configura ou não o caráter arbitrário do material na obra de arte. Ele é apenas mais um material, mas para que seja descoberto, precisa ser lido.

Se na crise do teatro dramático, no final do século XIX, a decadência do texto significou a decadência da palavra e uma relação direta entre “novo teatro” e teatro desprovido de palavras e isso fez com que as experimentações girassem em torno da expressão corporal sem incorporação de palavras, hoje já não são tão claras tais barreiras.

O teatro está em busca de novos meios de existir e comunicar com um mundo absolutamente sem tempo e espaço definidos. Não há mais como afirmar que algo faz parte do passado e que, portanto, podemos ousar uma proposta vanguardista que consista simplesmente na supressão de algum elemento compositor da cena. O passado em si pode vir à tona como a vanguarda. Não é mais inovador privar o ator da palavra e do texto e fazer com que isso seja o elemento diferenciador de sua obra. As experimentações estão transitando por todos os recursos possíveis e as

potencialidades de inovação podem vir de qualquer lugar, pois elas não dependem mais de quebrar uma regra estabelecida pela tradição.

É interessante perceber também que mesmo os utopistas mais radicais não acusam a palavra como elemento responsável pela literalização do teatro e supremacia do texto. A acusação gira em torno da palavra imposta. Uma palavra que surge para resolver a questão da comunicação de forma direta e simplista. No caso da palavra que brota do corpo, propõe voz como parte do movimento e da ação (interna e externa), é bem-vinda e deve ser também foco de treinamento e experimentações para aprimoramento do ator. O entendimento que foi feito a partir da crise do drama foi, podemos assim dizer, injusto, pois fez com que a palavra e a voz fossem estigmatizadas como símbolos de um teatro ultrapassado, quando um olhar mais atento perceberia que todo o ranço dos vanguardistas era em relação à palavra como solução única para a comunicação teatral, priorizando o material dramático em detrimento de explorações do movimento cênico e da fisicalidade.

Artaud⁵, com todo seu típico entusiasmo, denunciava o uso da palavra amarrada a um significado, voltada somente à função comunicativa ressaltando a necessidade de buscar nela o que existe fora e antes. Ele era um grande defensor da palavra poética, ou seja, da que remete a um significado, porém o subverte, dando tempo e espaço reais. A palavra emergindo da experiência.

Sendo assim, algumas palavras de Cassiano Quilici, extraídas de seu livro “Artaud. Teatro e Ritual”:

Numa primeira instância, a experiência é vivida como sofrimento, dor, “submersão central da alma”, do qual se busca fugir. A linha de fuga dessa condição aponta para a conquista de um intelecto que não

⁵ Pensador do teatro, Artaud (1896- 1948) tinha ideias revolucionárias para a cena. Embora seus pensamentos fossem sempre revisados por ele mesmo, uma constante no autor é a proposta de não haver diferença entre a arte e a vida.

congele a experiência em conceitos, mas que permita alguma forma de apreensão transformadora do próprio sofrimento. Nesse caminho, emerge uma “linguagem-sintoma”, de caráter indicial que tenta aludir o mais diretamente possível à experiência tornando-se uma espécie de rastro do vivido. Ao mesmo tempo existe a consciência de que o vivido já se foi, furtando-se indefinidamente à delimitação da linguagem. Artaud mantém-se no centro deste paradoxo, evitando de modo heróico qualquer queda na sedução da forma e da “literatura”. (...) A ênfase de Artaud recai sempre na afirmação de que a palavra não deve se enraizar numa planificação, numa intenção pré concebida, “literária” de se fazer ficção. Ela deverá resultar do mergulho num caos, palavra quebrada e fragmentária que apreende um mundo ainda informe, em que convivem as forças embrionárias e a destruição. [...] É a partir de uma determinada experiência do real, na qual o mundo mental adquire um estatuto de realidade, que o processo de produção da palavra se dará. Uma palavra que ainda não é conceito, “palavra sintoma”, que tangencia o “corpo”, como realidade ainda não codificada. (QUILICI, 2004, p. 81-4).

Diário

Das coisas que me deram para ler

(2007)

UNICAMP – peça “Victor” – Direção: Matteo Bonfitto

Deram-me pra ler um artigo sobre sonhos.

O diretor achou que talvez fosse bom ler sobre os sonhos. E eu, mesmo sem entender, li sobre os sonhos.

Nunca é demais conhecer as coisas do mundo, pensei.

“O material do sonho é derivado, de algum modo, da experiência. Várias lembranças são inacessíveis em estado de vigília.”

De tudo que leio para a cena, penso pra que serve. Por que leio isto ou aquilo e por que me importo tanto com este embasamento teórico das minhas ações. Para contar por aí que teatro é coisa séria? Para passear com livros a tiracolo? Por que leio teoria, por que faço fichamento? Por que grifo texto?

Na outra peça, li um texto do Gabriel García Marquez. Li seu texto, sabendo o porquê. Era para saber mais sobre ele, o autor da nossa montagem. Mas, para mim, foi muito mais que isso. Eu descobri uma nova janela em mim. Uma janela que abri, quando li García Márquez. Eu iluminei um quarto empoeirado, um quarto com borboletas amarelas adormecidas, um quarto cheio de latinidades, um quarto com uma vitrola

imensa tocando para sempre Mercedes Sosa. Eu me deitei neste quarto, fechei meus olhos e ouvi. *Gracias a la vida!*

Mas aquela teoria, mas aquele texto frio, aquela referência estranha, tudo aquilo que não me fez sentido. Li o livro. Grifei. Digitei algumas passagens. E esperei.

Nada. Nada. Nenhuma janela. Nenhum quarto. Nenhuma vitrola.

Dias. Semanas. Nada.

Em uma aula de “corpo” (expressão estranha... que aula não é de corpo?!), movimentos aleatórios. Achar novas maneiras de levantar do chão. Uma vez e outra e outra. Em alguma delas, eu senti um tremor no braço. Como um pedaço deslocado de mim. Como um comando que o corpo cumpriu que não havia sido enviado por mim.

E talvez por ter lido sobre os sonhos (hoje sei disto, na hora apenas respondi a estímulos intuitivos) dei atenção ao braço adormecido. A repetição, que estava apenas sendo feita para cumprir a tarefa, gerou um braço sonhador. “Várias lembranças são inacessíveis em estado de vigília”, mas eu não sabia que o corpo também sonhava! E tudo virou pelo avesso. Suor, repetição, tentativas desesperadas de fazer o corpo sonhar. Acessar aos inconscientes. Não só da mente, mas também do braço, dos pés, do pescoço! Quantas possibilidades!

Voltei ao artigo dos sonhos. “os sonhos ressaltam coisas ‘sem importância’, que deixamos de pensar – detalhes casuais, fragmentos sem valor”. Ora, que divertido ler sobre isso e pensar que quem sonhou naquele dia foi meu braço! Que ele queria dizer? Que histórias guardava meu corpo? Quais eram os inconscientes metafísicos que dividiam espaços com fibras musculares, ossos, sangue? E por que sou mente-corpo-voz, semente-ato-mente-voz, por que sonho por inteiro, desperto e preciso que me mande mexer o corpo para lembrar, para despertar para o inconsciente. Porque estou decidida a investigar-me, deixo-me cair em latência, deixo-me sonhar acordada com braços tremendo!

Mas eu precisei mexer meu corpo. Não adiantou ler o artigo! Não adiantou grifá-lo. Não adiantou acrescentar Freud à minha referência bibliográfica.

Por que tem coisas que a gente lê e já reverberaram. Já são. Sem querer.

Por que sou humana e tenho história. Por que tenho desejos, preferências, perfumes da infância, cheiro de chuva, cheiro de terra, mãe que fazia bolo e vó que afaga, sol quente na varanda e cores vermelhas-amarelas-laranjas e um mar que a gente ia todo ano e borboletas amarelas que visitavam meu jardim de casa de bisavó. E por que eu leio Gabriel García Márquez e já me abro em janelas do que sou.

Mas eu precisei ler o artigo sem borboletas. Precisei inventar as borboletas quentes amarelas. Por que eu só consigo entender as coisas assim. O resto não me interessa. Não me interessam as coisas frias.

Colheita teórica - A liberdade da palavra escrita

Ver a palavra como um túmulo, como realidade irremediavelmente separada do fluxo vital. Mas dessa confrontação com a palavra como limite, desse verdadeiro “rito de morte”, nasce também um impulso, um desejo de reconquista do que foi perdido, do que ficou do lado de fora (QUILICI, 2004, p. 99).

O ator, no palco, está pisando no território da ancestralidade. Ele pode modificar o tempo, reduzi-lo a uma mera convenção. Ele promove o encontro entre a palavra escrita (que está inevitavelmente no tempo passado) e a palavra falada (que dura apenas um instante, o instante do presente).

Há mais de 500 anos, gerações de pessoas, que não conviveram por uma simples questão de desencontro temporal, estão unidas por palavras de Shakespeare. Pelas palavras que ele escreveu, ditas e reditas ao longo dos séculos, fizeram transbordar tantos corações. A palavra escrita revive quando lida, mas ganha corpo físico quando encenada. Irrompe no tempo presente por meio da voz de alguém, por um instante, apenas, como convém a tudo que é vivo.

A palavra é um instrumento poderoso. Ela pode concentrar mentes e almas humanas. Ela sintetiza vidas inteiras. É a seleção final de um incessante fluxo de pensamentos. A voz é a forma de condução da palavra. É o veículo que transporta o significado do código gráfico para o âmbito da ação efetiva. O ator é o condutor desse veículo do tempo.

O contato com a palavra escrita pode gerar várias abordagens. Temos a possibilidade de colocar o texto no centro do acontecimento cênico e usar o teatro como expressão e tradução desse texto. No caso, o que acontece é uma busca por uma manutenção do sentido do texto. Todas as palavras devem ser entendidas e tem

de haver uma fidelidade à semântica daquela escrita, porém, por mais que haja um grande esforço em manter a equivalência ao texto escrito, o acontecimento cênico está propenso a gerar outros sentidos no espectador, pois envolve elementos sensoriais que não se encontram no conjunto textual.

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema de representação e a imaginação dos intérpretes (encenadores e atores); reside mais ainda na tentação (inconsciente) de vedar as fissuras do texto, de lê-lo como um bloco compacto que só pode se reproduzir com o concurso de outros instrumentos, proibindo toda produção de um objeto artístico. (UBERSFELD, 2010, p. 4).

O trabalho contemporâneo com teatro está em um território muito peculiar. Pavis em *A encenação contemporânea* (2010, p.106) diz que a questão do drama como cerne do fenômeno teatral configura um passado muito recente. Não sendo assim possível tentar romper absolutamente com ele. À medida que o antigo modelo de tratamento do texto em cena está decadente e novas possibilidades de olhar para esse texto são indefinidas, a encenação contemporânea fica desarmada, tentando situar-se no local por onde transitam tantas formas de fazer teatro.

Sabe-se que o texto já não é necessariamente a regra da encenação, porém a atitude perante ele ainda é uma questão a ser refletida. No momento, onde as regras estão difusas e “é proibido proibir”, encenações clássicas convivem com *performances* intervencionistas e dividem o mesmo cenário teatral. Ambas situadas nas múltiplas possibilidades expressivas do mundo contemporâneo.

Apesar dessa liberdade infinita na leitura de textos contemporâneos, constata-se geralmente uma certa contenção na “solução” adotada, como se o encenador não ousasse ou não desejasse substituir-se ao autor, impondo, para começar e antes de mais nada, uma visão e uma

apresentação muito pessoais com relação a uma peça que se trata de “publicar” cenicamente, ou seja, de torná-la pública [...]. (PAVIS, 2010, p. 107).

O texto para a cena não pode ser entendido como algo a ser transmitido. Entender que outros sentidos entram na composição do acontecimento cênico faz toda a diferença para o trabalho vocal na medida em que estabelece uma nova busca que deve ir além do bem falar. Entra em cena a busca pela liberdade da voz e dos novos sentidos que a voz humana traz consigo. Tais sentidos não são um obstáculo para a cena, ao contrário, são material de trabalho para o ator. O texto em si é um material absolutamente efêmero. Ele dá lugar imediatamente à voz que o lê. Com as palavras de Pavis:

A partir do momento em que o texto está encarnado por um corpo, uma música, um ritmo, não mais se pertence, é como que transportado, torna-se eco juntamente com todos os outros signos da representação e dessa interação nasce a encenação (PAVIS, 2010, p. 122).

No contexto, o ator encontra-se entre as imposições do texto, os direcionamentos do encenador e tantas outras indicações que podem ser restritivas. A interação com o material escrito pode ficar distanciada. É um risco que o ator corre se trabalhar o texto com solenidade exacerbada. Solenidade entendida aqui como uma forma de hierarquia, onde o texto posiciona-se superiormente em relação ao ator, deixando-o refém de diálogos e palavras que devem ser ditas.

Entender o diálogo que existe como a dinâmica entre o texto e a voz do ator confere à fala cênica uma liberdade. Não se trata de ouvir o que o texto diz e repetir o que foi ouvido, trata-se de um diálogo entre ator e palavra escrita. Um diálogo

permeado por silêncio, ações, comoções. É esse diálogo que vai para a cena e não somente uma troca de palavras.

A leitura de um texto e sua incorporação na cena são coisas muito distintas. No que foi escrito, existe um fechamento. O texto está acabado. Mesmo em uma obra em construção, a determinação de uma palavra textual dá caráter de fechamento. Existe, no entanto, sob o texto uma camada para sempre inacabada. Uma camada imprevisível e em constante transformação, a das imagens. Imagens geradoras das palavras escritas, imagens reveladas pela palavra lida. Cada contato com o texto é único. O texto, embora seja o mesmo, configura-se de novas formas de acordo com quem o lê. É nesse território que se deve dar o encontro do ator com o material textual. Esse território é o da voz. A palavra antes de ser escrita, dita por uma voz silenciosa do pensamento imagético e a palavra quando lida, quando encenada, transformada em massa sonora.

Paul Zumthor chama atenção para essa voz, que ele chama de voz primordial. Ele diz em *A letra e a voz* (1987, p. 9) que “a oralidade é uma abstração, somente a voz é concreta, apenas a sua escuta nos faz tocar as coisas”⁶.

No sentido que Paul Zumthor faz uma diferenciação entre oralidade e a poética da voz, ele conceitua como vocalidade. Sara Lopes sintetiza esse conceito no trecho a seguir, extraído de seu trabalho de livre docência.

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 (LOPES, 2004, p. 13).

⁶ A citação de Paul Zumthor aqui apresentada foi feita por Sonia Queiroz no artigo “A voz de Paul Zumthor”, publicado na revista Suplemento, em novembro de 1998.

Podemos entender, então, que o termo oralidade está relacionado a uma forma de transmissão oral de conhecimento, acontecimentos e cultura, porém, a palavra continua tendo como cerne o caráter informativo da comunicação. Já, em vocalidade, essa voz que comunica oralmente está impregnada por uma poética que diferencia a expressão, vai além do uso utilitário da linguagem propondo um movimento interno (que eu acredito estar profundamente ligado à imaginação). Na vocalidade, a voz é também forma de comunicação efetiva e não apenas veículo de palavras.

Um ator que tem em mente uma busca por uma vocalidade, ao invés da oralidade, quando está diante de um texto, imagina o trabalho vocal como uma forma de libertação da voz. Procura, naquele texto, para além dos códigos gráficos, os resquícios da voz viva que escaparam durante a transposição para a escrita.

Há, por trás de todo texto, uma voz humana que deve ser buscada. O discurso está aprisionado e pode ser libertado pela voz. Para o teatro, se a voz humana não for entendida como o real da significação, faz-se desnecessário seu uso. Se for para comunicar em termos apenas de oralidade, ela já não é mais necessária. A transmissão de conhecimento já pode ser realizada por diversos meios que não o oral (ao contrário da idade média, em que contar uma história era uma das poucas maneiras de deixá-la para a posteridade).

Como uma voz faz-se necessária poeticamente? Em que contexto as palavras escritas ganham novas dimensões em cena e ampliam seus significados?

Parece-me que quando pensamos em música isso seja respondido de forma mais imediata. Ler a letra de uma canção não corresponde de forma alguma a ouvir essa mesma letra em forma de canção. Há uma melodia, uma intenção, há vida que ressoa na voz humana. Sem esses elementos, a letra da música está pela metade. E a voz do intérprete é absolutamente determinante no afeto que a letra da canção pode ou não nos causar, porque sabemos que a letra de uma canção não é a canção em si,

ainda falta dar-lhe melodia, intenção, tom. Em suma, ainda desconhecemos sua sonoridade.

Em teatro, isso não deveria ser diferente. Seja qual for o texto (assim como na canção, alguns textos não são escritos necessariamente para serem cantados), ele está pela metade. Seja a obra de um grande escritor de literatura não dramática, seja um poema, seja uma bula de remédio. O real da significação acontece por meio da vocalidade e dura um instante. Um poema primoroso pode ser diminuído pela voz e uma receita médica pode ser redimensionada pela composição artística do intérprete em cena.

É pela vocalidade poética que os signos se tornam coisas. Porque as palavras não são coisas; são representações convencionadas, abstrações. A coisa da palavra falada são as formas dos sons. Então, a vocalidade poética questiona os signos e os repete até as coisas fazerem sentido. Por isso ela não tem um fim em si mesma. Nela, o revestimento constituído por um texto se rompe e pelas aberturas, um outro discurso é proposto. (LOPES, 2004, p. 13-4).

Quando acontece esse “outro discurso” instaurado pela vocalidade poética, existe uma viagem da palavra em termos de temporalidade. Como disse anteriormente, o discurso da palavra escrita está no passado e o discurso da palavra falada em cena está no presente. Nessa viagem, outros elementos também são alterados.

O texto escrito ainda desconhece seu destino. O texto no papel pode nunca falar a ninguém. A enorme quantidade de poemas recolhidos às gavetas, pequenos bilhetes amassados, rascunhos e palavras escritas escondidas em territórios insignificantes compõe uma massa de palavra sepulta. Os escritos mais geniais podem nunca ser lidos. As palavras estão lá, mas não há voz. Se não há voz, não se sabe qual será o tempo da leitura, se amanhã ou daqui duzentos anos ou nunca. A palavra falada

é uma manifestação particular, que se dá em certo tempo e acontece em determinado lugar. Mesmo que seja de caráter universal, o espectador a recolhe para si.

Como vivemos em um tempo em que as fronteiras entre fala e escrita não são apenas determinadas pela presença humana, convém fazermos algumas reflexões acerca da voz falada que ouvimos por meio das mídias.

Segundo Paul Zumthor em *Performance, recepção e leitura*, os meios eletrônicos possuem pontos de convergência tanto com a escrita quanto com a voz falada. Com relação à escrita, a mediação eletrônica tem em comum o fato de que a pessoa que fala não está presente; a voz não pode ser alterada, ela está fixa em um tempo e um espaço e não sofre modificações. Por último, o espaço em que a voz foi emitida poder ser alterado de forma artificial, ou seja, não há referência espacial da voz viva. Já, em relação à voz falada, temos como ponto de convergência o fato de que a mídia comunica por meio da audição (e também visão, no caso dos audiovisuais), assim como a emissão presencial da voz. Essa voz veiculada por meios eletrônicos está em território híbrido, não percorrido nem pela palavra falada nem pela escrita.

Ele aponta ainda esse movimento como uma possibilidade de um “retorno forçado da voz” e completa:

De todo modo, é claro que a mediação eletrônica fixa a voz (e a imagem). Fazendo-os reiteráveis, ela os torna abstratos, ou seja, abolindo seu caráter efêmero abole o que chamo sua taticidade. No entanto, se me ocorre falar do retorno forçado da voz, entendo por isso uma outra coisa, que ultrapassa a tecnologia dos media: faço alusão a uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita. (ZUMTHOR, 2007, p.14-15).

Fica claro, portanto, que a voz das mídias eletrônicas difere da escrita pela forma de emissão e recepção do signo, porém, ela não traz o peso da massa sonora nem a instantaneidade da *performance*. E por mais que os meios eletrônicos sejam aprimorados, a voz viva persiste como elemento com características absolutamente singulares na comunicação e na vocalidade poética.

Para abarcar esse acontecimento complexo que é o ato de falar em cena, o intérprete deve dar conta de elementos que são puramente técnicos e também elementos que são de outra natureza, mais subjetiva, menos delimitada e definida. Acredito que os elementos mais sutis da vocalidade estejam ligados fortemente à ação interna que se desenrola no momento da emissão vocal.

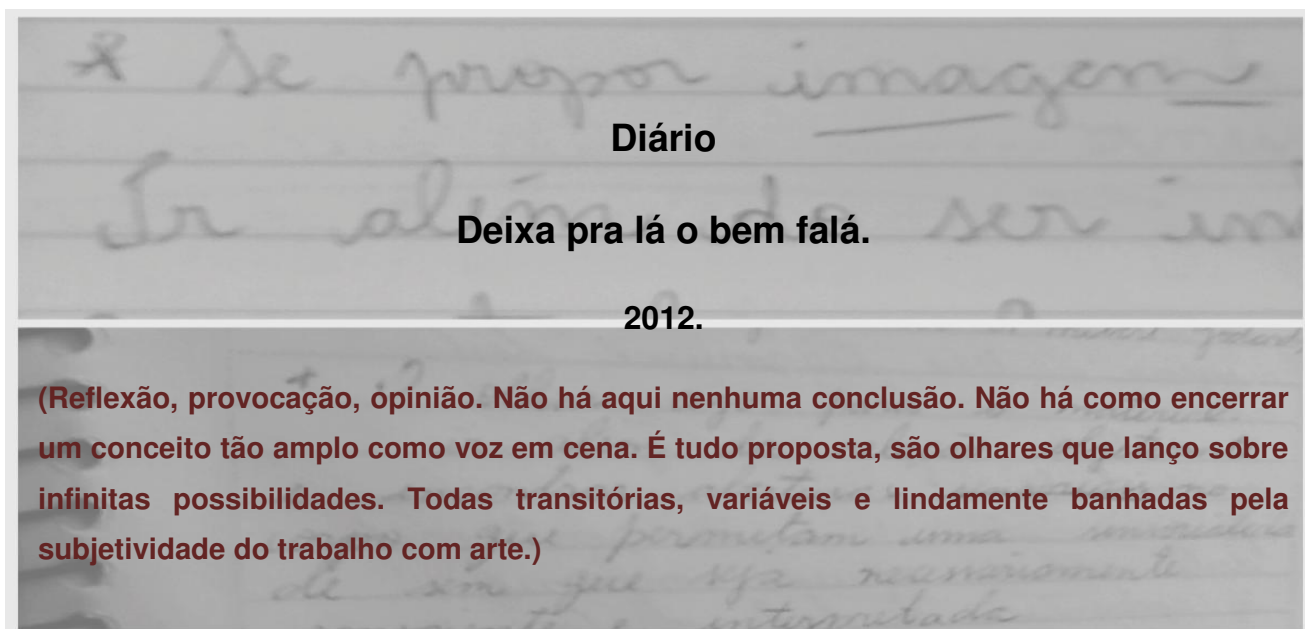
Para o ator, a liberdade da palavra escrita está na voz. Quando se fala em cena, obviamente. A liberdade pode estar na ausência de voz, por exemplo, mas aqui trato do caso em que há emissão vocal em cena e minha pesquisa e procedimentos propostos estão para esse teatro: o teatro em que se fala um texto.

O espectador recebe as palavras por meio da voz do ator. A voz viva significa por si. O texto está impregnado de vida. E esta vida não é geral, abstrata, indetectável. É a vida do ator que está ali, naquele instante, dizendo aquelas palavras.

Da mesma forma que um texto dramático não é teatro enquanto não se realizar como encenação, assim também não se realizará o processo se, no momento da encenação, não houver espectadores a serem afetados e que responderão imediatamente, de forma mais ou menos ativa aos estímulos, naquilo que é inerente ao teatro: o *feedback* imediato, a pronta oportunidade de uma retro alimentação dos atores num movimento de troca, de causa e efeito, de intercâmbio, enfim, de verdadeiras relações humanas. (LOPES, 2004, p. 52).

Esse encontro de tantas partes (texto, ator, voz, corpos, espectador, sentidos emitidos e recebidos) é de uma simplicidade belíssima. Stanislavski diz que “quanto

mais simples uma verdade, mais tempo levamos para alcançá-la” e parece-me que é exatamente isso. Existe uma busca árdua para caminhar pela simplicidade. Entender que a voz deve ser viva e deve ressuscitar as palavras latentes. Em cena, o ator vale tanto quanto o texto ou mais, se pensarmos que no momento da cena o texto depende do ator e a recíproca não é necessariamente verdadeira. O texto é pretexto. O ator também. O teatro é um pretexto para a vida.



(reflexão livre durante leitura de “A preparação do ator de Stanislavski”, 2012)

Após muitos anos de experiência como ator e diretor, cheguei à plena constatação, intelectual e emocional, de que todo ator deve-se assenhorar de uma excelente dicção e pronúncia, deve sentir não somente as palavras, mas também cada sílaba, cada letra. (STANISLAVSKI, 2004, p. 131).

Esse é um dos pressupostos do ator, o que não significa que se encontra aí seu objetivo principal, a meu ver. Ter a consciência e dominar a arte do bem falar, não garante acontecimento artístico algum. O ator pode ter esse domínio técnico como um dos instrumentos de trabalho, porém não creio que ele seja sempre necessário. É possível que o intuito da cena seja o uso da voz para um discurso absolutamente incompreensível, que gere nada mais do que uma sensação e, nesse caso, seria o movimento de “levar o ator a uma excelente dicção” o melhor a ser feito durante o trabalho de construção da vocalidade da cena? O trabalho com o “bem falar” é sempre necessário?

Gosto sempre de lembrar um episódio que aconteceu durante uma aula de teatro para crianças. Estávamos brincando de improvisação e as crianças (de 5 a 6 anos) levantaram uma cena muito simples em termos de roteiro: uma menina chegava a casa e seu brinquedo preferido estava quebrado.

Algo que, provavelmente, deve ter acontecido a uma daquelas crianças, pois para elas a separação arte e vida é praticamente inexistente. Quando tentam fazer tal separação, geralmente reproduzem alguma cena de filme, desenho ou televisão. Por outro lado, quando o professor vai alimentando a cena que brotou da própria vida, vê nascer ali algo absolutamente verdadeiro, atemporal e universal. Trago à tona esse episódio com a criança, porque acredito que esta faixa etária, ainda razoavelmente livre de contaminação excessiva, seja um ótimo exemplo do ponto de partida ideal do ator.

Bom, retornando ao exemplo. Criamos o roteiro e uma menina deveria entrar em casa e ver o brinquedo quebrado. Ela deveria dizer algo como “não acredito! Meu brinquedo está quebrado!”. Não era uma fala definida, mas havíamos combinado que teria esse texto. Na hora, a menina foi capaz de ver seu brinquedo quebrado. Ela olhava para a mesa onde estava o tal brinquedo imaginário e ficou um bom tempo em silêncio. Seus colegas compartilharam seu silêncio (e isso era algo muito raro) até que ela chegou perto do brinquedo e quebrou o silêncio construído com palavras incompreensíveis, talvez as que tínhamos combinado, mas não dava para saber. Era um grito, misturado com choro, algo que era engraçado e triste ao mesmo tempo. Pensei no enorme absurdo que seria eu falar para esta menina: “repita a cena, mas pense em cada palavra e articule melhor”. Não fazia sentido. As crianças, com suas memórias impiedosas, disseram: “professora, você disse que a gente tinha que falar de um jeito que fosse para todo mundo entender direitinho”. Eu devo ter corado. Não sabia o que fazer. Optei por assumir meu erro em ter dito aquela indicação. Eu havia ficado muito feliz por a menina ter ignorado o bem falar e ido até o fim com sua imaginação. Então, eu falei: “Pessoal, eu mudei de ideia. Quando for pra falar direitinho, eu aviso. Esqueçam isso, por enquanto. Continuem brincando e só”.

Eu fiquei pensando em outra passagem para escrever aqui. Algum momento que tivesse acontecido comigo ou com outro ator, mas eu não me lembro de ter visto um adulto ser tão corajoso com a ausência de imposição de um discurso semanticamente lógico em um texto.

Que há de tão importante no discurso para que ele precise ser compreendido tão assepticamente? Que há de tão sagrado nas palavras de um autor para que não possamos perder nenhuma delas? Será que quando pensamos no bem falar não estamos levando o trabalho vocal para um passado onde o drama era o cerne do acontecimento teatral? A compreensão de uma cena passa necessariamente pelo entendimento intelectual do que está sendo dito?

São questões muito amplas e trazem várias possibilidades de resposta. Dependendo do contexto, podemos chegar a uma ou outra conclusão. Todas provisórias. É exatamente isso que pretendo aqui: relativizar um dos pressupostos do trabalho vocal.

Stanislavski chega a escrever em um trecho de “A preparação do ator” que certas coisas (fala anasalada, sons guturais) enfeiam o bem-falar. Eu fico extremamente incomodada com isso. Como pode algo necessariamente enfeiar a fala? Em que contexto? Se eu falo aqui da interação arte-vida como pressuposto para o trabalho vocal, não posso deixar de lado o fato de que impor regras rígidas para a emissão vocal parece-me o mesmo que promover uma distância entre a voz e a vida do intérprete. Sinto o mesmo incômodo quando buscamos em cena uma fala universal, sem sotaques. Por que o sotaque nordestino só pode aparecer se o ator estiver em uma comédia? Por que o jeito caipira de falar só é bem-vindo quando o ator quer fazer alguém simplório ou, no auge do preconceito, empregados ou abobalhados?

Eu, que sou caipira pira porra, onde ponho meu sotaque? Que faço com minha infância, minha terra, meus pais, meus heróis que falam seus “erres” intoleráveis? Meu “ser ou não ser, eis a questão” não ‘pode’ ser dito da maneira que mais ressoa em mim,

mas por que mesmo que isso acontece? Em que lugar estabeleceu-se que os dramas existenciais não têm sotaque? Por que mesmo insistimos nessa arbitrariedade?

Acredito que o ator deva ter em suas mãos o maior número de possibilidades expressivas possível. Em certo ponto, isso pode levar a uma busca por um bem-falar. O ator certamente terá que se fazer ouvir em cena e para isso, deve trabalhar o volume de sua voz; o ator deverá ser entendido em cena e para isso, deverá trabalhar sua dicção e assim por diante. O trabalho vocal, porém, deve saber também o momento de deixar isso tudo de lado. Abandonar em nossa prática o compromisso tão rigoroso com as palavras escritas.

Para usar como exemplo o simples caso de minha pequena aluna. Nós escrevemos aquelas palavras para o público saber que o brinquedo estava quebrado e a menina estava chateada. As palavras ajudaram a criança a encontrar um discurso que já não dependia da compreensão semântica para ser entendido. Esse processo amplia o sentido da palavra escrita, leva a palavra de volta à sua origem e, estranhamente, as palavras passam a ser menos necessárias do que a massa sonora carregada de sentido que a menina emitia. Todas as letras, todas as palavras daquela frase estavam no grunhido da criança. Como dizer que isso não é bem-falar? As palavras emaranhadas, a voz confusa, as letras trocadas, mas a comunicação era muito eficiente. Gerou silêncio. Gerou comoção.

A busca por uma voz que seja absolutamente clara pode gerar diversos desvios na tentativa que proponho aqui de aproximar vida e arte por meio da utilização de imagens. E para irmos às imagens que nos tocam, por hora, deixa pra lá o “bem-falá”.

Diário – que fazer com meu afeto?

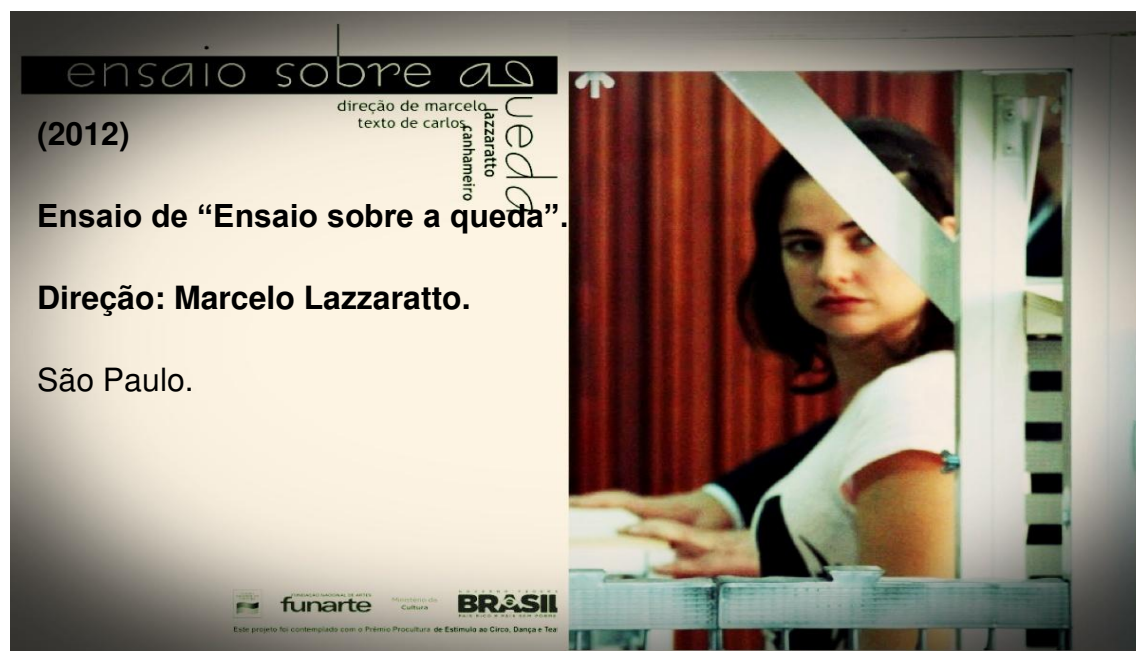


Figura 3: Foto e arte do programa: Carlos Canhameiro

Um texto para trabalhar. Um texto de outra pessoa. Há algum tempo não fazia isso.

No texto, uma mãe que vê seu filho morto pela televisão da sala. Eu sou mãe. Eu mal conseguia ler esse texto. Eu não queria nem tocar nesse assunto. Eu queria fingir que isso não existia e esse texto me cai nas mãos justamente em um período em que minha filha estava viajando.

Eu, que tenho experimentado em mim os procedimentos que proponho nessa tese, comecei a buscar imagens para o texto. Por mais que buscasse imagens sensoriais, que pudessem dar um lugar onde fosse possível entrar em contato com o texto, eu ainda não conseguia desvincular a imagem daquela mãe da mãe que sou.

E aí ficou insuportável.

Eu não consegui dizer o texto. Quanto mais fundo eu ia à imagem, mais cantada ficava a minha voz. Quanto mais lágrimas saíam de meus olhos, mais distanciada, em uma melodia formal, soava minha voz.

Eu saí do ensaio muito estranha. Eu achei que ser mãe pudesse ajudar-me. E talvez me ajude quando as coisas forem um pouco menos viscerais ou quando o texto não tenha imagens tão difíceis de enxergar.

Pra mim, qualquer violência é imagem estimulante, pois me gera força, revolta, vontade de mexer na ferida, de cutucar até onde eu posso...

... mas quando veio a minha maternidade, eu, naquele primeiro momento, só consegui sentir dor... e precisei me estranhar, arranhar a voz, esganiçar, representar, porque era realmente insuportável...

Ainda é. Escrevo agora com os olhos cheios d'água. É tão difícil distanciar-nos do que nos afeta mesmo. Como ter uma imagem para a voz, quando a imagem sou eu inteira? Que eu faço com esse corpo que treme, essa vontade de vomitar, esses olhos que jorram lágrimas como suor em dia quente?

Cheguei a pensar em pedir para não fazer essa cena, mas vou continuar. Talvez eu nem faça mesmo, mas se fizer, terei de achar um caminho o qual será fundamental para tudo que sou como atriz.

Voltando para casa, no metrô, sentei ao lado de uma família. A Mãe com a criança no colo, o pai com uma cara de menino, tão menino, mas tão apaixonado por suas meninas. A criança, enrolada na blusa de frio do pai, olhava com uns olhos tão comoventes. Como é lindo o olhar de uma criança! Parece que os olhos são maiores que o rosto, eles são maiores que tudo! A menininha olhou pra mim e eu desabei em um choro. Como pode ter tanta poesia no metrô! Eu fico tropeçando nelas e desabando solitariamente, silenciosamente... caí... estava derrubada pelo olhar da criança, pelo carinho da mãe, pela ternura do pai menino.

E o texto na cabeça:

“eu mãe, como dizer, como dizer, como dizer... me dê palavras, me tire a dor, me dê palavras, me tire a dor EU SOU MÃE não se pode matar filhos frente a sua mãe, não se pode matar filhos, não se pode fazer isso com uma mãe”.

Lágrimas. Lágrimas. Vergonha. Enxuga. Lágrimas. Olhares. Lágrimas. Vergonha.

Que eu posso fazer com tudo isso se não consegui nem descer na estação que precisava?

Eu acredito mesmo que o ator precisa ter um turbilhão dentro de si. Eu acredito mesmo que as coisas precisam afetar-nos de forma pungente, arrebatadora para o trabalho com arte. O resultado e como se lida com isso é outra coisa que eu ainda não sei. Eu defendo, *a priori*, que ser afetado pelo mundo deve ser uma busca constante para o ator.

Naquele dia do ensaio, eu percebi que talvez eu estude isso não porque quero buscar para mim, mas porque já tenho isso em mim. Talvez, esteja buscando procedimentos para algo que eu já faço intuitivamente e sinto falta em alguns momentos, em alguns colegas, em alguns alunos... Talvez, eu possa dizer que esse é um caminho que eu, na verdade, não escolhi, mas foi inevitável, pois eu sou assim... Talvez, não escolhesse esse caminho. Ele é tão caótico, tão difícil, tão cheio de dor, mas ele é meu, por instinto, por natureza mesmo. Ele tem suas possibilidades expressivas. Eu posso tentar buscar procedimentos para aqueles atores que não têm isso e eu preciso alimentar-me de procedimentos desses atores que não têm isso.

Acabo de perceber que uma das coisas que mais me desafiam em trabalho acadêmico é tentar achar uma resposta, como se minha pesquisa tivesse finalmente achado o cerne da questão. Não há cerne. Não há questão. Há arte e tentativas de aproximação não definitivas. E a academia sabe disso. Aliás, ela é o espaço da dúvida, da reflexão. Quem por vezes fica presa nesses “compromissos” preconceituosos sou eu.

Saí do ensaio e questioneei meu trabalho. Pensei que eu poderia estar falando uma grande bobagem. E estaria se estivesse querendo propor um novo método totalizante do fazer artístico ou procedimentos definitivos que dispensam o trabalho técnico, mas não é isso (e preciso sempre sublinhar). É um percurso, para que o ator exponha-se, entregue-se e possa contaminar a voz. Só isso. Um lugar que eu considero fundamental e percebo não muito frequentado, ao contrário da técnica, ao contrário do conceito, ao contrário da definição que parecem ser mais dialógicos com o mundo contemporâneo.

Toda vez que penso nas coisas que faço eu penso ser uma atriz amadora, tamanha minha sensação de não pertencimento. Eu gosto dessa sensação. Eu quero ter uma cara, um jeito de fazer as minhas coisas e sei que tenho meu espaço. Mesmo (inclusive) sendo assim, “latina”, como disse meu querido diretor.

Eu saí do ensaio e senti-me boba.

Sei que é um dos percalços de se expor demais, de ficar alimentando essa coisa (não tem nome mesmo, não adianta) que me soca o estômago e derruba-me. Eu fui ao ensaio disposta a ficar no meio do caminho. Eu não queria me sentir assim na frente de pessoas tão mais experientes que eu, mas foi inevitável. Eu fui espremida pelo diretor. Marcelo conhece-me bem e sabe que eu estava incontrolável. Pediu pra eu caminhar, tomar um ar fora da sala e eu me sentindo tão boba... tão pequena... tão amadora... Não foi um dia gostoso, foi dolorido. Eu fui até bem fundo e perguntei se eu podia ser atriz ou se eu era apenas uma pessoa sensível. Essa é, para mim, a pior pergunta que eu me posso fazer.

Respira e segue. A Vida segue... infinitamente (como diz o texto do Ensaio). A Arte segue, mais infinitamente ainda. Para além da vida, mas agora ela é a vida. Eu sei disso. Meu caminho enquanto atriz agora é outro: eu preciso ver as coisas com mais clareza. Entender que a arte não é menos vital quando isso acontece, ao contrário, porque em mim essas coisas de estar transbordando já existem. Eu só sei ser assim.

E estou feliz por estar falando sobre isso neste trabalho. Apontando minhas contradições, minhas incertezas humanas, legítimas.

Falo de um lugar seguro, de quem está lá com certeza. A transformação, a entrega, o “turbilhão ruidoso” como procedimento para estar à flor da pele, são coisas que eu conheço intimamente, mesmo que aconteça de eu não saber bem o que fazer com meu afeto.

PAUSA

INTERVALO. FIM DO PRIMEIRO ATO

PAUSA PARA O SILÊNCIO.

NÃO HÁ SILÊNCIO.

PAUSA PARA O PÁSSARO.

JÁ CANTOU.

PAUSA PARA O VENTO.

SOPROU.

ARTE, ARTE, ARTE. ESCREVER, ESCREVER, ESCREVER.

VIVER?

ESCRITA VIVA. ARTE AQUI, ARTE RABISCANDO TESE DE DOUTORADO DE UNIVERSIDADE PÚBLICA.

TUDO NÃO PASSA DE UM RASCUNHO. SEMPRE. MARAVILHOSO.

AÇÃO RASCUNHO, PALAVRA ESBOÇO, VIDA QUASE. O QUE FINALIZA É O INSTANTE.

PRONTO. PASSOU. TUDO DE NOVO.

COMEÇA. SEMPRE. NOVAMENTE. ATÉ...

PRONTO. PASSOU.

PAUSA. CRISE. TRANSIÇÃO.

PRONTO. PASSOU.

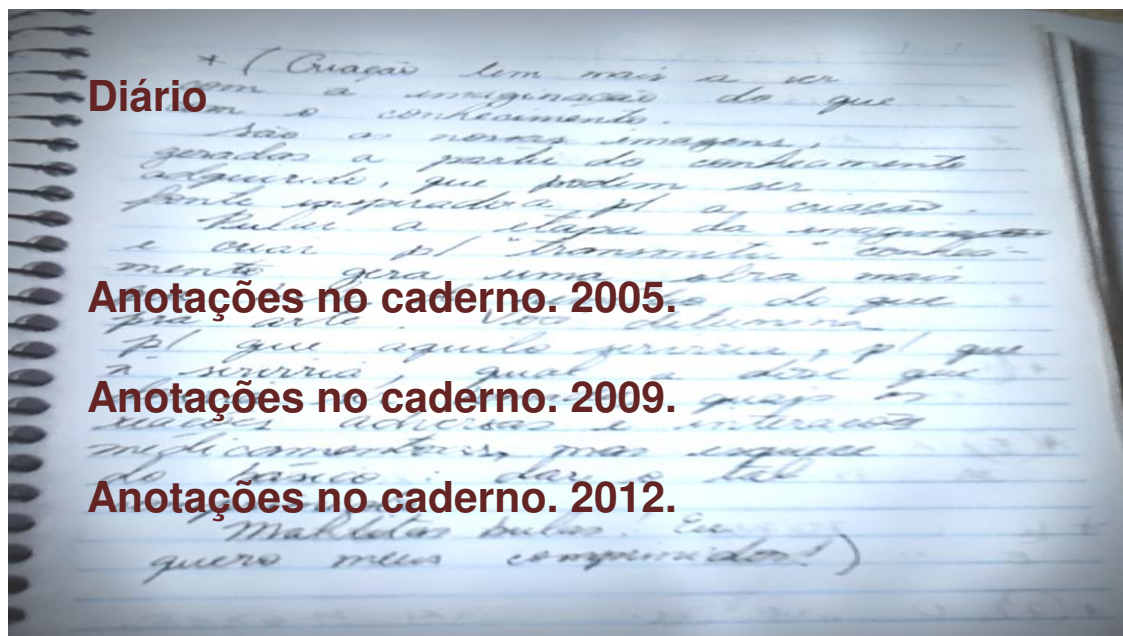
ARTE CORROMPIDA. ARTE INQUIETA, NÃO SE ACOMODA NAS PRATELEIRAS DA BIBLIOTECA.

HOJE MESMO, OUVI ARTAUD GRITAR. COMO GRITA ESSE MORTO! RABISCOU LINDAMENTE SUA TEORIA. SUA PESQUISA É RUIDOSA. COMO GRITA!

A ESCRITA É DELICIOSA QUANDO NÃO SE PRETENDE ETERNA, DEFINITIVA, CIRCULAR.

ARESTAS. RABISCOS. RASCUNHOS.

FIM DA PAUSA.



2005

Sobre o que quero quando começo a me mexer.

Caminhe pelo espaço. Escolham um ponto do pé. Agora, joguem o peso da caminhada para este ponto. Deixem fluir. Ok. Troquem o ponto. Novo corpo. Experimenta. Deixem fluir. Cuidado com a careta, Liana, não tensione tanto seu rosto. Melhor. Acelerem um pouco. Agora, achem qual o limite deste corpo modificado na sua caminhada.

22 anos, nutricionista, barracão das Cênicas, Unicamp, calor, desconhecidos, suor, ansiedade. Tensão no rosto.

Sonho com aquele dia em que foi muito gostoso fazer teatro. Não este dia da caminhada, em que eu não entendia bem o que estava acontecendo, mas o dia em que me liberei de ser nutricionista e tornei-me atriz. Foi sem mais nem menos. Como um acidente, como a sorte, como a morte. A nutrição virou um passado muito distante, uma vida passada e eu estava atriz, de uma hora pra outra. Não uma boa atriz. Eu nem sabia nada de nada. Sabia de chorar, sabia de escrever livros para ninguém, sabia de ouvir música de 50 anos atrás e achar que cantava, sabia dessas coisas de quem ama

platonicamente o mundo da arte. E quando a arte respondeu à minha piscadela, mandou-me um sorriso, eu me larguei em seus braços. E virei atriz. Lembro de que faria qualquer coisa para estar em cena. Lembro de que não me importava qual seria o texto, qual seria o diretor. Lembro-me de ir ao Teatro e querer gritar.

Caminhem. Continuem. Não simulem.

A dança que “dancei” no dia em que virei atriz me veio à mente. Eu dancei algo estranho, comecei a falar entre os movimentos. Eu me lembrei disso. Desse exato momento. E continuei caminhando. Teve um dia em que, em meu quarto, eu estive com o corpo conectado, mas eu descobri isso depois, na Unicamp, quando estava desconectada. Quando estava caminhando pelo espaço, com muito calor e o rosto tenso. Continuei caminhando. Como recuperar aquele corpo que dançou escondido no quarto? Eu queria aquilo de novo e sempre. Como não tensionar o rosto, não revelar a procura do que já estive em mim? Continuei caminhando. Com a mente no passado, eu me esqueci do ponto no pé e meu corpo logo se desfez. Estava com meu corpo novamente no cotidiano, em uma caminhada trivial. Pensei que aquele era o corpo que eu caminhava quando estava indo para a faculdade que não queria fazer, caminhei mais rápido. Então me veio o cheiro, me veio a música que eu ouvia, me veio o sol, o vento frio. E eu caminhei. Meu pé estava encontrando um novo ponto de apoio. (Estranho como algumas coisas acontecem tão simultaneamente que a gente não percebe a ordem delas). E ali, logo abaixo dos dedos, apoiando meu corpo nas pontas dos pés, continuei caminhando. A imagem continuava. Era o sol, o vento, frio, a música da Elis. Eu não sei bem onde ia. Já não era tão óbvia a minha “fábula”.

Bom, Liana, está no caminho. Disse o professor.

Meus olhos encheram-se de lágrimas. Que bobagem emocionar-me por uma coisa dessas, mas foi assim. Eu fiquei muito emocionada por descobrir que eu poderia continuar sendo o que sempre fui e ser atriz. Descobri que o ponto de tensão nos pés era enorme desculpa para que eu lembrasse que tenho corpo, que respiro, caminho e

vivo. E que tudo aquilo era uma intensificação da própria vida, mas o corpo durou pouco. Dancei no quarto por um instante e voltei à tensão no rosto. E volta tudo outra vez. E começa de novo. Naquele dia e para sempre.

2009

Escritos durante aulas da Pós-Graduação

(Engraçado que, quando penso em silêncio, me vem mais a imagem de um cego do que de um surdo. Imagino que essa associação acabe sendo uma constatação prática de que não são somente as palavras e o discurso verbal que significam. As coisas também "falam" e por não codificarem a fala, acabam significando de forma muito mais caótica, mais difusa. Mas, em contrapartida, existe um momento em que os elementos desse caos combinam-se de tal maneira que tudo fica suspenso e silencioso. De que (ou quem) depende isso afinal? Será o silêncio, pura e simplesmente, uma questão pessoal e subjetiva? Um movimento dos sentidos em você e não em todos? O apaziguador, o aterrador, o sublime, desolador, nostálgico, suspenso, flutuante está em cada um?)

(Boca: habitação supervalorizada, mas passageira, efêmera, lugar de transição, limbo das palavras. As palavras importam menos para a boca do que para o ouvido. Humildade de delinear-las a outros, também para leigos desconhecedores de seu intrincado universo interior. Falar para o ouvido dos outros, fazer da boca um escorregador perfeito, seja para escorregar pena ou pedra, gota e cataratas. Seja para não escorregar nada. De nada adianta pensar cataratas e expressar gotas. De nada adianta ser deserto e desembocar discursos vazios feitos de água que não mata a sede. Ser feito de silêncio. Aprimorá-lo. Deixar que palavras brotem, que cresçam, mas que nunca se esqueçam de onde vieram, onde estão suas raízes enormes, infinitas, regadas por coisas que não têm nome e devem permanecer assim.)

(Sinto falta das palavras piegas, fora de moda, movidas antes pela paixão do que pelo embasamento teórico. Sinto falta de magia e sobrenatural ao tratarmos da nossa arte. Sinto nostalgia do tempo que não vivi, do tempo em que a arte não precisava dar satisfação a ninguém.)

(Deixemos que a arte seja confusa e suja. Que seja ruidosa e atrapalhe. Que seja impossível de domesticar. Que nos escape a todo instante. Que seja um ser imaginário que habita o mundo mágico. Não tentemos capturar a Arte como se captura uma borboleta de asas luminosas para que brilhe para os outros por meio de nós e mais ninguém. Dancemos em um campo de borboletas sem asas. Façamos, com a nossa dança, as asas luminosas das borboletas e as deixemos partir. Libertemos as borboletas e fiquemos nós sem asas para mergulharmos no abismo e sermos somente um grito de adeus.)

2012

Do sonho que tenho

Hoje, sonhei que estava vendo uma peça. Mas, de repente, eu não estava sentada e sim no palco. Sem saber o que fazer, acordei aos gritos. Tenho esse sonho desde criança.

Hoje, contei o sonho para meu marido. Ele me disse que é um sonho do Kafka. Que o Kafka também tinha esse sonho.

Esse é o sonho do Kafka. Mesmo sendo meu sonho desde criança.

Entro em uma peça e tenho vontade de gritar. Qualquer peça. Tenho uma vontade quase incontrolável de gritar.

Conversei com uma amiga. Ela também tem.

Nós duas temos muita vontade de gritar.

Afinal, para que eu preciso estar em arte, se acho para tudo que faço um correspondente imediato? Qual a força de minha arte? Qual a força de minha presença viva no teatro?

Os sonhos são do Kafka. E Kafka roubou meu sonho de criança. E mesmo que pareça a todos que este roubo foi meu, eu sei que de nada adianta meu sonho de infância se ele já foi sonhado (reconhecido, descrito, consagrado) por Kafka. E ele, morto há décadas, conseguiu roubar meu sonho de ontem.

E assim como o sonho, roubam-me os gritos, roubam-me as ideias, roubam-me os papéis clássicos que sempre quis fazer e roubam-me a certeza de que sou necessária. Roubam-me o tempo. Eu continuo chegando em último lugar. Foram mais rápidos. Roubam-me a identidade. Para que prosseguir sem se saber necessária?

Alimento minha filha, protejo-a. Conto-lhe histórias. Vejo-a crescer com olhos curiosos. Estou feliz por ela se parecer comigo. Renovo meu olhar. Eu tenho olhos curiosos e tristes. Roubaram-me a novidade e o frescor dos olhos que tinha. Roubam-me a juventude.

Respiro.

Uma canção.

Uma dança.

Um colorido de palavras.

Leio este texto em voz alta.

Minha voz não é tão certa, tão irreversível quanto estas letras imparciais.

Minha voz está ao meu lado e nem consegue dar força às palavras de desistência.

Tenho minha voz para contar meu sonho e também o sonho de Kafka.

Quero um foco, um palco, um sonho.

Se acordo gritando do sonho do Kafka, é porque sei que minha voz é a solução.

Só me desespero por que não tenho no sonho o meu som. Sou muda, sou ideia, sou corpo morto, sonhando adormecido.

Mas me deixem desperta, com voz e corpo, invertam a palco e terei o que fazer.

Não tenho o mesmo sonho de Kafka. Ele é meu. Se nós dois estivéssemos no mesmo palco sonhado, teríamos vozes diferentes, inconfundíveis. Mas os corpos metafísicos são iguais. E roubam minha certeza.

Esta voz aqui não. Nem este corpo.

A ideia da voz desespera. As palavras escritas são todas iguais. Elas têm uma voz muda da cabeça. Roubam-me as palavras, mas não podem roubar-me a voz. Pois é o que, de fato, me pertence. O resto são ideias soltas. Cães sem dono (mesmo que com coleiras de identificação).

E por isso que minha certeza de fazer teatro dura apenas um instante: o instante em que faço.

5 VOZ, PALAVRA E SILÊNCIO

Não: não digas nada!

Supor o que dirá

A tua boca velada

É ouvi-lo já.

É ouvi-lo melhor

Do que o dirias

O que és não vem à flor

Das frases e dos dias.

És melhor do que tu.

Não digas nada: sê!

Graça do corpo nu

Que invisível se vê.

(Fernando Pessoa)

A experimentação ao longo da história do teatro teve diversos “mestres”. Alguns deles fortemente ligados à prática e que, portanto, vinculavam estudos teóricos à observação de seus grupos de trabalho. Outros, porém, extravasaram os limites das salas de ensaio e elaboraram pesquisas ligadas mais a uma utopia do que à prática viável.

Seja qual for o tipo de experimentação, prática ou teoria vanguardista, os nomes do teatro tiveram sua importância fundamental no trabalho de ator. Isso porque o ator passou de um reprodutor de textos e marcas a um criador de personagens, situações e coerências internas e externas. Foi a partir de tal momento que o ator precisou iniciar uma investigação de si mesmo, incluindo imaginação, memória e experiências.

Para dar início a essa investigação, o ator teve de ir em busca de novas maneiras de pensar corpo e voz. Se antes, no teatro puramente dramático, a voz tinha uma função básica de ser clara, em volume adequado e entonações precisas para dar conta de comunicar o texto, na nova forma de fazer teatro, a voz precisava ter mais a ver com linguagem do que com a língua; um trabalho vocal que vai além de uma técnica infalível do “bem-falar”.

Para que a voz “mereça” estar em cena, qualquer vogal pronunciada deve trazer, além da técnica, ou apesar dela, uma vibração ligada ao ser humano que o ator é, uma voz conectada ao corpo, guardador de vísceras e mistérios. “Certamente pode-se falar em termos semiológicos do corpo como emissor de palavras; mas o corpo respira, trabalha, sofre e morre, coisa que nenhum signo jamais fez”⁷.

A busca pela voz poética é, portanto, algo que exige do ator uma prática vocal complexa, pois a voz e a palavra devem ainda vir acompanhadas de uma ação que seja justa a elas, produzindo uma harmonia capaz de conduzir o espectador ao cerne

⁷ Citação de Paul Zumthor em *Oralidade em tempo & espaço: colóquio a Paul Zumthor*. São Paulo, EDUC, 1999.

da imagem poética, pois, embora comuniquem de maneira muito efetiva, letras e palavras não são entidades que existem apesar do homem e seus sons, elas são representações simbólicas desses sons.

A maneira como se fala e como se preenche tais formas sonoras é que irá conferir às palavras seu conteúdo. Tentar atingir idealmente a palavra; compreendê-la para depois atribuir-lhe um som é um caminho equivocado, pois a compreensão da palavra passa pela compreensão do som que lhe é próprio. É preciso sempre lembrar que a voz é desvinculada da palavra. Podemos fazer explorações vocais analisando som e respiração independentemente de sua carga semântica. Por que a voz não pode ser um elemento de ampliação do significado da palavra? E o ator, carregado de energia vital, como ser humano, pode alimentar as palavras de vida?

O que percebemos na prática é que a palavra funciona como um obstáculo, uma limitação.

Percebo muito comumente entre meus alunos e colegas atores já conduzidos por mim em experimentos que, quando proponho uma exploração livre da voz, a palavra não aparece voluntariamente. Em geral, ouvimos alguns sussurros indefinidos, gritos, pequenas melodias. A palavra é sempre algo que fica intocada, imaculada e estéril, até o momento da finalização, momento da definição da cena. Desse modo, a palavra soa como um anexo, justamente porque assim ela é tratada. Na liberdade do laboratório, no momento de “errar”, a palavra não entra no jogo. A voz, por sua vez, vive uma liberdade passageira apenas nesse momento, pois tão logo a palavra entra em cena, a voz é posta em estrutura formal, cantilenas confortáveis e pouco ousadas. As improvisações que supõe um texto, já se encaminham logo para uma diminuição do movimento corporal. Os atores começam a procurar os cantos da sala, unem-se em pequenos grupos e adquirem características corporais quase cinematográficas. A voz passa a ser mero pretexto para a troca de palavras. Não parece uma investigação vocal, mas sim, dramatúrgica.

O ator quer observar a voz enquanto a profere, ouvir suas próprias palavras e isso causa uma interferência no processo natural da fala. Toda a atenção volta-se a seu aparato vocal devido à tentativa de controlar todas as características da voz. Um cérebro sem apoio corporal não é um trabalho com todo o corpo.

É frequente vermos um trabalho essencialmente técnico com a voz, tanto que achamos em diversas escolas de teatro fonoaudiólogas cuidando de toda a formação vocal do ator. Jamais, no entanto, conceberíamos a ideia de fazermos abdominais, flexões, alongamentos e limitarmos nosso trabalho corporal a esta aquisição de capacidade física de execução de movimentos. A voz, por ser corpo, precisa fazer estrutura corpórea e mente caminharem lado a lado. É necessário que estejamos munidos de práticas apropriadas tanto para o desenvolvimento físico quanto para o metafísico da voz do ator. A voz a serviço da imagem da palavra para que haja, assim, uma descoberta real de novas possibilidades.

A palavra escrita como obra de arte, seja literatura dramática ou não, pressupõe significações de natureza diversa da informação. Os autores já pegaram as letras e palavras (e não só considerando o que elas representam em termos gráficos, mas também levando em conta o que significam sonoramente) e transformaram em arte.

É preciso que tenhamos certa solenidade para mexer com elas. Não aquela solenidade castradora dos museus que nos distanciam das obras de arte por meio de alarmes barulhentos, mas a solenidade de quem pede a benção da avó, de quem carrega um recém-nascido ou consola uma viúva. A solenidade de sabermos que estamos lidando com algo maior que nós, mas, inseridos nisso, somos parte integrante da grandeza e aproximamo-nos dela em ação.

Essa solenidade motivadora é importante de ser ressaltada principalmente no trabalho vocal do ator, porque é muito comum vermos os atores trabalhando a voz com um corpo absolutamente desengajado e a mente vagando por outros cantos. A

solenidade em ação propicia um estado de atenção muito interessante, ou melhor, fundamental. É ótimo que seja sentido pelo ator o peso de ter em sua boca um gigante como Shakespeare, Sófocles, Molière, Fernando Pessoa, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector entre muitos outros. É realmente necessário um pensamento sobre o que se diz, mas tal pensamento não é intelectual apenas e sim corporal, uma lógica simultânea ao fazer e que está em permanente instabilidade. Não é o pensamento intelectual sobre a palavra e a fala que chegarão a uma conclusão. A conclusão se dá na ação.

O ato de falar em cena é um ato de grande responsabilidade. Para começar, o ator já está correndo o risco de reduzir o sentido de sua ação quando incorpora a ela um texto, pois falar tem a ver com domesticar o sentido do silêncio. Enquanto nos movimentos do corpo em silêncio o sentido está livre e pode irradiar em muitas direções, com a entrada da palavra, existe um inevitável direcionamento. O espectador, que antes se permitia livres leituras da obra, agora busca, por meio das palavras, um entendimento coerente.

Esse movimento do sentido é esperado, pois a língua tem sua própria ordem que é imposta pelo falante, porém tal ordem possui falhas, brechas, lugares de possíveis diferenciações. O sentido não está imposto na língua, o sentido é dado na língua em funcionamento, ou seja, no homem falando. Na hora em que a linguagem é produzida, o não dito aparece e embora pareça algo prévio (por estar antes na cadeia de significação) é produzido simultaneamente ao dito.

Assim sendo, é necessário que o trabalho com o silêncio permeie todo o trabalho com as palavras. O silêncio é a base da própria linguagem. Ele significa em si e não deriva do dito. A linguagem é feita de silêncio e o silêncio configura ritmo.

Percebo hoje que o mergulho nas imagens das palavras é também um mergulho no silêncio de tais imagens. No silêncio que abriga o sentido antes do significado, que abriga imagens silenciosas a continuarem ali mesmo sem as palavras.

Não é o silêncio que corre atrás das palavras, são as palavras que correm atrás no silêncio.

É importante desconfiar do discurso, não dar a ele uma importância exacerbada. Importante ser capaz de perceber suas limitações e as necessidades de outras maneiras de expressão.

A nossa sociedade destinou para o silêncio um lugar de inferioridade. O sujeito que está quieto torna-se um incômodo. É necessário que estejamos sempre falando para sermos aceitos e participarmos da comunidade humana. Estar quieto, todavia, não quer dizer que não exista no sujeito um movimento. É o movimento do pensamento, da contemplação, em suma, o movimento dos sentidos. Por ser desorganizado, subjetivo e não domesticado, tende, no entanto, a ser transformado rapidamente em discurso, pois precisa ser visível e passível de comunicação. Mesmo sem saber ao certo, o homem põe-se a falar sobre o que vê, o que sente, o que acha e vai perdendo aos poucos sua preciosa ligação com o silêncio, com o “real da significação” (ORLANDI, 2007).

O ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo. Esse gesto disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente. (ORLANDI, 2007, p. 27).

É no silêncio que o sentido está plenamente, se o discurso direciona o sentido, portanto, o retém (já que direcionar só é possível se você decide seguir um caminho e abandonar todos os outros).

Orlandi relata uma passagem interessante quanto ao discurso religioso (alvo de sua pesquisa já há algum tempo). O que ela diz é que se equivocou anteriormente ao afirmar que o discurso religioso seria aquele em que fala a voz de Deus. Ao invés disso,

Deus seria a onipotência do silêncio e é nesse silêncio que o homem precisa abrigar-se e, instituído o novo lugar, “o homem faz falar a voz de Deus”. Ela conclui:

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a essa: o silêncio é o real do discurso. O homem está “condenado” a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à interpretação: tudo tem que fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico” (Idem, p. 29-30).

É recorrente a ideia de que todo o sentido pode e deve falar, ou seja, para que lhe seja atribuído qualquer valor, é necessário que tal sentido esteja reduzido ao discurso. “O silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo de modo fugaz. Ele escorre por entre as tramas das falas.” (Idem, p. 32).

As palavras podem trazer credibilidade, mas, quando são proferidas em excesso, tornam-se banais. Ademais, o falante exacerbado está impossibilitado de ouvir, ou seja, o excesso de palavras gera um discurso vazio que não pode nem mesmo ser compreendido pelo próprio falante, pois a surdez do sujeito inclui a incapacidade de ouvir a si mesmo. E o que acontece quando vivemos em uma sociedade regida pelo excesso de discurso? Como podemos pretender comunicação se estamos em meio a falantes exacerbados e totalmente surdos?

A palavra pode ser libertadora. À medida em que permite a comunicação, permite o encontro, porém pode aprisionar se pensarmos que aquelas palavras delimitaram um

espaço de significação em torno de si ao contrário das imagens que mantêm a abertura infinita de sentidos, pois as imagens falam por meio do silêncio.

Como colocar a palavra em relação ao silêncio sem o sufocar?

Cabe lembrar que o som produzido pelo ator (seja ele palavras ou códigos reconhecíveis) existe em duas instâncias: como significante e também como matéria física. Seja qual for o texto falado, o som está interferindo no silêncio por uma questão física. Aquele som está configurando ao silêncio um tempo e um espaço, aprisionando-o, portanto. Ressalto, independe do grau de assimilação semântica deste som. Silenciar, no entanto, não se relaciona à ausência de som ou de objeto simbólico, mas ao significado de tal objeto simbólico a partir da relação do mesmo com o silêncio. O silêncio pode existir na voz do ator falando no palco, desde que essa voz relacione-se ao objeto simbólico, revele suas possibilidades de significação e não o reduza às convenções da língua.

Permitir ao silêncio que permeia aquele objeto simbólico atravessar as palavras e sempre deixar um espaço para o sentido ser outro. Mesmo com a ideia de que o mais importante é o não dito e mesmo acreditando que tal ideia seja válida na maioria das vezes em nossa vida cotidiana, em cena, é necessário que haja uma composição final do ritmo, da dosagem de silêncio e discurso, para que o silêncio possa ter tal peso no sentido da cena.

A construção do silêncio conduz à significação, a espera, a brecha do que não foi dito e significa algo em quem observa. Para que assim ocorra, a fala tem uma necessidade vital. Pode ser um trabalho bastante interessante inverter a ordem da tradicional experimentação vocal e investigar a voz como preparação para o silêncio ao invés de ter o silêncio como base para emergir a voz. Experimentar como seria uma composição em que tudo o que se fala esteja mais relacionado ao silêncio que permeia essas palavras do que às palavras em si. Tentar escapar, então, do clichê da fala, da falta de exame do significado da palavra e da falta de reflexão.

A fala poética deve ser uma fala que mais alude do que descreve, ou seja, uma fala mergulhada no silêncio, com possibilidades para a comunicação no campo da percepção, do sensorial. A fala atuada, contudo, pode cair em uma armadilha e tornar-se automática, mecânica, um hábito adquirido e dificilmente consertado. O ator passa a relacionar-se com o texto de uma forma pré-determinada por uma ideia que ele tem do que deveria ser uma fala teatral. Estabelecida essa relação puramente formal, o ator dificilmente será afetado pelo conteúdo, pelas imagens e não achará novas possibilidades àquelas palavras tanto no campo semântico quanto sonoro/sensorial. As possibilidades de sentidos contidas nas palavras que, por sua vez, estão sob a responsabilidade do ator serão deslocadas do silêncio, estarão fora de seu terreno mais fértil.

[...] na vida comum a gente diz o que tem que dizer, ou o que quer dizer, com um objetivo, para alcançar um fim, por necessidade, ou de fato, visando a alguma ação verbal verdadeira, frutífera, intencional. Acontece até, frequentemente, que mesmo quando tagarelamos à toa, sem prestar muita atenção às palavras, nós ainda as estamos usando por um motivo: para que o tempo passe mais rapidamente, para distrair a atenção e assim por diante. Já no teatro é diferente. Ali dizemos o texto de um outro, de um autor, e esse texto muitas vezes diverge dos nossos requisitos e desejos. Mais ainda, na vida comum falamos de coisas que de fato vemos ou temos em nossa mente, coisa que deveras existem. No palco temos de falar de coisas que não vemos, nem sentimos, nem cogitamos por nós mesmos, mas sim nas pessoas imaginárias dos nossos papéis. Na vida real sabemos ouvir, porque estamos interessados ou precisamos de ouvir alguma coisa. No palco, na maioria dos casos, apenas assumimos um ar de ouvir com atenção. Não sentimos nenhuma necessidade prática de penetrar os pensamentos e as palavras do nosso comparsa. Temos de nos forçar a fazê-lo. E esse esforço acaba em exagero de atuação, rotina, chavões. (STANISLAVSKI, 2004, p. 161).

O ator deve estar munido de imagens e de escuta. Imagens para dar àquelas palavras a tridimensionalidade que lhes é própria e escuta para perceber como as imagens podem relacionar-se com a palavra, com a voz, com o espaço, com o outro.

Descobrir, assim, novas possibilidades de combinação das palavras, novas imagens geradas por elas e novos sons provenientes dessa combinação. Ser um portal, um canal que liga a Arte, silenciosa por natureza, ao mundo codificado das palavras.

É no refúgio do silêncio que podemos tentar uma comunicação no campo do simbólico. E a arte tem como compromisso deslocar-se da esquizofrenia do discurso e reinventar as formas de comunicação.

Às vezes, silêncio e palavra encontram-se e fundem-se nas mãos de geniais escritores, poetas, pesquisadores, dramaturgos, atores, historiadores, enfim, pessoas que conseguem silenciar com palavra. Combinam as palavras de tal maneira que está ali, naquela combinação, a tal imagem silenciosa.

A arte, ciente das limitações da linguagem, encontra no silêncio a potencialidade significativa que vai além das palavras. É no silêncio que a arte refugia-se tanto para ritualizar o fazer artístico quanto para estar aberta às infinitas possibilidades dos sentidos.

Estar em silêncio e produzir silêncio. Duas grandes fases da criação. Seja qual for a “temática” (na falta de uma palavra melhor), qualquer processo de criação envolve momentos de silêncio. É nesse silêncio que o artista pode conectar-se ao mundo, ouvi-lo e entender quais as coisas pulsantes daquele momento capazes de movê-lo rumo à jornada da produção de uma obra artística. Silêncio para que a obra ressoe em si, como vida, como a sua própria vida e não como palavras arbitrárias. Silêncio para investigar as palavras não ditas pelo texto, mas que ali estão.

A outra grande fase é a fase de provocar silêncio. Obviamente, não estou tratando aqui da polidez sisuda e muitas vezes arbitrária que rege o silêncio da plateia diante da apresentação cênica, embora o tal silêncio polido faça também parte dos significados do silêncio e seja elemento constituinte da obra. Enfim, refiro-me neste exato momento (melhor não estabelecer metas em médio prazo no citado assunto tão emaranhado) ao silêncio estarrecedor que espanta o público quando o mesmo se

encontra diante de uma grande obra artística. O silêncio que pode ser muito barulhento e caótico, mas intencional, deixando os ruídos da vida, as sombras das palavras para que a voz ressoe e silencie.

Todo silêncio em arte é uma composição. Uma composição bem-sucedida, mas nem sempre consciente em absoluto. Arrisca-se um contato com a vida silenciosa das palavras que reverberam na vida do ator e finaliza com a ação vocal. Só por um instante e nunca mais. Não se reproduz fielmente, não se deseja reter. Na próxima, arrisca-se outra vez e outra vez, até que o risco vai ficando mais determinado, mas sem perder seu aspecto passional. Como uma queda. Sobe a montanha, confere os equipamentos, respira para dar coragem e vai. Como cai, qual será a sensação, se irá abrir o paraquedas, observa como está o céu, como vê a paisagem, tudo isso fica no campo do risco. Uma tentativa de contato com o divino, com a natureza, com as emoções genuínas, silêncios eficazes, canais de comunicação com o que nos é vital.

Dá-me a Tua Mão

Dá-me a tua mão: Vou agora lhe contar como entrei no inexpressivo que sempre foi minha busca cega e secreta. Assim, como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, como vi a linha de mistério e fogo e que é linha subreptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir - nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio. (Clarice Lispector)

7 DIÁRIO/COLHEITA PRÁTICA

O CORPO



Figura 4: Elenco das montagens de “A vida como ela é” – Direção de Roberto Mallet (em cima) e “Carícias” – Direção de Alice K (embaixo)

Observações pedagógicas de duas montagens: A Vida como ela é e Carícias.

2008 (grávida, observando colegas atores durante o último ano de graduação em Artes Cênicas, UNICAMP.)

(tais observações e anotações fundamentam, sem que eu soubesse disso na época, os conceitos de arte/vida; corpo/alma/voz que trago para minha trajetória de artista pesquisadora. Os conceitos aqui apresentados ainda estavam em

forma embrionária. Esse recorte que trago para cá tem a intenção de relatar os acontecimentos práticos que antecederam a teoria.)

O corpo de dentro e o corpo de fora

Não vem aí um texto metafísico sobre alma x corpo ou corpo x mente, mas uma reflexão sobre o corpo fora e dentro da sala de aula.

Os alunos chegam ao curso de Artes Cênicas, em uma segunda-feira, às oito da manhã. Eles estão no quarto ano e acabaram de ter três longos meses de férias. Que são férias de artista? O artista pode descansar por três meses, ou seja, um quarto do ano? Ele pode desligar e deixar para depois? Certamente não... mas o estudante pode. Como, então, lidar com essa circunstância peculiar do estudante/artista?

Tal paradoxo está nos corpos no corredor e que entram na sala de trabalho exatamente como estavam: largados em um sofá. À espera de uma ordem, de um ligar que vem de fora, de um comando (quanto mais específico melhor) do que devemos fazer. Como se alguém quisesse algo de nós. “Pronto: nós estamos dispostos!” Isso, no entanto, não basta, pois logo vem a grande descoberta: ninguém quer nada de nós além de nós mesmos. O artista não pode ser somente um executor, mas ele deve ser também seu mandante, ou melhor, seu carrasco!

Que alívio seria aos professores se fôssemos nossos carrascos! Não precisariam perder seu tempo com recomendações infantis e algumas até mesmo suprimindo falta de educação, dos famosos bons modos! Mas não somos. Então, um sorrisinho de canto de boca aparece tímido na cara assustada diante da recomendação expressa de nem tentar entrar na aula após o horário combinado. “Alguém está, graças a Deus, fazendo o meu papel...”

Os corpos ainda largados, as conversas ainda banais, os alongamentos tirados da tabelinha da academia de musculação. “Pronto! Cheguei na hora! Mas ainda não

tem nada pra fazer...” e assim por diante, durante a aula e durante o ano e durante a faculdade. Durante o tempo que pudermos sugar o mais confortável e mentiroso dos estigmas de ser estudante e de ser artista: a boa vida! Um eterno liga e desliga. Liga no tranco, desliga na hora. O trabalho dura o triplo do tempo e os resultados são, muitas vezes, angustiantes, pois o artista está deitado no sofá do estudante.

O Universo de Nelson Rodrigues

Os contos do Nelson possuem uma qualidade literária indiscutível, então, a escolha dos quais encenaríamos foi feita tendo como critério a teatralidade dos mesmos. Assim, quais seriam os espaços necessários, as passagens de tempo, o quanto a narrativa determinaria o entendimento da história. A partir de tais critérios, selecionamos alguns contos e começamos o trabalho.

Desde muito cedo no processo, eles foram definidos, pois além dos critérios acima, deparamo-nos com as questões pedagógicas e práticas na distribuição dos papéis: precisávamos contemplar a todos os atores e tínhamos bem menos homens do que mulheres. Os escolhidos foram: “Pacto de amor e morte”, “Diabólica”, “Fatalidade” e “O marido silencioso”.

Diante desses contos, deparamo-nos com conceitos do universo rodrigueano que hoje têm valor muito diferente para nós. Questões como casamento, fidelidade, virgindade estão inseridas em um outro universo diferente do nosso. A época retratada pelo Nelson nos contos é uma época em que tais conceitos eram bem definidos. O pensamento sobre eles era um pensamento com poucas variações. Hoje, os conceitos não têm um céu comum, eles são definidos em guetos intelectuais e podem variar tanto que se tornam muitas vezes opostos. Tivemos, portanto, de discutir muito os conceitos fundamentais da obra de Nelson Rodrigues para que, ao menos entre nós, eles não

variassem a ponto de significarem coisas distintas. Foi preciso, antes de tudo, entrarmos em acordo sobre quais temas estavam sendo tratados.

Como lidar com esses temas também foi algo muito discutido entre nós. A sexualidade que permeia toda a obra de Nelson deve ser levada em conta todo momento, porém não de forma ilustrativa e superficial. A exploração mais aprofundada da sexualidade pode ser um acesso muito difícil de ser percorrido. Um problema recorrente era o ator ir direto para a forma da sexualidade, o clichê do que é sexual, porém o resultado era que aparecia a forma e não a sexualidade em si. Tanto para a sexualidade quanto para todas as questões abordadas, é um problema recorrente: o ator constrói a forma do tema e o que ele mostra ao público é sua própria consciência sobre a forma criada, portanto a forma em si.

Embora o ator acredite estar assim revelando algo de si, ele está escondendo-se atrás da forma estereotipada. A exposição direta de um sentimento banaliza-o, enquanto a construção da revelação (que passa sempre por um ocultar) confere ao sentimento a complexidade de que a linguagem realista necessita.

A exposição direta de um sentimento faz também com que ele venha em sua forma maniqueísta. O sentimento deixa de ter inúmeras facetas e variáveis e passa a ser o ícone de si mesmo. O universo de época de Nelson Rodrigues põe no corpo do ator uma espécie de romantismo em relação ao passado e aos tipos rodriguanos. Como se os corpos idealizados naquela época e daquelas pessoas saídas da ficção literária não tivessem deformações. As colunas permanecem eretas, o corpo desenha linhas no espaço, o tempo é dilatado. O resultado, no entanto, é um Nelson pasteurizado. Falta sujeira.

Quando a construção, sobretudo, vem a partir de um jogo encontrado pelo ator, o corpo “arruma-se” (desarrumando-se). Não aparece tanto a técnica, porém o corpo carrega de forma mais orgânica os elementos técnicos trabalhados anteriormente.

Pude perceber isso acontecendo quando o grupo encarava o exercício como uma possibilidade de jogo ao invés de uma tarefa a ser cumprida.

Caos x formalização

Antes de ter qualquer cena ou personagens definidas, o tema dos exercícios pode ser resumido como a exploração do universo pressentido, ou seja, a busca pela materialização do que se imaginava do espetáculo que começava a ser construído.

O primeiro exercício dado nesse sentido foi o de falar sobre o universo pressentido em círculo, sentados costas com costas. A fala deveria ser livre, como se abrissem uma torneira do pensamento.

Pude observar no elenco de “Carícias” que a fala era muito atropelada. Havia um caos que oscilava entre o “caos produtivo” e o caos indicativo de uma falta de escuta, resultando no prejuízo da construção coletiva em detrimento de uma necessidade individual de “participar” do exercício.

Após essa etapa exclusivamente verbal, foi proposto que houvesse a materialidade daquele universo explorado. Mesmo com uma proposta não exclusivamente verbal, a entrada da palavra faz o texto imperar de um modo ruim, os corpos mobilizam-se somente para a fala. O fato é visível ao percebermos a projeção da cabeça e tronco para frente enquanto o resto do corpo está “sentado” no sofá. O esquecimento do resto do corpo vai além e ocorre um esquecimento do próprio espaço ocupado. Isso faz com que a escuta do ator fique seriamente prejudicada, dificultando o pensamento coletivo da construção da cena. O resultado é que as pausas e os silêncios não têm espaço no jogo.

É preciso, entretanto, diferenciar o espaço do laboratório do espaço da cena. O que surge em um laboratório não precisa necessariamente ser cênico, no sentido de material pronto para estar em cena, mas como material a ser explorado cenicamente em outro momento ou, simplesmente, trabalho de acesso à imaginação e à memória que repercutirá em cena de forma até mesmo inconsciente.

No caso do elenco de “A vida como ela é”, por exemplo, a preocupação excessiva com a organização cênica prejudicou a experiência do laboratório. Ao contrário do grupo de “Carícias”, o elenco não passou por um caos. Os atores já estavam mais organizados quanto às falas das personagens e seus caracteres, portanto o espaço de laboratório ficou reduzido e deu lugar a um espaço de criação de cenas. Talvez pelo fato do universo do Nelson Rodrigues já ser algo muito conhecido, imaginado e explorado de diversas formas, o contato com tal universo seja um acesso direto a uma forma já reconhecida sem a exploração caótica do desconhecido, do novo. O próprio texto do Nelson é-nos tão familiar enquanto tipo que parece um diálogo de frases feitas. O interessante é que o reconhecimento imediato, ao invés de facilitador, torna o acesso mais difícil, pois o universo já está delimitado antes de o ator fazer parte dele, portanto, é algo exterior a ele.

O percurso da construção do corpo realista

Em um trabalho corporal para uma personagem realista, a referência está no cotidiano, porém em um cotidiano explorado minuciosamente pelo curioso olhar do ator observador. Trata-se de um cotidiano complexo tanto em situações quanto em possibilidades de reações e sentimentos.

O ator que possui repertório terá mais possibilidades de jogo com o próprio corpo, pois a concretude do corpo cênico está diretamente ligada à referência. Cria-se

um ciclo onde a modificação corporal leva à referência que dá base à modificação corporal, aprimorando-a e desdobrando-a em novas possibilidades de exploração. Não é um sistema com ordem determinada como em uma equação e sim um emaranhado de estímulos e respostas.

É interessante observar que tal construção tem um percurso. Quando ocorre a imposição de um caráter atropelando tal percurso, o resultado é uma forma vazia dizendo menos do que o corpo que percorreu as etapas da construção, embora no segundo caso, o caráter não seja imediatamente identificado e classificado. Aliás, quando o caráter construído possui essa abertura para várias interpretações, o público pode preenchê-la com sua imaginação e repertório, possibilitando uma identificação não por simples leitura, mas também por empatia.

Os exercícios que propõem uma exploração de gestos cotidianos como sentar, levantar, parar, pretendem que o ator investigue e descubra ações próprias do universo realista, modos cotidianos de fazer as coisas. É interessante notar como os corpos assumem uma seriedade, uma densidade em todos os gestos. A exploração do cotidiano parece ser de um cotidiano onde coisas intensas ocorrem a todo instante. É raro ver quem explore situações absolutamente comuns e, quando há essa tentativa, o corpo logo assume uma pose rígida acompanhada de máscara fácil como se o plano fosse americano, uma gravação de novela. As tensões encontradas eram, em geral, do tronco para cima e, principalmente, no rosto e não fluíam para as outras partes do corpo, funcionando como estímulo para uma criação corporal íntegra. Tais tensões estavam tentando dar conta de dizer algo sobre a construção corporal, mas acabavam por revelar somente um caráter que permanecia na superficialidade.

Quando o percurso da experiência não é realizado, podemos observar uma imposição de uma forma que está mais relacionada à ideia preestabelecida pelo ator do que é atuar em tal situação comparada à forma carregada de sentido encontrada a partir do acesso à imaginação e memória.

Qualquer ação que surja, mesmo aquela já gasta em clichês, pode ser trabalhada para gerar algo orgânico, desde que o ator esteja consciente de que a ação encontrada deve ser trabalhada de modo perseverante e constantemente revista.

Somente a repetição, no entanto, não garante a organicidade. Quando observamos o trabalho dos atores, fica muito nítido quando a repetição acontece por estagnação. A ação não se aprimora e não ganha aquela riqueza de detalhes muito sutis, porém fundamentais na verossimilhança do corpo realista. A experiência da repetição de uma ação quando o corpo não está em trabalho transforma-se em insistência sem resultado.

A construção do corpo realista é algo que necessita de uma vigilância constante e, ao mesmo tempo, precisa haver uma entrega para o laboratório, pois todos os exercícios propostos devem atuar em prol de uma linguagem. Assim, cada detalhe da construção deve ser percebido e passível de reprodução.

Um exemplo muito recorrente do abandono de algumas partes do corpo é o que acontece com o olhar do ator em laboratório. Geralmente, o foco do olhar fica de fora do exercício. O olho “escapa” do corpo construído e denuncia o olhar do ator sobre a personagem que está criando. É interessante perceber o quanto o trabalho aparentemente simples com o olhar é de difícil realização. Nas aulas do Mallet, trabalhamos algumas vezes um exercício em que tínhamos de percorrer com os olhos uma trajetória no espaço e o rosto deveria acompanhar o foco dos olhos. Assim, pude perceber claramente a diferença entre ter o foco em algo e mostrar, por meio de um trabalho consciente de uso do olhar na construção da personagem, esse foco. Na tentativa de dominar o olhar perdido, é comum observar o ator olhando para baixo sempre, como forma de poder esquecer onde estão os olhos, como uma solução simples e imediata, porém tal recurso inconsciente faz com que o ator suma em cena e não se comunique.

Outros casos de soluções imediatas podem ser percebidos quando o ator logo procura uma cadeira, uma parede ou um canto. Assim, ele pode “esquecer-se” das pernas e pés ou das costas enquanto constrói sua personagem em um busto frontal. Uma vez cristalizada essa forma, fica bastante difícil a transposição do corpo para um espaço cênico em que partes esquecidas são fundamentais para preenchimento do espaço e irradiação do ator.

Exercícios vocais experimentados

Um exercício proposto para a experimentação da voz foi vibração em TR.

No início, sem pensar no externo, mas na vibração interior, imaginar uma trajetória dentro do corpo e, nessa trajetória, ir abrindo espaços e percebendo tensões. Quando pensamos na trajetória da vibração dentro do corpo, podemos perceber os momentos em que a trajetória é interrompida e isso facilita a detecção dos pontos de tensão e desajustes corporais que impedem a continuidade do fluxo. A cabeça, por exemplo, em geral está acima do horizonte, com queixo levemente levantado e o desajuste sutil é responsável por uma divisão corpo/cabeça que faz a voz sempre se projetar a partir de um mesmo vetor. O som fica, por fim, associado à boca. Se o som, (enquanto imagem, obviamente) for dissociado da boca, esta independência pode gerar possibilidades de jogo interessantes.

Uma variação experimentada do mesmo exercício é imaginar a espiral no corpo inteiro e não só na cabeça. A variação de tom facilita a concretização da imagem da voz em espiral. Naturalmente, os tons graves relacionam-se com o chão e os agudos, com o céu.

Durante o exercício, podemos perceber quando a espiral “trava” e são esses os espaços que devem ser abertos.

Um exercício mais específico quanto à construção da personagem em “A vida como ela é” foi proposto. Tal exercício consistia em diferentes caminhadas com o respectivo figurino das personagens. As caminhadas eram: casual, passeio e compromisso. A partir de tais dados, os atores deveriam explorar os pontos a partir dos quais aquela personagem caminha. Os pontos deveriam ser percebidos e definidos e abrir a percepção para o subponto do caminhar, isto é, onde eles se localizam, como dialogam, de que forma se organizam, em que ritmo.

Diante das transformações corporais que compõe a personagem, perceber qual a musculatura envolvida e quais as escolhas feitas.

Durante toda a caminhada, os pontos não mudam de lugar, o que muda é a relação entre eles e suas densidades. Os pontos escolhidos devem ser explorados e não abandonados, pois os pontos ideais não existem. É preciso apostar em uma escolha, mantê-la e aumentar sua complexidade. A construção corporal deve estar sempre acompanhada do jogo cênico. O jogo surge a partir dessa construção e a construção modifica-se e aprimora-se a partir do jogo, resultando em um ciclo criativo propício para o desenvolvimento da construção da personagem.

Em exercícios de construção da personagem, a busca não deve ser por um método de interpretar, pois ele não existe. É preciso saber qual o método de cada ator e, ademais, qual a linguagem, quais os objetos e o espaço de trabalho, enfim, adaptar seu método às circunstâncias dadas.

Em um segundo momento no exercício, foi proposto que houvesse falas. Interessante perceber que o movimento corporal trabalhado até então parou totalmente e houve um agrupamento imediato de pequenos grupos que, tímidos quanto à exploração vocal, cochichavam. Os que ficam de fora dos grupos, estagnam, procurando um lugar para entrar ao invés de darem continuidade ao trabalho corporal de percepção de tensões. É como se fosse um novo exercício. Quando a voz entra no jogo, o processamento é mental e visível nos corpos. O corpo da personagem

construído anteriormente dá lugar a um novo corpo, um corpo cujas tensões limitam-se ao rosto e tronco como um plano americano de uma cena cinematográfica. A organização espacial também se altera imediatamente: os atores buscam cantos e paredes para deixarem o “corpo” de lado e trabalharem somente a “voz”, revelando que, na prática, corpo e voz continuam caminhando separadamente na construção cênica.

A voz, um novo elemento de jogo, ao invés de aumentar as possibilidades cênicas, é trabalhada de forma não teatral. O exercício de busca por uma voz para a personagem que poderia trabalhar ritmo, o volume, altura, delimitação de espaços, torna-se um exercício em que se descobrem elementos dramatúrgicos de tais personagens, como uma entrevista, uma biografia falada em voz alta.

Em um momento do exercício, propôs-se que a modificação da voz fosse feita pensando em um ponto a partir do qual se fala. No primeiro momento, a idéia era que a voz fosse modificada não importando se estava tipificada ou não.

Diante dessa nova solicitação, o que aconteceu de um modo geral foi uma impositação da voz. Ao contrário do corpo que durante a construção era deformado, a tendência da voz era ser “melhorada”, ou seja, a voz do ator era a mesma, porém com mais característica “teatral”: aumento do volume e diminuição do tom. Raro ver alguém explorar uma voz muito aguda ou anasalada. As vozes eram agradáveis como em uma radionovela.

Quando o trabalho de construção é do corpo, os diálogos ficam mais livres, porém é só o foco ir para a voz da personagem que o texto fica mais enrustido, como se a voz modificada não permitisse diálogos informais, com ruídos e interjeições inclusive.

Em um trabalho de composição realista, a grande dificuldade está em distanciar a voz da personagem da própria voz do ator e não expor o esforço dessa composição revelando, assim, a forma.

DIÁRIO/ COLHEIRA PRÁTICA

POEMAS

Observações do grupo de práticas vocais partindo de poemas. Iniciação científica. 2007 e 2008.

Grávida. Conduzindo as práticas. Observando. Anotando. Propondo.

Buscando procedimentos para uma prática vocal que envolvesse o corpo todo.

Os poemas selecionados

O primeiro passo que dei foi buscar dentre as inúmeras possibilidades de poemas alguns que pudessem servir de material para os encontros iniciais. Digo para “encontros iniciais” não porque os poemas iriam esgotar-se nesse tempo, mas para deixar em aberto a possibilidade de novos poemas surgirem, trazidos por mim e pelos componentes do grupo.

Minha procura não tinha metas específicas. Não havia selecionado tema algum ou autor. Sendo assim, naturalmente fui atrás de um livro movida por meu gosto. O primeiro livro que vi foi uma antologia poética do Carlos Drummond de Andrade. Comecei a ler os poemas e achava todos muito bons. Eu precisava aguçar meu olhar para uma busca por algo que tivesse potencial cênico e não que fosse uma obra literária de boa qualidade somente. Foi o exercício mais difícil da primeira fase. Quando pensava teoricamente nos poemas, eles me pareciam um material cênico muito rico, mas quando me deparei com eles de fato para esse fim, percebi que não poderia generalizar a potencialidade de todos.

A busca foi muito guiada pela intuição, já que ainda estava em uma fase solitária do trabalho e nunca havido conduzido um grupo para trabalhar com poemas.

Selecionei alguns poemas que me chamaram a atenção pelos mais diversos motivos, mas o ponto chave de seleção foi não “passarem batido” por mim, ficassem, então, “martelando em minha cabeça” e fizessem-me ter um tempo de contemplação e reflexão. Eu sei que é muito estranho relatar um “método” de seleção que não tenha parâmetro mensurável, não englobe nenhuma técnica específica, mas faça parte do infinito universo do desconhecido.

Poemas selecionados. Carlos Drummond de Andrade na maioria. Poderia ter restringido meu trabalho a ele, mas ainda me falta muita maturidade para perceber que não posso abraçar o mundo. Os autores ainda estão em aberto...

A Carlos Drummond de Andrade juntaram-se Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernando Pessoa. Foram os autores dos poemas que levei nos encontros até o fim do primeiro semestre. No segundo semestre, limitamos nosso trabalho ao poema “Os últimos dias” de Carlos Drummond de Andrade.

A formação do grupo

Não serei o poeta de um mundo caduco.

Também não cantarei o mundo futuro.

Estou preso à vida e olho meus companheiros.

Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças.

Entre eles, considero a enorme realidade.

O presente é tão grande, não nos afastemos.

Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas

(Carlos Drummond de Andrade – Mãos dadas)

O grupo foi formado por voluntários após convite aberto à turma de Artes Cênicas da qual faço parte. Alunos, naquele momento, do terceiro ano do curso.

Optei por lançar o convite somente à minha turma por me sentir mais confortável trabalhar com pessoas bem conhecidas tanto no aspecto pessoal quanto profissional.

Foi bastante interessante a sensação de ter pessoas esperando pela proposta para começar o trabalho. Eu havia planejado aquele encontro, mas quando ele se deu de fato, tive de lidar com minhas inseguranças e limitações de uma forma muito concreta.

A ilusão do saber, do dominar algo não teve nem chance de aparecer. Nós estávamos ali no mesmo barco, com praticamente a mesma bagagem, mas, no entanto, eu deveria conduzir aquele trabalho.

Conversei como amigos que somos e pedi que me fosse dado um retorno sincero dos encontros. Pedi que pudéssemos estabelecer juntos metas para encontros futuros e encarássemos aqueles momentos como um espaço bem aberto a experimentações e também a discussões sobre nosso trabalho de ator.

Os encontros

No primeiro momento do trabalho referente ao primeiro semestre do ano da pesquisa (agosto a dezembro de 2007), minha idéia era que os poemas previamente selecionados pudessem servir como material para o ator ativar a imaginação e acessar

a memória sem ter a preocupação de criação de cena, como um laboratório. Os poemas eram lidos coletivamente e relidos individualmente. Depois, eu propunha exercícios relacionados ao poema, tanto a seu conteúdo quanto à musicalidade e ritmo. Nesses exercícios, utilizei também objetos e músicas.

Relatarei mais detalhadamente o primeiro encontro, como exemplo dos exercícios propostos.

Eu havia pedido anteriormente a cada participante que levasse uma música importante por qualquer motivo. Pretendia assim, recuperar imagens e sensações experimentadas no percurso da vida e compartilhar com o grupo histórias importantes. Foi feito e o resultado, muito bom. Estabelecemos uma relação de intimidade e cumplicidade devido às músicas. A música mostrou-se um catalisador importantíssimo no encontro e ao longo de todo o processo.

Após o momento das músicas, pedi aos atores que caminhassem pelo espaço lentamente, buscando ativar a memória para recordar o percurso de suas vidas como uma viagem pessoal até que houvesse em encontro com outro ator. Em tais encontros, os atores foram instruídos a buscar no outro algum detalhe no qual nunca haviam reparado e lembrarem a história contada com a música escolhida. O desenrolar do encontro era totalmente livre. Encerramos o primeiro momento.

Reunimos-nos após um tempo de prática e lemos os poemas “Os últimos dias” e “Mãos dadas”, ambos de Carlos Drummond de Andrade. Fragmentos do poema “Os últimos dias” deveriam ser usados como texto durante cada encontro.

Ao retomar o exercício, propus uma organização espacial e direcionei os encontros com algumas regras que variavam como, por exemplo, dançar juntos, mudar de nível, entre outras. Instruí uma atriz para que se deslocasse do grupo e percebesse um momento para a leitura do poema “Mãos dadas”. Esse exercício de deslocar-se, observar e inserir a palavra foi experimentado por vários atores.

Encerramos nosso primeiro encontro. Pude perceber que os atores haviam participado do exercício de forma muito viva. O imaginário e a memória foram fortemente ativados e era nítido o quanto corpo e voz estavam conectados e inteiros no trabalho. Os poemas redimensionaram-se e deixaram de ser uma obra literária distante.

Quando voltamos no segundo semestre do trabalho, o foco já era mais direcionado para a tentativa de criarmos cenas a partir do poema. Para tornar o trabalho mais produtivo para o curto período de tempo que teríamos, selecionamos o poema “Os últimos dias” de Carlos Drummond de Andrade, material central de investigação.

Experimentando

Ao final do primeiro semestre, pude perceber que os atores haviam participado verdadeiramente dos exercícios propostos. O imaginário e a memória foram muito ativados e era nítido o quanto corpo e voz estavam conectados e inteiros no trabalho. Durante todos os encontros, eu segui algumas características básicas: propunha vivências muito ligadas a experiências pessoais. Tais vivências eram guiadas por poemas previamente selecionados e divididos em grandes temas. Temas trabalhados: infância, encontros e desencontros, amor e morte.

Eu saía dos encontros com uma sensação de enorme satisfação pelo trabalho realizado. Os atores pareciam estar compreendendo os poemas de uma forma mais íntima.

Ficou, contudo, uma sensação de que os exercícios eram apenas “emocionantes” devido à beleza dos poemas e ao compartilhamento de experiências pessoais, mas não resultavam em ação efetivamente e muito menos esboçavam uma organização cênica.

Mesmo muito ciente do fato, prossegui com o método por considerar importante o momento anterior à cena em que a busca seja pelo sentir, pois não há como dar forma a algo desconhecido e nós somos muito carentes desse espaço. Um espaço em que o ator experimenta sensações, ele reaviva a memória e a imaginação. Um momento não propriamente para criação de cena, mas que fundamenta o trabalho técnico que virá a seguir...

Claro que o trabalho não adianta se não puder ser recuperado... o ator envolto em emoção será incapaz de agir, portanto será incapaz de fazer teatro. O ator deve manter aberto o espaço para o pensamento racional que percebe o sentir como um material a ser explorado cenicamente. Perceber como o sentir determina sensação ou emoção modifica fisicamente seu corpo.

Nesse trabalho, principalmente no primeiro semestre, meu objetivo principal era atingir um campo mais sutil e subjetivo da arte. O trabalho do ator não é algo puramente consciente. É preciso trabalhar o inconsciente também.

Mas e o que vem depois? Como o corpo do ator reorganiza-se como um corpo cênico? Como algo tão particular e subjetivo pode ser interessante para alguém que não seja o próprio ator?

Em contrapartida, como é possível fazer algo que não seja nosso se somos nós que fazemos?

É preciso ter algo a dizer e talvez ninguém queira ouvir, mas este já é um dos riscos inerentes ao fazer artístico. Eu acredito que seja possível trabalhar sem essa certeza. O ator precisa saber que não está em condições ideais, que está, de fato, em um mundo cuja arte está sufocada dentro de uma gaveta. Um espaço vazio para o ator deveria ser, portanto, uma oportunidade maravilhosa. Afinal, o ator não tem nada a dizer ou não sabe como? Eu acredito, por isso me dedico, esperando que o ator possa gerar estímulo para a criação cênica de todo e qualquer material. Obviamente, nem todos os atores conseguem tal feito, mas é preciso trabalhar com a hipótese do ideal. Entendo

também que um universo infinito de possibilidades pode travar o trabalho de criação artística, mas quando levo os poemas, a entrada daquelas palavras direciona o ator. É um elemento criativo, um material concreto de trabalho.

Quando terminamos a primeira fase do trabalho, eu estava dividida entre duas fortes vertentes que brigavam dentro de mim. Eu, por um lado, encarando o trabalho artístico como uma vocação, o ator como um canal que liga um espaço metafísico ao mundo real e, por outro lado, buscando referências e métodos concretos para o fazer teatral.

As regras do jogo

O jogo com um poema é difícil, pois é preciso encontrar as possibilidades que o texto não dramático oferece ao ator para ser transcrito cenicamente. A leitura do poema não dá, ao contrário do texto dramático, uma situação cênica, um espaço e personagens. Tudo deve ser criado. Tamanha liberdade apavora e estagna em um primeiro momento. No poema que trabalhamos mais intensamente, “Os últimos dias”, não havia personagens e nós nos deparamos com esta questão: quem está em cena? O poema trazia muitas imagens, trabalhava muito com o sensorial, portanto era um material riquíssimo para laboratório, mas quando começávamos a organizar cenicamente, pisávamos em terreno híbrido entre o ator e a personagem. Algumas perguntas surgiam e sentíamos necessidade de respondê-las antes de prosseguir o trabalho, pois sem tais respostas as regras do jogo ficavam muito obscuras e o resultado deixava cada ator jogar diferente. Os atores faziam-se perguntas. Onde estamos? Qual é a situação dessas personagens? Que as une? Quais seus objetivos?

Deveríamos, então, criar respostas a todas as perguntas. Inventar tudo, pois o poema fornecia apenas as imagens e sensações. Para a cena, tais elementos eram muito amplos e abstratos. Começamos a definir as regras.

8 COLHEITA PRÁTICA – IMAGENS PARA A VOZ – PROCEDIMENTOS EXPERIMENTADOS



Figura 5. Fotos e programa do espetáculo Boca de Ouro, apresentado na Unicamp, 2012.



Figura 6. Fotos e programa do espetáculo “Perdoa-me por me traíres”, apresentado na Unicamp, 2012

Os procedimentos que serão aqui apresentados foram elaborados como metodologia para o laboratório de práticas vocais do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Como parte do Programa de Estágio Docente, em parceria com a Professora Sara Lopes, ministrei aulas para a turma do quarto ano do curso, em montagem teatral de linguagem realista.

A turma foi dividida em duas montagens cênicas: “Boca de Ouro” e “Perdoa-me por me traíres”. Os textos de Nelson Rodrigues foram o ponto de partida para os trabalhos. Tais textos foram escolhidos pelos diretores Marcelo Lazzaratto e Mário Santana. Os atores compõem a Honesta Cia. de Teatro.

Desde o início do processo, pensei em um laboratório para os atores exercitarem a voz de forma bastante livre, sem compromisso rigoroso com técnica vocal ou com o discurso. As práticas eram pautadas por uma busca pelas imagens que as palavras do texto geravam nos atores. A partir desse pressuposto, fomos descobrindo maneiras de estimular impulsos imagéticos de forma que eles fossem os geradores das palavras que seriam ditas pelos atores.

Os escritos seguintes são relatos dessa experiência com um grupo de atores. Juntamente às minhas anotações e percepções, busquei algumas referências teóricas para embasar os procedimentos.

Nesse momento do trabalho, trago a observação de outros artistas e também uma auto-observação, mesclando os procedimentos propostos por mim com as páginas dos diários onde conto o que foi experimentar, mesmo que não exatamente, alguns preceitos aqui expostos.

O grupo e suas dificuldades com a prática vocal

Recolhi alguns relatos sobre as maiores dificuldades quanto à voz em cena. Esse material ajuda a compreender a relação dos atores com o uso da voz em cena. Os nomes dos atores não aparecem por um acordo feito com eles que mantém as identidades não reveladas. Abaixo, transcrevo e comento alguns depoimentos. Importante ressaltar que as perguntas que fiz não têm caráter de pesquisa, pois não foi usado nenhum método adequado para tal. Elas foram apenas uma ferramenta pedagógica para entender melhor o grupo de atores com o qual estava trabalhando.

Corpo e voz percebidos separadamente

“Minha dificuldade é aliar corpo com voz em cena que, apesar de serem uma coisa só, acabam sendo vistos e trabalhados separadamente ou, ao menos, sem uma unidade. Tenho dificuldade também de buscar outros registros sem prejudicar a minha voz.”

“Manter-me em cena sem pensar separadamente voz de corpo. Como nós, atores, precisamos pensar em diversas coisas ao mesmo tempo em cena (ritmo, ação, texto etc.), às vezes, acabamos deixando de lado algum dos itens primordiais, no caso, a voz. Há certa dificuldade em manter a atenção o tempo todo, seja em questão de potência ou com relação a nuances. A tendência é manter tudo em um mesmo fluxo de melodia e ritmo.”

Esses relatos foram fundamentais para entender o quanto os procedimentos vocais ainda estão longe da sintonia com o corpo.

Ouvi de diversos atores que eles entendem teoricamente a unidade corpo-voz, mas não sentem que conseguem trabalhar nessa unidade de forma satisfatória. Tratando-se de alunos do último ano de uma Universidade de Artes Cênicas, considero

o apontamento (aqui transcrito como exemplo de uma fala que é coletiva) algo para se olhar com atenção.

A revisão da técnica que proponho aqui vai ao encontro da necessidade urgente em alinhar teoria e prática no que diz respeito ao conceito de que corpo é voz.

Quando leio no depoimento acima que “precisamos pensar em diversas coisas ao mesmo tempo em cena (ritmo, ação, texto etc.), às vezes, acabamos deixando de lado algum dos itens primordiais como a voz”, percebo o distanciamento brutal que em que a voz se encontra no trabalho corporal. Nessa frase, a voz aparece como um anexo que, inclusive, pode ser esquecido.

Se a voz é esquecida no processo, podemos aferir que ela não estava no jogo. O ator, no entanto, continua falando em cena, ou seja, a voz é lembrada sob outro aspecto, por outro mecanismo de pensamento que é o intelectual apenas.

Assim, obviamente que a voz aparece como um excesso. O jogo corporal ocupa-se de muitos elementos e interage inclusive com o intelecto. Se a voz não estiver também nesse complexo movimento, sobrarão para ela um pequeno espaço, solitário e desinteressante e ela poderá ser mesmo esquecida. Lembrada apenas como um veículo do que “deve ser dito”, escrava do texto dramático.

A construção dos procedimentos e da prática para a Honesta Cia. foi muito pautada no desejo de aproximação dos experimentos do laboratório de práticas vocais com o que se faz em laboratórios de práticas corporais. Assim como o corpo, a voz não se restringe à investigação anatômica e fisiológica de seu funcionamento. Essa é uma parte do trabalho. Do mesmo modo que estudamos o esqueleto e também dançamos livremente, a voz precisa libertar-se. Enquanto a voz não for emitida por corpos dançantes (literal e metaforicamente falando), corpo e voz continuarão sendo sentidos como elementos separados.

A técnica

“A flexibilidade da voz. Conseguir desenvolver uma voz, de fato, flexível para torná-la mais expressiva.”

”Tecnicamente, acredito que seja controlar a respiração. No calor da cena, é bastante difícil pensar em “baixar a respiração e apoiar”, talvez um sinal de que a técnica não esteja tão assimilada a ponto de ser livremente utilizada no caráter expressivo.”

Alguns depoimentos com dificuldades de ordem técnica apareceram nos relatos. Observando os atores em laboratório, percebemos que alguns deles têm uma dificuldade em conseguir emitir a voz de forma a serem compreendidos, seja pelo tom muito grave, volume ou articulação.

Em tais casos, não podemos omitir-nos, deixando de lado um problema que realmente se apresenta. Considero fundamental apontar nesse momento do trabalho tais questões a serem levadas em conta e assumo que, para elas, a técnica vocal convencional pode ser um ótimo suporte.

A voz que apresenta comprometimento na capacidade de entendimento é uma voz que precisa ser trabalhada em diversas instâncias, inclusive fonoaudiológicas.

Mesmo percebendo e reconhecendo, contudo, que algumas questões vocais encontram em exercícios técnicos suas soluções mais efetivas, continuo afirmando que a prática vocal visando ao trabalho poético não pode ser deixada de lado. E é nesse campo que atuo.

Percebemos que há uma preocupação com a assimilação da técnica no depoimento acima. No caso, a atriz apresenta dificuldade com a técnica de respiração. Ela refere-se a “baixar a respiração e apoiar”.

Entendo tratar-se de um recurso técnico a ser realizado como exercício de percepção corporal e compreensão do funcionamento da respiração. Ele pode ser utilizado como um ponto de partida para alteração corporal e gerar novas possibilidades expressivas, mas não deveria ser um ponto de preocupação no momento do jogo cênico. As descobertas corporais que a técnica proporciona precisam estar em sintonia com o corpo todo.

Se o corpo está presente no momento da cena ou do laboratório, a respiração organiza-se e passa a ser mais um dos compositores daquela ação orgânica. Caso o ato de respirar torne-se um problema, o ator pode retomar alguns elementos técnicos como facilitadores, mas, ao contrário, o corpo deve respirar livremente. A respiração é mais uma reação aos estímulos do corpo que está em estado perceptivo. Ela pode ser forjada para estimular um estado corporal, mas, em princípio, o corpo pode e deve respirar livremente.

Preocupa-me a necessidade de agregar conhecimento técnico antes de ir para a cena como se a arte teatral fosse um punhado de informação adquirida. Na prática vocal, por exemplo, nem sempre o ator que mais apresenta conhecimento técnico é o que melhor age vocalmente no sentido de ampliação do sentido. O apoio na técnica acontece até certo ponto, depois disso, estamos incluindo a voz em um jogo complexo que não é determinado somente pelo controle fisiológico da emissão vocal.

O laboratório vocal como experiência livre

“Acho que a maior dificuldade que encontro no trabalho com a voz é trabalhá-la à moldura do personagem: entender, seus tons, volume, ritmo da fala, a prosódia que ele imprime em cada palavra. Nos primeiros testes, brincando com as características que podem ser impressas àquela figura, é difícil sustentar a proposta. Como ela parece

frágil, muito exterior e mental, fica suscetível a mudanças drásticas durante o processo. É engraçado porque muitas vezes me sinto tímida com esses exercícios. Diferente do corpo (que não vemos em sua totalidade sem ajuda de um espelho), ouvimos nossa voz e é gritante quando fazemos péssimas opções”.

“Compreender a personagem, o texto (ou a proposta textual), o contexto da personagem que farei e das outras e a, partir dessa compreensão que surge nas leituras, na prática teatral, na reflexão dentro e fora de cena, penso em encontrar uma voz que seja condizente àquela personagem. Mas creio que isso seja um problema quando se quer mostrar algo, quando se tem um ideal fixo do que pode ser a personagem e persegue-se isso sem nem notar o quanto é viável e rígido. Quanto mais aberta eu me coloco para essa compreensão, percebo que uma coisa leva a outra e que eu não preciso preocupar-me em ‘criar’, pois acontece”.

Aqui, vemos a dificuldade em livrar-se de algumas fórmulas para composição vocal. Notamos que a compreensão da voz da personagem acontece de forma bastante mental e que existe um receio em experimentar novas maneiras de falar em cena.

Considero corajoso e pertinente o comentário da atriz que diz sentir-se envergonhada com a própria voz quando arrisca algo que não funciona. Isso é perceptível realmente. Enquanto na prática corporal, as experimentações vão aos limites de imagens, abstrações e movimentos, mesmo que isso não se relacione diretamente à cena, na prática vocal, não sentimos tal ousadia. Os experimentos vocais podem soar ridículos e com a voz não se corre esse risco, segundo notamos durante as práticas.

Sendo assim, é natural que apareça nos relatos a dificuldade de sair da formalidade da emissão vocal. O ator só pode livrar-se disso se permitir interferências

na forma e tais interferências virão no momento do laboratório, quando o que determina o jogo é a experiência (que está, necessariamente, no campo do risco).

Nos dois depoimentos acima, vemos a voz acompanhada dos verbos “entender” e “pensar” como maneiras de estabelecer o contato com o corpo do ator. O processamento mental, como um apêndice do corpo criado, é algo muito recorrente. Quando o verbo “brincar” aparece, a atriz logo assume que é difícil “sustentar a proposta”, por ser “frágil e mental”, ou seja, mesmo o ato de brincar com a voz é algo que ocorre de fora para dentro e passando pelo filtro do intelecto. Nessa passagem, muitas vezes os atores perdiam oportunidades que eram apontadas.

No segundo depoimento, contudo, vemos que a atriz apresenta uma possibilidade de um contato diferenciado com a voz. Ela aponta para o problema de ter uma forma fixa para a qual o ator acha que deve satisfação. Perceber que essa forma persegue a ação vocal e simplesmente trabalhar no sentido de abandoná-la já confere à prática um novo *status*. Ela completa que existem momentos em que se experimenta vocalmente a organicidade do corpo que gera a voz e ela “acontece”. São esses momentos de integração voz e corpo que me interessam enquanto prática vocal.

O texto e sua participação nas práticas vocais

“Quando utilizamos um texto escrito, temos já falas para serem ditas com uma história que caracteriza o personagem. O problema é entender esse texto e saber como deve ser falado para que o personagem ganhe vida.”

“Sou 100% a favor das escolas clássicas. Acredito que para desconstruir é preciso primeiro construir. Um texto clássico, um bom dramaturgo, é sempre uma grande escola. Um texto bem escrito é sempre um grande apoio. É um alicerce bem fundamentado para começar a criar. É quase um alívio, pois sabemos que, se alguma

coisa está dando errado no processo não é por causa do texto (e repito, um bom texto: Shakespeare, Chekhov, Gogol, Sófocles, Lorca, enfim). Assim, temos ao menos um alicerce bem fundamentado para começar a criar. A aproximação do texto por meio da análise ativa e dos acontecimentos principais, para depois aprofundar nos acontecimentos menores e, finalmente falar as palavras do autor, enriquece MUITO o imaginário do ator. Após essa aproximação e sugar as palavras de muitos autores, nosso imaginário fica preenchido de imaginários poderosos, frases clássicas, situações clássicas. Entendo que depois dessa exercício pode trabalhar-se na improvisação a partir do nada, que é muito delicada.”

“Acredito que a utilização de um texto escrito facilite bastante o trabalho com a voz. Não vejo os limites que ele proporciona tolhendo o ator, ao contrário, isso abre portas para um universo gigantesco que ele delimita. O texto permite-nos sensações, apresenta-nos climas, caracteriza personagens, espaços, épocas. Serve de alimento e norteia-nos”.

“Um texto, na maior parte das vezes, tem ideias claras, seus objetivos e muitas informações contidas ali que ajudam o ator de alguma forma, portanto ajudam sua prática vocal. Em contrapartida, não adianta ter um texto sem saber o que se quer com ele, não encontrar sentido em estar em cena com aquele texto, dizê-lo. Creio que isso afeta negativamente a prática vocal.”

“Facilita bastante. Uma vez que não precisamos buscar as palavras que melhor expressam o que o personagem quer dizer, fica mais fácil imprimirmos estados, ritmos, dinâmicas e intenções diversas, tornando um trabalho, *a priori*, racional em um exercício mais sensível.”

“Depende muito do processo, pois, às vezes o texto ajuda a elaborar “regras” que deixam um espaço rico para a criação das “entrelinhas”, os famosos subtextos, uma forma que liberta. Em um processo, no entanto, que se dispensa o texto, também

poderá haver as mesmas de dificuldades de criação. Concluindo: a maior parte das vezes, o texto ajuda, porém existem exceções.”

O “se mágico” para a voz

*A preparação do ator*⁸ foi o primeiro livro de teoria do teatro que li. Antes mesmo de decidir que seria minha profissão, as palavras de Stanislavski transportavam-me para um teatro de uma prática reflexiva, dedicação intensa e detalhamento milimétrico da arte interpretativa.

Com o passar do tempo e com uma prática mais instaurada, fui conduzida para o universo do trabalho vocal do ator. Aconteceu por acaso (aparentemente, ao menos) o despertar para a voz. Em uma aula da Sara Lopes (antes de ser minha orientadora e grande companheira de aprendizado), ela pediu para que escolhêssemos um poema e brincássemos com a voz até termos uma cena para mostrar. Eu fui tão fundo naquele trabalho e procurei fazê-lo de forma tão intuitiva e prazerosa que fiquei altamente intrigada. Como poderia estar tão íntima daquelas palavras? Como pude brincar tão despidoradamente com meu corpo partindo daquelas palavras do poema? Comecei a investigar. Defini este como meu estudo e dedico-me até hoje à tentativa de mapear alguns elementos facilitadores da expressividade vocal.

Ao longo desse tempo de investigação, cheguei às imagens. Pensando nos caminhos que seguia como atriz diante de um texto, percebi que a mais forte guia sempre foi minha imaginação. Quando me lembro daquele poema que virou cena na aula da Sara, não me lembro de uma palavra sequer, mas da imagem de um relógio gigantesco que comia meus pés. Foi tal imagem geradora da ação vocal que, por sua vez, disparou a ação física. Faço a separação para detectar o início das coisas, quando começa a rede. A ação física inclui a ação vocal e a ação corporal. Sinto necessidade

⁸ Escrito por Constantin Stanislavski, este livro é uma colheita de ensinamentos práticos que o ator e encenador russo fez em sua carreira no teatro. Por meio da ficção (as figuras do diretor e dos alunos e situação dos ensinamentos), Stanislavski traz à tona uma série de questões sobre o ator em processo de criação.

de fazer essa distinção entre vocal e corporal para situar o foco, o ponto que o ator estimula para que se dê a ação física. Há quem precise girar, pular, mexer braços e pernas para disparar a ação e há quem precise das palavras, da voz. Seja como for, é preciso que os citados disparadores levem à ação física que é íntegra, conectada e única. A imaginação pode ser um elo.

Após anos investigando um assunto que me ocorreu por um saber intuitivo, volto às páginas de meu primeiro mestre. Releio *A preparação do ator* e redescubro aquelas palavras. Estiveram comigo o tempo todo e agora que lhes dei o devido reconhecimento, elas fundamentam algumas ideias que surgiram da prática e voltaram ao território prática por meio da pedagogia que escolhi para a preparação vocal da Honesta Cia. de Teatro.

Atentei-me aos relatos de Stanislavski a respeito da imaginação, incluindo o célebre “se mágico”, buscando a utilização desses preceitos como base para alguns procedimentos para um trabalho com a expressividade da voz do ator.

Recolhi alguns trechos do livro *A preparação do ator* que julgo potentes para o paralelo com o trabalho vocal. Discorrendo a respeito de tais trechos e mesclando com relatos pessoais, abro aqui a discussão sobre a imaginação como pilar central do trabalho com a voz. Acredito que a construção de imagens estimulantes para a ação vocal funcione como uma amálgama entre corpo e voz, propiciando uma ação integral e orgânica que, como resultado, atravessa a barreira da voz como veículo de um discurso puramente semântico para também um discurso poético.

A voz que brota do reino da imaginação

Trecho recolhido: “(...) o se atua como uma alavanca que nos ajuda a sair do mundo dos fatos, erguendo-nos ao reino da imaginação” (STANISLAVSKI, 2003, p. 76).

Quando Stanislavski trata do “se mágico”, ele está propondo a suposição de uma situação para levar a um estímulo interno que justifique e dê vida à ação externa. Em determinado momento de seu relato, utiliza como exemplo uma sala cenográfica em que seus alunos deveriam criar uma cena. Os alunos estagnaram. Não havia nada a ser feito, mesmo com todo aquele espaço e atores à disposição da cena. As ações eram muito breves e desmotivantes. Quando ele sugere, entretanto, a presença de alguém muito perigoso que está na porta e não pode entrar, logo os atores organizam-se para impedir tal entrada perigosa e as ações ocorrem organicamente, ou seja, se tivesse alguém amedrontador na porta, essa seria a (re)ação dos atores e o problema de estagnar diante da necessidade de criar uma cena estava resolvido por hora.

Ele ressalta aqui essa característica do se mágico:

Isto me leva a outra qualidade (do se): ele desperta uma atividade interior e real e o faz com recursos naturais. Porque são atores, vocês não se contentaram em responder simplesmente à pergunta. Tiveram necessidade de responder ao desafio da ação. (STANISLAVSKI, 2003, p. 77).

Quando pensamos em um trabalho vocal, podemos cair na armadilha de “responder à pergunta” como disse Stanislavski no trecho acima. A palavra tem forte caráter informativo. Por meio das palavras, podemos esclarecer nossos objetivos, nossas histórias. É possível contar uma vida inteira sentado em uma cadeira, usando as palavras como veículo de comunicação, porém, mesmo que possamos dar às palavras tamanha qualidade de comunicação direta, faz parte do ofício do ator ultrapassar a barreira informativa em que apenas respondemos perguntas e deixamos de lado a ação.

A ação vocal está num território mais sutil, menos concreto e palpável que a ação corporal. O fato de atingirmos o outro (espectador) com os braços invisíveis da

voz já confere à ação vocal essa característica. Ao mesmo tempo, é possível comunicar, atingir o entendimento sem que haja ação vocal (entendida aqui como uma emissão relativa à poética da voz), apenas emitindo a voz, pelo simples fato de que a língua é uma convenção a qual estamos habituados a decodificar, enquanto o corpo desprovido da palavra tende a comunicar mais pela via do simbólico.

Temos, portanto, uma questão interessante para observar: o corpo é um elemento mais concreto, palpável, porém comunica de forma mais simbólica, pois temos em nosso cotidiano a possibilidade de usarmos somente as palavras para dar conta da comunicação social. A voz é um elemento invisível, impalpável, porém tem uma comunicação mais direcionada quando dotada de palavras reconhecíveis.

Que pode unir essas duas metades que são constantemente segredadas em nossa comunicação habitual? Que pode ser forte o bastante para fazer essa ponte entre a concretude do corpo com a invisibilidade da voz? Como dar à voz a possibilidade de ser um trânsito de símbolos ao invés de um veículo de informações?

Acredito que essa união pode dar-se por meio da imaginação.

Quando Stanislavski traz a ideia do “se” como uma alavanca de saída do mundo dos fatos para o reino da imaginação, penso que o mesmo princípio pode ser utilizado no trabalho com o texto.

Percebo que a forma de utilização do “se” que Stanislavski apresenta é muito ligada à construção de uma ação interna que, por consequência, gerará ações externas coerentes. Este trabalho está muito relacionado à busca por um objetivo, uma circunstância dada. A meu ver, ele propõe a aproximação da cena com uma coerência lógica para que surja uma ação repleta de verdade. Ele chega a dizer que “no teatro toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real”. Por mais que possa entender este termo “real” como “verdadeiro” e não como referente à realidade, sinto necessidade de, com toda a licença do Mestre, tirar o trinômio do foco do trabalho com a ação vocal.

No procedimento que proponho, partimos do “se” tão consagrado no método, para utilizá-lo como um trampolim para procedimentos que buscam, sim, uma aproximação com a vida... sem compromisso com a vida real, mas com uma vida inventada em que essa invenção tem a liberdade dos sonhos. Para libertar as palavras de sua herança informativa, proponho aqui procedimentos para a interferência, para o ruído. Entendendo como ruídos, espaços indefinidos na comunicação oral por onde transita o indizível.

Antes mesmo de encontrar o “se mágico” como uma possibilidade de trampolim, já intuía em minha prática de atriz que era preciso olhar o texto com “óculos 3D”. Tirar do papel palavras inodoras e dar-lhes uma vida inventada. Intuía também (e experimentava) que as imagens ao brotarem das palavras, estavam em minha mente. Enquanto as pronunciava, não precisavam ser teoricamente coerentes com o texto que estava sendo dito. A coerência estava muito ligada à prática, ou seja, ao incorporar imagens livres, vindas de fluxos oníricos, para mim, o trabalho com a voz e o texto ficava mais perto de uma plenitude. Antes de pensar em lugares onde a voz ressoava ou ainda qual tom seria mais adequado para este ou aquele personagem, imaginava uma situação estimulante no sentido sensorial daquelas palavras e não no sentido informativo. É preciso partir sempre do pressuposto de que há uma parte da função da palavra que já estará presente a partir do momento em que abrimos a boca e pronunciamos aquelas letras. O entendimento é instantâneo quando falante e ouvinte compartilham a mesma língua e comunicam-se dentro dessa convenção. Não é preciso esforço para que a palavra “casa” traga consigo a imagem de uma casa e seja compreendida dentro de um contexto. O trabalho com as imagens sensoriais está muito além deste entendimento, está para o ruído, o silêncio, as entrelinhas.

Disparadores do imaginário - o “se” e o “como se”

Trecho 2:

[...] espera-se que criemos por inspiração; só o subconsciente nos dá inspiração e, entretanto, parece que só podemos utilizar este subconsciente por meio do nosso consciente, que o mata. Há, felizmente, uma saída. Achemos uma solução por um processo indireto e não diretamente. Na alma do ser humano há certos elementos que estão sujeitos ao consciente, à vontade. Essas partes acessíveis possam, por sua vez, agir sobre processos psíquicos involuntários. (STANISLAVSKI, 2003, p. 42).

O trecho recolhido vem ao encontro de uma série de experimentos simples, porém muito eficazes, de incorporar ao trabalho vocal uma abertura para um trabalho com o subconsciente.

O início de um trabalho é sempre um momento delicado. Olhar para as inúmeras possibilidades de aproximação do texto pode gerar certa angústia ao escolher um caminho. Para isso, a academia é um lugar altamente privilegiado. É um dos requisitos de trabalho experimentar novas abordagens e refletir sobre elas. Distantes da tão opressora obrigação de obter um produto artístico, podemos lançar-nos a uma escolha, mesmo que estejamos apostando no risco. No caso em que estava fazendo parte, junto à Professora Dra. Sara Lopes, da preparação vocal desses atores, foi exatamente o que fiz: lancei-me ao risco da experiência.

Ao contrário do que pode ser o esperado para uma abordagem inicial da voz, não estabeleci exercícios de técnica vocal para eles. Não fizemos nada referente à anatomia do aparato vocal ou algo referente à estrutura melódica da fala, pensando em termos minuciosos de composição. Acabamos, no entanto, por atingir alguns objetivos que talvez fossem comuns a um trabalho técnico ao qual acabei de me referir, porém, não foi meu ponto de partida, pois nem sequer abordei diretamente tais questões.

Ao ler os textos de Nelson, vi como algumas rubricas eram interessantes. O autor, em alguns casos, não indicava uma forma de sentir, por exemplo, as expressões “indignada” ou “nervoso” ou algo que o valha, mas imagens para tais rubricas. Imagens

riquíssimas que traziam ao ator uma referência indireta do estado de espírito que Nelson propunha-nos para aquela atuação.

Percebi, naquele momento, que quando tais rubricas vinham como imagens, o trabalho com a voz tendia à ação e quando vinham como predicativos tendiam a um entendimento intelectual, já que não havia ali, *a priori*, nenhum tipo de tridimensionalidade para tais palavras.

Comecei, então, um trabalho baseado no trecho (exposto no início dessa parte do artigo) do livro de Stanislavski. Pensei em como agir de forma consciente e intencional para abrir uma porta, um canal de trânsito para os ruídos do subconsciente.

Iniciamos um processo de incorporar imagens a todas as falas da peça. Não sentimos necessidade de estabelecer definitivamente quais seriam essas imagens, mas sentimos que poderíamos transitar livremente por elas.

Precisamos, então, fazer um percurso de transformação do sentimento em imagem. Utilizamos, também com base no “se mágico”, a expressão “como se”.

Levávamos a sensação ou a intenção desejada para dizer aquele texto para uma modificação processual até que virasse uma imagem que fizesse sentido para o ator. Entendo o sentido como algo que estimula e gera impulso de ação. Nesse momento do trabalho em que escolhemos conscientemente nossos materiais e imagens sobre os mesmos, não posso deixar de crer que não abandonamos um segundo sequer nossa intuição. Essa transformação, portanto, do sentimento em imagem vinha de forma livre e não posso arriscar-me a mapear os critérios para as escolhas que cada ator fazia para ter consigo a imagem/impulso.

O que observamos foi que tal atitude muito simples de transformar sentimento em imagem gerou modificação na voz e no corpo muito significativas. Utilizar o “como se” para as indicações diretas gerou imagens como “com medo como se o chão pudesse desabar a qualquer momento”; “irritada como se estivessem puxando seus

cabelos”, enfim, existe uma aproximação daquela sensação abstrata com uma corporeidade, com a memória do corpo, mesmo que não seja diretamente relacionado ao texto.

Em determinado momento, um ator, buscando dar à voz uma qualidade de “bravo” que sugeriria a rubrica chegou à imagem de “bravo como se fosse um leão enjaulado”. Essa imagem trazia muito mais impulso corporal e, por consequência, vocal, do que a busca por uma braveza abstrata, vaga.

Isso porque, ao entrar em contato com a indicação “bravo”, era preciso ativar o intelecto por um tempo antes de ativar o corpo. A expressão “bravo” pode ser utilizada para muitas coisas e existem diversas maneiras de expressar tal braveza. A escolha geralmente vinha dotada de uma lógica muito racional. Era muito comum que a indicação desprovida de imagem gerasse uma forma vazia ao passo que, com a utilização de imagens para estimular o sensorial, notávamos uma prontidão de corpo e voz, uma atitude diferenciada em relação ao texto.

O ator, com o tempo, pode começar a fazer todo o processo que experimentamos passo a passo de forma instantânea e intuitiva. O procedimento investigado é para que possamos atentar-nos e exercitar o trabalho com o subconsciente também no que diz respeito à voz.

Quando experimentamos o “como se” em nossos exercícios, demos espaço para um pensamento livre sobre imagens, para livre associação, para construções metafóricas dialogarem com aquelas palavras fabulares. Aberto esse espaço, deixamos voz e corpo dançarem livremente. O trabalho técnico, no caso, foi o de abrir novas possibilidades de trânsito corporal e vocal, mais nada. Um trabalho para permitir o ruído. Sobre o fato, mais algumas palavras de Stanislavski (2003, p. 42-3):

A fim de despertar o subconsciente para o trabalho criador, emprega-se uma técnica especial. Temos de deixar à natureza tudo o que for subconsciente no sentido total da palavra, dirigindo-nos, apenas àquilo que está ao nosso alcance. Quando o subconsciente, quando a intuição entra em nosso trabalho, temos que saber como não interferir.

A imaginação como sopro da vida

Trecho 3:

Nossa arte requer que a natureza inteira do ator seja envolvida, que ele se entregue ao papel, tanto de corpo quanto de espírito. Deve sentir o desafio à ação, tanto física quanto intelectualmente, porque a imaginação, carecendo de substância ou corpo, é capaz de afetar, por reflexo, a nossa natureza física, fazendo-a agir. (STANISLAVSKI, 2003, p. 103).

O trecho recolhido é um escrito que considero especialmente corajoso por parte de Stanislavski. Talvez não fosse o caso da época em que ele escreveu tais palavras, porém hoje percebo com clareza o quanto há uma batalha por um espaço para o metafísico em nossa arte. O simples fato de ele ter escrito palavras como “entregue”, “espírito” e “sentir” já traz um risco de ser interpretado com um teatro sem técnica, movido pela inspiração somente, aquela velha máxima do “gênio criador”, quando, na verdade, Stanislavski apenas relata uma parte do trabalho que sabemos em nossa prática que existe, mas temos certo pudor em relatar na teoria.

Minha trajetória como atriz é peculiar. Embora tenha sido arremessada para os palcos por um desejo incontável de estar em cena, desde muito cedo comecei a escrever sobre isso, ou seja, nunca experimentei um período longo de tempo em que só atuasse ou só escrevesse. Sempre vivi as duas realidades de forma simultânea.

Talvez por isso, tenha sempre a sensação de que a teoria em teatro não pode escapar por completo do metafísico. Por mais que consiga com palavras e referências esmiuçar alguns percursos criativos, há sempre um espaço indefinido em que a arte acontece sem querer. Esse espaço só pode ser transcrito se for para poetizá-lo. Caso contrário, não me atrevo, não pisarei em tal território em busca da equação para o inexplicável.

Quando proponho um trabalho vocal, deixando de lado as técnicas convencionais e priorizando a criação de imagens, estou buscando uma interação corpo-espaco-voz, pois acredito que ter uma imagem estimulante para a ação vocal dá conta por si só de organizar as partes físicas necessárias para a emissão da voz em cena. Dá conta, inclusive, de ultrapassar a fronteira da comunicação puramente informativa. Estou poetizando a técnica: mais do que uma lógica racional para esse procedimento, devemos acionar o reino das imagens poéticas, o reino do indizível.

Parece contrassenso, pois trabalhar com o que não pode ser dito não soa como uma possibilidade para o trabalho vocal. Por acreditar, contudo, haver sempre algo a dizer e sempre um rastro de sensações no silêncio que precede e procede a voz bem utilizada em cena é que sinto a necessidade de existir no trabalho vocal um abandono da construção puramente técnica de emissão da voz, mesmo que seja por um tempo, mesmo que seja uma das etapas.

Quando observamos atores em trabalho de criação, podemos ver o quanto é comum a tentativa intelectual de organizar o corpo para depois forjá-lo, ou seja, o ator processa mentalmente uma forma e tenta reproduzi-la como se fosse um bloco de mármore sendo esculpido.

Com a voz não é diferente. Aliás, tende a ser pior. O ator estabelece uma voz que julga interessante para a composição daquela personagem e tenta anexá-la a um trabalho corporal já finalizado. Obviamente, que esse processo está fadado ao fracasso. Experimentamos, enquanto público, a sensação de que tudo corria bem antes

do texto e seria melhor o ator não ter falado nada. Se a voz não for algo inerente ao trabalho, se não estiver unida ao processo de descoberta corporal da personagem, não poderá dar conta de comunicar simbolicamente. O ator estará segregado em duas partes: a que sente e age a partir do sentimento (corpo) e a que explica o sentimento e a ação (voz). Nesse corpo segregado, não podemos esperar que transite vida. Não há fluxo, não há estrada a ser percorrida. Não foi concedido à escultura de mármore o sopro da vida.

DIÁRIO – IMAGENS PARA A VOZ EM MINHA PRÁTICA DE ATRIZ – O MESMO DIRETOR – DOIS MOMENTOS

Meu contato com as imagens fantásticas de Gabriel Garcia Márquez – 2007

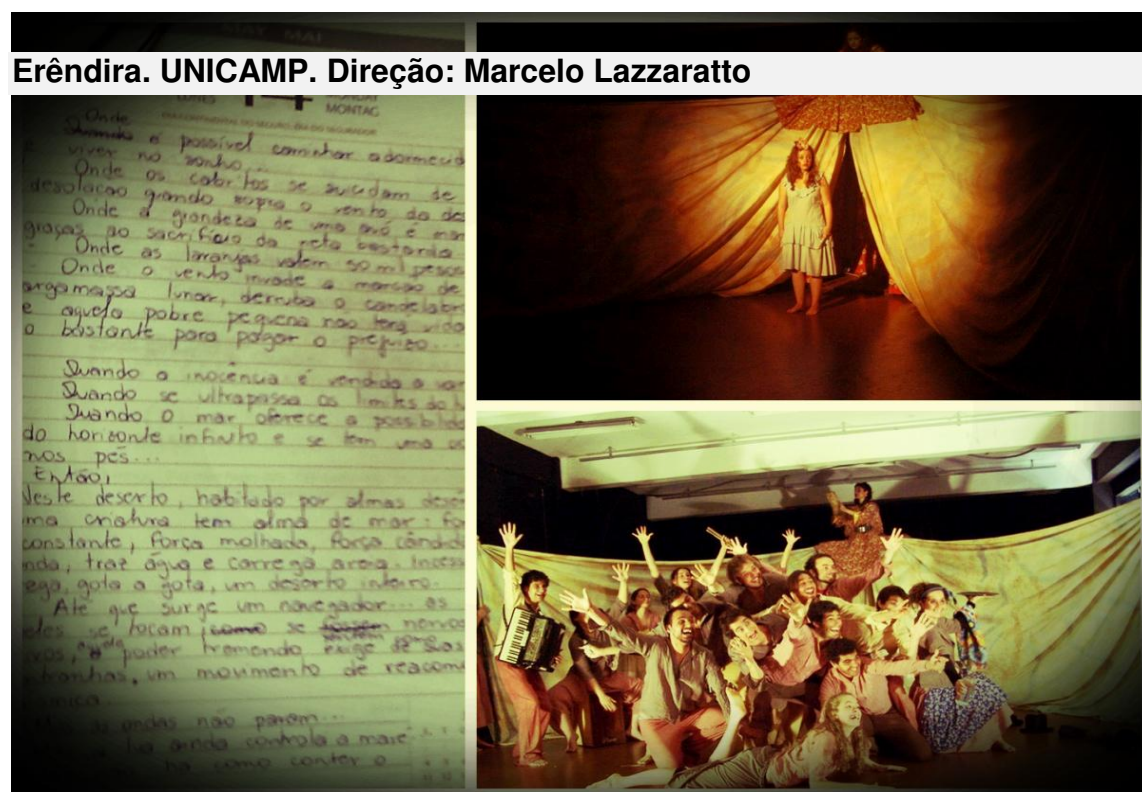


Figura 7 A esquerda, manuscrito da sinopse do espetáculo escrita por mim. A direita, fotos do espetáculo tiradas por Ruth Almeida.

Ler um texto de Gabriel Garcia Márquez é navegar por um rio, um mar, um lamaçal de imagens. No papel, mesmo traduzido, o texto constrói plenamente sensações, temperaturas e metáforas. Ele, em forma de literatura, é uma obra-prima singular, de linguagem própria e madura.

Até que um grupo de atores jovens, em início de aprendizado, depara-se com *A incrível e triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Um conto que descreve a trajetória de Erêndira, uma menina obrigada a prostituir-se para pagar uma dívida contraída com sua avó após, exausta, deixar cair uma vela acesa e, assim, causar um incêndio que destrói uma fortuna acumulada por anos.

O autor conduz a narrativa de maneira que a história pode ser lida com todos os sentidos sendo trabalhados. Ele faz, por meio da construção literária de imagens, com que sintamos cheiros, gostos, texturas e vejamos as cores saindo do papel para gritarem ou silenciarem no mundo, ou melhor, nos mundos, pois Gabriel Garcia Márquez incorpora à realidade elementos oníricos, místicos e míticos. Tal característica inclui o conto no gênero realismo-fantástico.

O processo de montagem de Erêndira Fez-me perceber o quanto o teatro possui uma linguagem própria. A obra literária de Gabriel Garcia Márquez é uma obra prima e está repleta de possibilidades para uma transcrição cênica, mas o que está lá em potência deve ser reorganizado de maneira muito particular para que constitua teatro.

Quando nos deparamos com um texto tão rico em material, podemos perceber o trabalho que teríamos pela frente. Poderia ter sido encaminhado de várias formas. Inúmeras maneiras de realizar uma adaptação são possíveis. Conforme o andamento das improvisações propostas pelo diretor Marcelo Lazzaratto, optamos por uma estética que contava com uma grande estrutura e utilização de vários ambientes. A partir daí, o desafio foi o de contar a história como um todo para que as cenas, criadas de forma fragmentadas, fizessem parte de um todo em termos de linguagem. Nesse momento,

pude perceber o quanto o retorno à base, ao texto de partida, foi fundamental. Cada vez que relíamos o texto, reafirmávamos algumas escolhas e discutíamos outras. Assim, percebi o teatro como uma arte tão inacabada que permite mudanças no momento em que está chegando ao público; a peça molda-se de acordo com ele. Já, o texto estava lá intacto e continuou intacto, nenhuma letra foi alterada. Como é possível transformar tanto algo para contar uma história que não muda? Pude perceber a real diferença entre o complexo de signos que compõe o teatro e os signos gráficos. Eles não são equivalentes: às vezes, precisamos de muitos signos teatrais para dar conta de uma palavra e vice-versa. A experiência foi muito interessante e fez-me refletir sobre a arte teatral em si, pois ela foi posta à prova. Ela estava diante de um desafio. Seria ela necessária diante da maravilhosa obra literária? Depois desse processo, posso responder que sim, pois não seria possível dizer a mesma coisa que a peça diz (em níveis racionais e sensoriais) com um texto, por mais incrível que seja.

Para dar conta de tantas imagens, além da estrutura cênica, percebemos a necessidade de levar para a cena textos em forma de narração que continham as exatas palavras do autor, pois só elas poderiam dar conta de determinadas imagens. Reconhecemos a genialidade de Gabriel García Márquez e demos ao texto nossa voz.

Em relação ao trabalho vocal, percebi claramente uma forte relação entre o processo de montagem e meu trabalho de Iniciação Científica “O poema como recurso de criação vocal/cênica do ator”.

O trabalho vocal da personagem que fiz (a avó desalmada de Erêndira) foi muito voltado à criação de imagens por meio do uso da voz. Em especial, o texto da avó quando ela estava dormindo e delirando no sonho. É um texto que, apesar de ser em prosa, possui um forte caráter lírico e exigiu-me um trabalho com as imagens muito semelhante aos processos vocais que venho pesquisando em meu projeto teórico.

Percebi a necessidade real de uma interiorização de imagens poéticas para que a voz dê conta de ser mais do que simples recurso de entendimento racional de

palavras. É difícil saber se a imagem vem antes da voz ou por causa dela, mas o que notei foi que ambas estavam sempre unidas durante a fala.

Por exemplo, nesse delírio:

“Vai fazer vinte anos que choveu pela última vez. Foi uma tormenta tão terrível que a chuva veio junto da água do mar e a casa amanheceu cheia de peixes e caracóis e seu avô, Amadis, que descanse em paz, viu uma arraia luminosa navegando pelo ar.”

Na primeira vez que li, me marcou a imagem da casa cheia de peixes e caracóis e como seria estar em uma casa como aquela. Pensei nos caracóis deixando um rastro molhado em que as palavras grudavam e eu as descolava da gosma com minha voz. Assim, brincava com o ritmo, tom e volume conforme a dificuldade em descolar cada palavra.

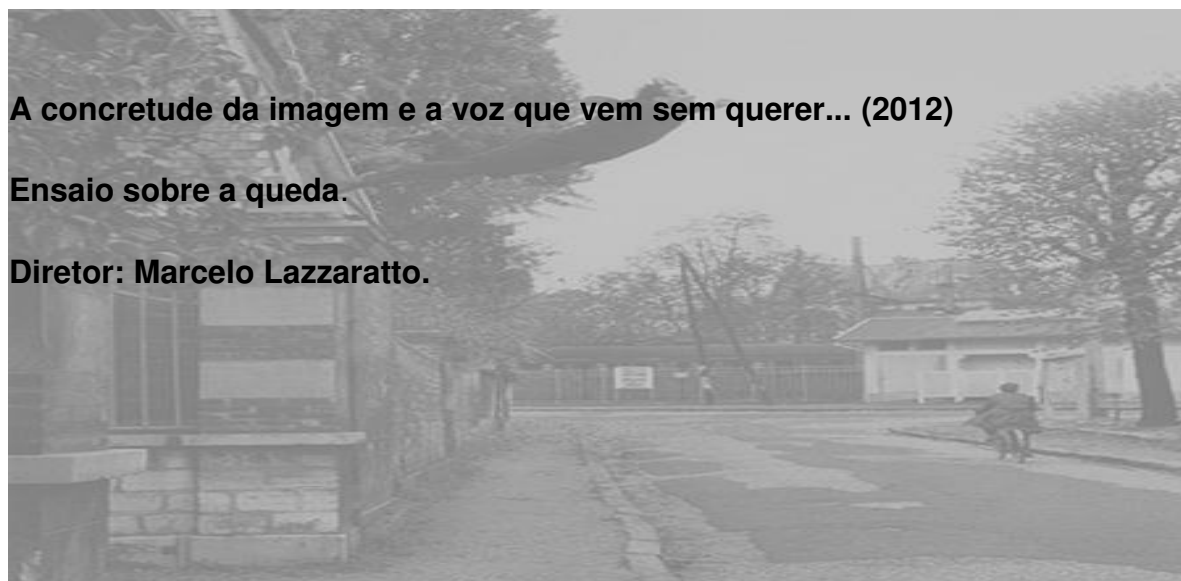
O “brincar” com as palavras fez com que dizer o texto fosse algo lúdico e prazeroso.

Foi uma brincadeira em que utilizei imaginação técnica e isso me permitiu encontrar uma voz que dizia respeito diretamente àquele ambiente e realidade fantástica.

A concretude da imagem e a voz que vem sem querer... (2012)

Ensaio sobre a queda.

Diretor: Marcelo Lazzaratto.



São Paulo. De manhã. Sono.

Cena de suicídio. Eu nunca me matei.

Eu tenho um trabalho sobre voz e imagens. Eu prego a liberdade do laboratório. Eu tenho muita vergonha. Convoco minha voz que engana (alguns, não o Marcelo). Emito minha voz. A dor de saber-se canastra, falível, medíocre. Pronto, passou. Próxima cena.

Mas hoje era essa a cena a ser trabalhada. Com sono, pequena, no palco, a menina que queria ser Elis parecia uma cantora de videoquê. Eu sabia disso. Ai, que vontade de chorar! Só escrever, mais nada! Ficar na frieza do teclado, buscando o calor das palavras que serão lidas, mas não por mim. Eu queria sumir.

(Exagero, eu sei. Eis minha prisão.)

A cena é uma paulada. Uma carta de uma mãe que se mata e deixa seu filho pequeno com seu marido. A dor de uma mulher que não se sente inserida no mundo de seu homem, que ama seus meninos, mas não suporta mais a vida. Isso tudo, dito do alto de um prédio, à beira do abismo, da liberdade, das asas quebradas dos que voam para a morte.

Saber do tamanho dessa cena e também de seu contexto verídico fez com que eu tentasse vasculhar em mim sensações enormes, desejos de morte pulsantes por tanto amor que tenho à vida. A morte para mim é um tabu. Eu não me conformo com a nossa mortalidade. Parece uma piada de mal gosto a gente sentir tantos sabores para ter que abandoná-los mais cedo ou mais tarde. Sem aviso. Como uma sombra que nos acompanha sempre, infalível e impiedosa. Como alguém pode optar friamente por deixar os sabores para trás? Eu continuaria vivendo só para sentir cheiro de café com pão.

Mas esse é nosso ofício. Ser o que não se é. Ser o outro. E esse outro é aquele que também nos habita. Somos tantos.

A grandiosidade da imagem da morte não rendeu nada. Eu não conseguia. Não estava dando conta daquelas palavras. A morte é vaga, abstrata, impalpável. Estranho pensar nisso, mas é real. Nosso destino mais certo é desconhecido. Todas as imagens de morte são as de vida. Como imagina um morto? A morte é a ausência de imagens, por isso me apavora. Um desconhecido infinito.

Fiquei um tempo conversando com Marcelo. Ele me disse coisas bonitas sobre aquele texto, mas não apontou nada do que eu acabei de dizer. Não falou sobre a morte nem sobre a sombra. Falou sobre eu ser escritora e que as palavras muitas vezes nos abandonam, não querem dizer o que eu realmente queria dizer. São impiedosas, infinitas. As palavras podem ser a morte.

Isso me lançou uma pista. As imagens que eu procurava para a morte estavam na vida. Marcelo me disse isso logo em seguida. Fui investigar na vida o que poderia ser uma imagem de morte. E não pode ser qualquer vida. Tem de ser a minha. Se a imagem for concreta para mim, a cena pode funcionar. Por isso trabalhar com as imagens é tão subjetivo. Não se pode fornecer o produto, a matéria-prima, podemos lançar as iscas, faíscas de imagens que gritarão em cada um diferentemente. As imagens que nos povoam são nossas apenas e de mais ninguém. Como nossa voz.

A imagem que me veio foi a de minha filha em casa, com febre e eu ali trabalhando. Bastou pensar nisso e logo vieram as lágrimas. Bom sinal. Em um lance de masoquismo produtivo, senti que havia dado meu primeiro passo. Fui para a cena com duas intenções norteadoras: falar aquelas palavras para a minha filha e não representar.

O que aconteceu foi incrível. Eu comecei a falar e as imagens começaram a se transformar. Sem querer minha voz dava as dicas das imagens que viriam e essas imagens lançavam luz às palavras seguintes. Uma rede de sensações que pareciam

integradas não pelo texto escrito (embora passasse por ele), mas pelas imagens e minha voz.

A questão de minha filha com febre logo deu lugar a um sentimento ancestral de culpa por ser mãe e não estar perto da cria. Um desespero por saber-se mãe acima de tudo, mas continuar tendo desejos individuais, como o palco, os escritos, o reconhecimento. Eu parti de uma imagem concreta e muito simples.

(estou apaixonada pelas coisas simples)

... e cheguei ao cerne da maternidade para mim. Esse misto de amor e culpa. Essa noção cultural da mulher que é mãe e não deveria querer ser outras coisas.

“Eu não pertenço a esse mundo, nunca fiz parte. Não preciso ser perdoada por isso”. A frase da mulher suicida agora era a mãe que sou dizendo que não pertenço a esse mundo das mães a qualquer preço. Eu preciso trabalhar, eu amo minha vida de artista e não preciso ser perdoada por isso.

Como ficou mais fácil!

Dizer isso é uma carta de suicídio, mesmo sem o ser. A culpa é a mesma. Está na minha essência de mulher. Eu sou assim. A mulher da carta também. Eu não me jogo de um prédio, mas é quase como se me jogasse toda vez que escolho sair de casa com minha filha querendo a mãe. Mato a mãe que sou para que apareça a atriz.

“Me jogo daqui que é como me jogar para sempre em você”, diz a mulher. E eu digo também, pois matar a mãe para que nasça a atriz fortalece-me, lança-me para sempre nos braços de minha pequena. Sua mãe morre e nasce. Todos os dias, mas ela renasce melhor, mais inteira, mais feliz. Como as mulheres que trabalham costumam fazer até que morram para sempre e renasçam na memória de seus filhos, por fim e eternamente, mães.

COLHEITA PRÁTICA – INTERFERÊNCIA SITUACIONAL – ATIVAÇÃO DO SUBCONSCIENTE

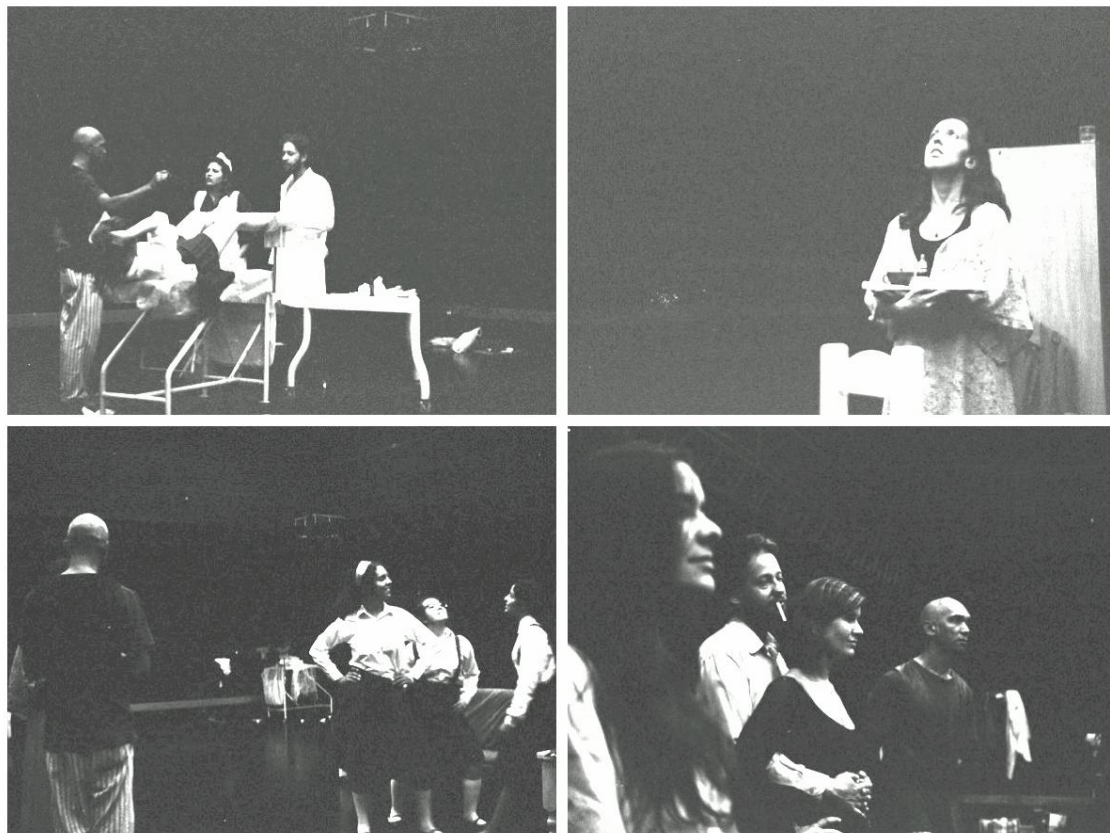


Figura 8 Fotos de ensaio de “Perdoa-me por me traíres” da Honesta Cia. de Teatro. Fotos: André Sun

O trabalho com o texto dramático requer alguns cuidados específicos. Quando pensamos em composição da cena por meio de elementos não dramáticos, aparentemente existem mais espaços para a criação do ator na obra.

A ideia de que o texto escrito está “acabado” é a primeira a, necessariamente, ser descartada. É comum perceber o ator realizando uma intensa pesquisa da estrutura do texto sem levar em consideração que o ambos fazem parte da mesma história e há nesse texto, quando um bom, a síntese de seu mundo. É um espaço concreto por onde passam as questões humanas compartilhadas pelo autor do texto e ator.

Tal colaboração, pensamento que une autor e ator, palavras e voz, põe o ator em uma espécie de coautoria. Não há relação de hierarquia: os colegas de trabalho laboram em busca do cerne das questões humanas. O ator alimenta-se das palavras do autor, ao mesmo tempo em que confere às palavras mortas, a energia vital do tempo presente. Sendo assim, tanto quanto as palavras que devem ser ditas interessamos acessar os estados internos do ator estruturados ao longo de sua vida, sua trajetória pessoal. Entra em pauta a ativação de territórios subjetivos.

Passei muito tempo pensando em como poderia “borrar” os textos de Nelson Rodrigues com os quais estávamos trabalhando com ruídos subjetivos dos atores. Ainda mais: como os atores poderiam trazer à tona reações orgânicas àquelas palavras sem que ficassem racionalizando todo o tempo tais reações.

Resolvi experimentar um procedimento que chamei de “Interferência situacional”. Ele consiste em deslocamento da situação original do texto para outra que não está presente na obra escrita. Deixei claro que tal exercício não era uma coleta de informações para a cena, ou seja, os atores não precisavam estar atentos para perceber uma intenção que “cabia” ou não na cena original, mas sim, um exercício de liberdade, para as consagradas palavras de Nelson serem tiradas do trono.

Durante o exercício, os atores deveriam manter o texto original, sem adaptações para o novo contexto proposto.

Interessante observar o frescor que esse procedimento gerou no ambiente de ensaio. O deslocamento de situação gerou uma descontração muito produtiva, vindo ao encontro de minha proposta de ruídos vitais ao texto. Antes mesmo de começarmos, percebi todos com expectativa para entrar no jogo, para descobrir como o texto, já dito tantas vezes, soaria em novo ambiente.

O primeiro passo foi ver as cenas originais. O texto dentro da situação ficcional do espetáculo. Depois, estipular novas situações àquelas cenas. Em um primeiro momento, fui propondo novas situações de acordo com o que via nas cenas originais.

Se eu observava, por exemplo, que a cena estava muito gritada e poderia buscar alterações de volume para composição do sentido, não dizia diretamente aos atores, mas sugeria que a cena fosse feita em um velório. Estar nessa situação trazia não só a alteração que eu pensava, mas outras surpreendentes como nova possibilidade de entendimento do texto.

Depois da cena em situação deslocada, os atores deveriam voltar à cena original. Sempre lembrando que não havia nenhuma obrigatoriedade de repercussão direta na cena.

Observei que, de forma indireta e nada óbvia, havia uma contaminação do exercício na cena original. Tal contaminação auxiliava na composição do ritmo, intensidade e tempo, mas sem tocarmos diretamente nesses pontos. O ator que experimentava a voz em outro contexto ficcional gerava uma memória corporal imediatamente ativada quando voltava à cena.

Muitas vezes, o ator leva à cena o desenho melódico da fala de quando ele leu a obra dramática pela primeira vez. Intellectualizando a situação e o que deve ser dito, cria uma forma, correndo o risco de permanecer intacta no processo inteiro. A linha melódica construída mentalmente, na solidão da primeira leitura, não considera o tempo presente do acontecimento cênico e isso tira do teatro seu maior trunfo. Trazer a situação para o terreno do desconhecido, desestabilizar os apoios construídos revelou-se uma maneira eficaz de tirar o texto de uma racionalização excessiva. O procedimento fornecia a situação para que o ator pudesse agir vocalmente de forma orgânica e inteira. Encontrei em Stanislavski no livro *A preparação do ator*, alguns apontamentos interessantes que me levaram à proposta do procedimento:

Nossa mente consciente arranja, impondo-lhes um pouco de ordem, os fenômenos do mundo exterior que nos cerca. Não existe uma linha demarcatória nítida entre a experiência consciente e a subconsciente. Nosso consciente muitas vezes aponta a direção em que o

subconsciente continuará com a tarefa. Portanto, o objetivo fundamental da nossa psicotécnica é colocar-nos em um estado criador no qual nosso subconsciente funcione naturalmente. (STANISLAVSKI, 2003, p. 335).

A desestabilização da situação coloca o ator em um jogo interessante para a ação vocal. Existe um duelo entre duas forças: a de manter o texto na forma em que estava e a força da nova situação que estabelece novos estímulos.

Esse trabalho com o subconsciente não é um descontrole absoluto, mas necessita de uma dose de abandono do controle, na medida em que o ator precisa entregar-se à nova situação e vivê-la como nova experiência. É uma fé na vida inventada e no ser humano/ator que habita essa vida.

Embora tenha percebido respostas bem interessantes à prática proposta, notei que os atores, principalmente quando perto de uma apresentação, ficavam ansiosos por fazer “de uma vez”, ou seja, ir à cena como ela seria mesmo e experimentar lá. A insistência, contudo, em uma prática livre para a voz está na crença de que o ator não faz uma coleta de peças a juntar na hora do espetáculo, mas descobre em si possibilidades de impulsos para a ação orgânica que irá preencher a forma já estruturada. Esse processo de descoberta é ininterrupto e está presente, inclusive no momento da ação em cena.

A ativação do subconsciente liga-se a uma busca por reações que baseiem a ação vocal. Essas reações são ao espaço, ao outro, ao texto e ao próprio ator. A compreensão de si enquanto ser humano não finalizado e mutável a todo instante é fundamental para que o espaço de laboratório seja reconhecido como instrumento importante do começo ao fim do processo.

Vemos, ouvimos, entendemos e pensamos diferentemente antes e depois de transpormos o limiar do subconsciente. Antes, temos

sentimentos verossímeis; depois, sinceridade de emoções. Aquém dele temos a simplicidade de uma fantasia limitada; além, a simplicidade de uma imaginação maior. A nossa liberdade, deste lado do limiar, é cerceada pela razão e pelas convenções; do lado de lá nossa liberdade é atrevida, voluntariosa, ativa, marchando sempre avante. Lá o processo criador é diferente, cada vez que se repete. (STANISLAVSKI, 2003, p. 336).

O movimento de “passar para o lado de lá” é urgente no que diz respeito ao trabalho com a voz. A tendência, de um modo geral, é estagnar a voz em uma melodia pré-definida e estática enquanto o corpo e a cena solicitam ações vocais orgânicas.

O excesso de rigor formal com a fala está também ligado à dificuldade de deixar com que a voz sofra interferências do subconsciente. Essa interferência não é lógica, determinada e precisa. O ator pode lançar-se à liberdade do laboratório para deixar espaço para interposições aparentemente não conectadas com a personagem ou com a cena.

Deslocar-se para uma nova situação traz o inesperado à cena e isso pode gerar um movimento do ator muito verdadeiro e em sintonia com a vida. O elemento novo, mesmo forjado, como no caso de tal procedimento, é um impulso artificial para alteração do movimento interno do ator. Dessa alteração, pode sair um novo impulso, agora, natural e indeterminado. O novo impulso gera uma reação e, por ser novo, a reação a ele também é nova, portanto surpreendente. Nesse momento, é preciso haver uma entrega do ator ao descontrole produtivo, também uma não racionalização da ação para que o ator experimente a sensação de “eu sou”:

[...] verificamos que até a mais ínfima ação ou sensação, o mais tênue recurso técnico, só pode adquirir uma significação profunda em cena se for impelido até o seu limite de possibilidades, até a fronteira da verdade e fé humana e do sentido de eu sou. Atingindo esse ponto, toda a sua conformação física e espiritual funcionará normalmente, tal como o faz na vida, e sem considerar a condição especial de vocês terem de

executar seu trabalho criador em público. (STANISLAVSKI, 2003, p. 346).

A interferência situacional nada mais é do que uma forma de aproximação com as imagens do texto. Explico. A compreensão do texto como um material para além do informativo faz com que a prática vocal busque dar conta do que está para além das palavras. O que está lá, sob as palavras, são as imagens.

Acontece que, muitas vezes, texto e voz em relação à cena já estruturada estão ainda cumprindo apenas suas funções informativas. As imagens geradoras do texto são cruelmente assassinadas por ele à medida que as palavras pretendem-se finitas nelas mesmas.

Inserir o texto em uma situação sem relação com a informação ficcional que ele traz, desloca seu sentido, põe-no em movimento. Não há como o ator buscar naquele jogo o caráter informativo das palavras. Ali, naquela situação inusitada que foi proposta, a informação não pode ser o centro da fala, pois ela está em grande desvantagem em relação aos novos estímulos. Explicar seu texto com a voz é perder o jogo. O ator, por instinto de jogar e intuição de imaginar, logo descobre que sua fala precisa de novas ações vocais. Essas ações partem, então, de imagens, como se construíssemos fisicamente uma nova possibilidade imagética para aquelas palavras. O deslocamento da situação confere ao texto novo “cenário” com o qual deve dialogar.

A nova situação não é definição de nada, mas, simplesmente (como podem ser belas as coisas simples!), uma janela que se abre. Olhando as palavras sob uma nova luz da janela que se abriu, o ator pode descobrir novas janelas, abri-las ou fechá-las, iluminar o texto a seu modo, por meio das imagens do texto e não da semântica arbitrária. Quando o texto volta à sua situação original, o ator pode levar consigo as ferramentas que abrem as janelas. A memória de que o texto pode ser iluminado por novos matizes e pensando em suas imagens mais potentes, faz suas escolhas.

Porque as palavras contém imagens. E as imagens, nós as sentimos em nós. Não são os aspectos racionais do nosso corpo que fazem com que compreendamos uma imagem. Quando somos atravessados uma imagem sentimos um impacto, um frio na barriga, choramos e rimos sem saber ao certo o por quê. O ator que se esmera em vasculhar a palavra em todos os seus aspectos encontra a sua síntese (LAZZARATTO, 2011, p. 76).

DIÁRIO - EXPERIMENTANDO A LIBERDADE DO SUBCONSCIENTE

Por um não treinamento ou por um treinamento para os ruídos (2012)



Figura 9 Fotos do espetáculo Santiago Morto. Primeira e segunda horizontais: Oliver Tibeau; Terceira horizontal: Lucas Rosa; Vertical: Lenise Pinheiro

Santiago Morto,

Grupo Estação teatro

São José dos Campos/

Sentada no caixote. Com papéis na mão, escrevendo. Esta é a cena inicial da nossa peça. Nossa marcação. Seja como for, é isso que temos de fazer. Com ou sem dor, com ou sem vontade, com ou sem desejo, com ou sem coceira, temos de sentar nos caixotes e escrever.

Naquele dia, eu estava fazendo um experimento. Passei o dia alimentando minha espontaneidade. Estava “impossível” no camarim: falava, ria, cantava. Passei um tempo da viagem vendo um vídeo da Elis cantando. No aquecimento, só fiz o que queria e não o que “deveria” ser feito. Não alonguei. Não corri, não pulei.

Quem acompanhasse meu dia diria que estava altamente desconcentrada. Mas eu estava experimentando um treinamento, ou melhor, um não treinamento. Absolutamente pessoal, que não serve para mais ninguém. Aquele treinamento era pra encher de ruídos a minha interpretação. Não gosto de ver e não quero ser atriz que faz tudo “direitinho”, milimétrico! Portanto, é preciso que eu desenvolva em mim a possibilidade de renascer cada dia, em cada cena e sempre. E, para isso, de nada me servem os pulos antes da cena.

As estruturas estavam todas levantadas. Eu sabia das minhas marcas, meus compromissos. Não se tratava de declarar uma anarquia absoluta. Tratava-se da urgência em resgatar as motivações vitais daquela peça para mim. Talvez, eu não pudesse fazer esse experimento com algo que eu não dominasse a estrutura... é realmente uma questão... mas o fato é que o maior medo que tenho em cena é de quando as estruturas frias bastam-me. Eu perco todo o sentido daquilo, não posso permanecer passiva diante da necessidade de revisão do aquecimento que faço e preparação que proponho para entrar em cena.

Resolvi experimentar e a peça ia começar. Saber se, para aquela vez, seria eficaz...

(Não pretendo soluções definitivas por saber que elas se tornam, um dia, estruturas frias)

E eu, sentada no caixote, vi entrar um casal de velhinhos. Muito velhos, de mãos dadas. Eu estava impossível, estava à flor da pele. Comecei a chorar. Eu fiquei olhando aquelas pessoas entrarem e lágrimas escorriam em meu rosto. Um misto de gratidão e medo. Uma vontade de ficar ali para sempre. Os velhinhos entrando e eu imaginando quando eles saíram de sua casa, quando escolheram aquela roupa e quando eram jovens e se casaram e quando disseram “vamos ao teatro?” e quando ela era linda (ou não) e ele se apaixonou (ou não). Aqueles velhinhos pareciam tanto com o casal da história que íamos contar! Mas eu só pensei nisso depois, pois, na hora, não estava para racionalidades. Estava lá. E só. Escrevi no papel: “Gabriel García Márquez está morrendo”. Ele está mais velhinho que aqueles dois e isso me veio como um vento forte que entra pela janela. A peça transformou-me para mim. Eu estava lá pelos velhinhos, todos eles, inclusive a velha que eu serei. Sempre quis ser atriz não pela juventude, mas pela velhice. Não consigo pensar em nada mais lindo do que envelhecer no palco vendo a idade trazer consigo novas possibilidades expressivas. As expressões da vida.

Tudo me passou pela cabeça em alguns minutos. Nada com fio narrativo e sequência lógica. Imagens, cores e calores. E eu chorava. Soube com aquele choro que a apresentação seria maravilhosa. Não porque valorizo o dramalhão das lágrimas em cena, mas porque aquele era um sinal de que estava dentro do jogo da atriz, que, no fim, sou só eu mesma e dentro da peça, que no fim, graças!, é “só” a vida.

COLHEITA PRÁTICA – A INTERFERÊNCIA SONORA – UM ESTÍMULO À AÇÃO EM MEIO AOS CAOS

Observar os atores de fora é algo bastante interessante. As soluções para a cena parecem fáceis, os vícios aparecem, o jogo fica claro, mas observar atores sendo ator já logo lança a esse olhar uma lente de solidariedade. Quando estamos em cena, sabemos o quanto é difícil ter um olhar vigilante sobre si mesmo simultaneamente a uma tentativa de entrega e verdade. Muitas vezes, essas duas bases, entrega e estrutura, caminham tão separadamente que, quando precisam aparecer juntas na cena, o ator opta por uma ou outra e a expressão resultante da escolha é desastrosa.

Estamos, no entanto, aqui, falando de laboratório, no semestre que trabalhei expressão vocal com a Honesta Cia. Passamos por esses dois momentos diversas vezes. Às vezes a entrega sobressaía e a ação ficava imprecisa, hermética e não comunicava; ou a estrutura reinava absoluta, impedindo o fluxo vital gerado por impulsos interiores.

Na prática vocal que proponho e experimentei com os atores em processo de montagem, o caso que mais me preocupa e para o qual eu lanço propostas bem radicais é quando a estrutura determina e limita a ação, fazendo com que a voz seja uma forma rígida e vazia.

Quando a entrega não tem estrutura e não comunica, obviamente que se apresenta aí um problema, porém, diante da hipótese de que a base da ação vocal são as imagens e não a técnica, o ator em meio a um caos, não conseguindo estabelecer ações justas para seus impulsos, já está no caminho. Ainda há que se percorrer um longo trajeto, mas o próprio ator já sabe disso e irá fazê-lo.

Ao contrário, o ator que encontra uma estrutura fixa sem haver um movimento interno que gera impulsos pode cair na armadilha de considerar seu trabalho feito. A

voz pode estar em uma melodia interessante, em termos formais, emitida corretamente, mas ainda assim é forma vazia e não nos interessa no trabalho.

Empiricamente, vi que os atores que iam ao laboratório sem a preocupação com a estrutura da fala, mas sim com a percepção aguçada para o jogo tinham resultados mais interessantes do que os determinados a forjar a voz para obtenção de um resultado pré-determinado.

Todos esses processos que passam pela estrutura e organicidade da cena são muito sutis. Até mesmo o observador pode ser confundido algumas vezes por manifestações que parecem formais, mas acontecem ali algumas descobertas para o ator em termos de impulsos interiores. É um fio de navalha, mas é justamente para se descobrir que estar em cena é uma corda bamba obrigatória ao ator para estar pronto para cair quantas vezes forem necessárias. Sem a queda, o ator permanece num platô confortável e amplo, longe do limite interessante e vital que é a arte.

Foi da observação da voz de um ator que permanecia inalterada mesmo diante de muitos estímulos sutis apresentados que pensei em um procedimento para o laboratório: a interferência sonora.

A interferência sonora acontece quando se incorpora à cena, em sua situação original e com o texto inalterado, vozes e ruídos de outros colegas atores. Experimentamos a interferência sonora das seguintes maneiras:

1. Torcida: formando semicírculo atrás da cena, os colegas atores devem escolher algum dos personagens que estão na cena para torcer a favor. Essa torcida é livre para manifestar-se quando quiser e pode falar, fazer ruídos, cantar etc.
2. Consciência: ao lado de cada personagem há um ou mais atores. Conforme a cena vai desenrolando-se, esses atores “consciência” devem falar ao ouvido do personagem como se fossem vozes em sua cabeça.

Eles podem falar coisas ligadas ao texto ou não. Podem cantar ou sussurrar palavras incompreensíveis; podem ser irritantes ou apaziguadores.

3. Roda de personagens: no centro da roda, o ator deve escolher textos de sua personagem para falar. Os outros atores, também jogando de acordo com a lógica de suas personagens, fazem comentários sobre o texto que está sendo dito. O ator do centro não pode alterar as palavras do texto, mas deve ir buscando intenções novas à medida que recebe os estímulos concretos da voz do outro.

Nos três casos, o que se observou mais nitidamente foi a dificuldade de lidar com o conflito entre a estrutura do texto já estava definida e a real necessidade que o jogo apresentava.

Livrar-se da forma da cena pronta para arriscar-se no laboratório pode funcionar como um meio para a presentificação da ação. Jogar o “jogo” no instante em que ele se apresenta é um dos fundamentos mais difíceis para o ator e deve ser praticado constantemente.

Tatiana Motta Lima discorre em seu artigo sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski. Durante sua argumentação, ela apresenta também um conceito sobre teatro vivo e teatro morto de Peter Brook:

Aquilo que é mecânico, morto, não fixaria casa apenas em alguns tipos de teatro, em alguns atores ou métodos de aprendizagem. Nem o que é vivo estaria seguro de uma vez por todas quando optamos por um certo tipo de fazer teatral mais investigativo. Brook, em vez de conceituar uma certa noção de teatro, acaba, ao contrário, por espalhar o ‘morto’ e o ‘vivo’ por todos os lugares e momentos, convidando-nos a uma busca incessante pelo segundo. Se aceitarmos sua concepção, o teatro que

não se quer morto terá que trabalhar sobre a égide dos ajustes e transformações, sobre a égide de um certo tipo de instabilidade. (LIMA, 2005, p. 49).

Pensar em 'instabilidade' para a ação vocal ainda parece-me tabu. Quando propus à Honesta Cia. que não trabalharia com eles nenhuma técnica vocal e não pensaríamos em composição formal das falas, percebi um misto de alívio e insegurança. Por acreditar no teatro vivo e na voz como parte integrante desse processo de vitalização da cena, abri mão da técnica vocal para procedimentos práticos pautados pela liberdade e imprevisibilidade.

Para que uma prática vocal dessa natureza gere ação vocal, os atores precisam assumir uma atitude de risco em seus trabalhos, descobrir novas maneiras de falar, sentir seus textos, arriscar a invasão de imagens que desestabilizam uma forma já dada como certa. Estar nesse lugar do risco é ouvir os impulsos interiores em ação.

[...] impulsos criadores são naturalmente seguidos de outros que levam à ação, mas impulso ainda não é ação. O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior. (STANISLAVSKI, 2003, p. 66).

Durante as práticas de interferência sonora, percebi que o ator tende a relacionar a voz com uma estabilidade física e mental. No exercício da torcida, uma atriz estava muito abalada com os torcedores e respondendo corporalmente a esse estímulo de forma bastante interessante. Seu corpo fechou-se, a caminhada ficou mais leve e apareceu um jogo com ombros e rosto que funcionava para sua personagem. Sua voz, contudo, continuava a mesma, ou seja, a mesma melodia, a mesma intenção, apesar de tantos estímulos novos e da nova conformação que seu corpo adquiriu.

Parei o exercício e dei a instrução direta para que os atores buscassem, na nova rodada que começaria, falar o texto no momento em que estivessem mais alterados. Não deveriam fazer ajustes com o corpo antes da emissão vocal e deixariam a ação vocal no tempo justo de resposta ao impulso.

Quando voltamos à prática, vi a atriz novamente com dificuldades em conferir à voz essa resposta aos estímulos. Ela começou a responder, mas sempre com um tempo atrasado, pois o processamento do texto sempre passava pelo intelecto antes de falar.

Comecei a apontar diretamente os momentos em que ela deveria falar. Na tentativa de libertá-la daquela forma rígida, minhas indicações eram sempre em momentos inesperados, quando eu sentia que o corpo todo estava preparado para a ação vocal enquanto seu cérebro ainda não havia “autorizado” a emissão da voz.

Nas primeiras vezes, a atriz não conseguia emitir o texto, mas começou a lançar grunhidos quando eu apontava o momento de falar. O texto ainda estava na esfera puramente intelectual, mas a voz já começava seu percurso de aproximação do corpo. Aos poucos, ela foi percebendo o quanto seu som estava dialogando com o corpo e eu parei de dar as indicações.

A atriz continuou por um tempo emitindo grunhidos, mas já percebendo com facilidade a manifestação externa em ligação com o impulso. Foi quando ela finalmente conseguiu dizer o texto. Era outra coisa. O texto estava em sintonia com seu corpo e voz, todos parte de uma unidade vital. A cena ganhou outra potência. Foi uma experiência muito interessante de observar, pois exemplificou claramente a transferência da voz do campo apenas do intelecto para um novo território da ação vocal.

Pudemos todos ver naquele exercício o percurso da ação. Acontece frequentemente de cortarmos caminho para a voz em cena, perdendo assim o que mais é valioso no teatro: a trajetória da ação. É em trajetória que a ação acontece. Estático é

a forma. A ação tem sua maior riqueza no caminho que percorre e não em seus pontos de chegada ou partida. Eles são consequência e não causa. A forma da palavra falada é chegada de um caminho da ação e nunca ação em si.

O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero. Elas também têm medo do lugar a que irão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, até mesmo o futuro, é história (DELEUZE, 2010, p. 34).

No procedimento prático em questão, a interferência sonora fez com que os atores experimentassem diversas formas de dizer o texto. A alteração é perceptível. A voz muda. Indo além dessa mudança em termos físicos, há uma mudança interior, uma nova camada de entendimento, tornando a ação embasada. Se o ator permite que a palavra seja contaminada por tais mudanças internas e externas, o texto ganha outra dimensão. Deleuze aponta esse lugar como o da 'palavra em variação contínua'. Nessa outra dimensão, "não é o texto que conta, simples material para variação".

Seria preciso até sobrecarregar o texto com indicações não textuais e, contudo, interiores, que não seriam mais apenas cênicas, que funcionariam como operadores, exprimindo, a cada vez, a escala das variáveis pelas quais o enunciado passa. (DELEUZE, 2010, p. 43).

Que seriam essas indicações não textuais, interiores, que trariam à cena a palavra em variação contínua? Elas poderiam estar em um texto? Propostas por uma dramaturgia que abranja a cena em todas as suas instâncias? Não podemos partir de um texto dramático convencional e, ainda assim, encontrarmos indicações interiores para a ação cênica?

Acredito que o repertório dessas indicações a embasarem a cena como trampolim para a ação possa ser conquistado pelo ator. Acredito também que o laboratório de práticas vocais pautado em investigar o texto no encontro do mesmo com a vida do ator, tende a encontrar indicações não textuais que reverberam na fala em cena. Se o texto é material para variação, ele não nos interessa enquanto forma definitiva, por isso que uma das indicações dos procedimentos é não alterar o texto. Até porque, se os atores pudessem alterar o texto, correríamos o risco de limitar as ações vocais conquistadas a “palavras espontâneas”, quando o intuito é descobrir a liberdade que o ator tem dentro de uma estrutura textual fechada.

Sendo material, entretanto, o texto interessa-nos como manifestação final de um fluxo de pensamentos, semelhante a um fio de lã que desponta de um novelo. Cabe ao ator escavar essa forma em busca de sua essência, mas tal essência não se encontra no texto em si. O texto fala a todos. A essência do texto, o meio gerador da palavra finalizada encontra-se em sua leitura, portanto em quem o lê ou, em nosso caso, que o manipula cenicamente.

A diminuição do tempo de reação entre impulso e ação vocal deve-se grande parte a essa descentralização do texto para colocar o centro da experimentação, o meio do texto, sua trajetória no ator. Assim, as palavras saem de seu altar e ocupam a ciranda. O ator pode livrar-se da obrigação de ocupar sua voz como culto às palavras e passa a usar as palavras como instrumento de expressão vital, da dança de movimentos internos e externos que compõe a cena.

Deleuze, em um trecho do livro *Sobre o Teatro*, sintetiza:

Digo que já há cultura desde o instante em que estamos ocupados em examinar uma ideia, não em viver essa ideia. Se somos a ideia, então podemos dançar a dança de São Guido e estamos em estado de graça. Nós começamos a ser sábios exatamente quando caímos em desgraça. (DELEUZE, 2010, p. 37).

Os procedimentos que proponho partem da ideia de que o ator em jogo, em liberdade para jogar com o texto percorre um caminho que passa por seu corpo, por meio das imagens do texto e não do texto em si, atingindo, assim, uma qualidade de emissão vocal que não é uma aquisição da aplicação de uma técnica. É uma qualidade que está em sintonia com ruídos da vida.

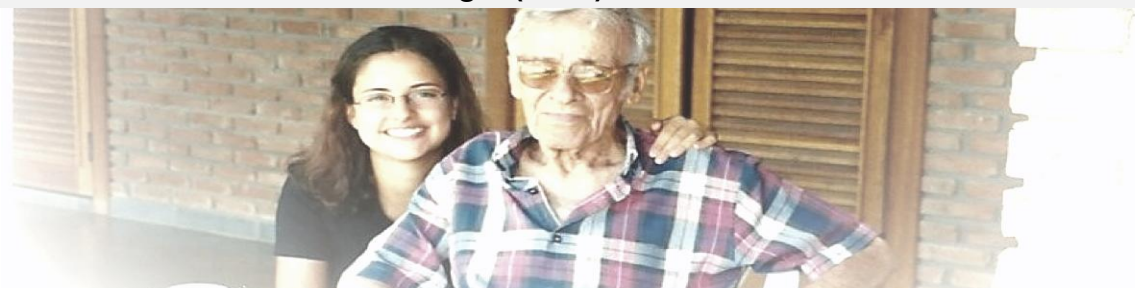
Fazer a interferência sonora é uma maneira concreta de fornecer imagens aos atores, de povoar seus imaginários com sensações que não são do texto. Apresentar respostas orgânicas a estímulos que vão gerar ação vocal e colocar o texto em seu estado de material para variação da palavra, passando pela instabilidade de ser humano e revelando seus movimentos internos, suas contradições.

Quando o ator está em meio à Torcida, Roda de personagens ou Consciência, a ideia é dar concretamente ao ator a noção de que o texto precisa ser contaminado por outros estímulos. Tais estímulos passam, necessariamente, pelas imagens do texto e corpo do ator, entendendo o corpo como um conjunto complexo físico e metafísico, detentor de especificidades palpáveis e também invisíveis.

DIÁRIO – MINHAS INTERFERÊNCIAS



Memória/ Macias/ História/ Magia (2011)



Hoje eu quero fazer uma aula bonita – disse a professora de expressão corporal. Nunca me esqueci disso. Ela mostrou seu planejamento. Rabiscado no topo da página, estava o escrito “aula bonita”. Como certas coisas mudam para sempre a direção de nossa arte, de nossa vida...Eu vi, naquele dia, naquele momento, a possibilidade de fazer as coisas para serem bonitas e só. Porque não é só. É muito.

Algumas coisas ficam na nossa memória. Como recortes breves de quem somos. Não separo essas lembranças daquilo que sou. Eu não lembro daquilo. Eu sou aquilo.

Certa vez, caíram pingos de chuva muito grandes na janela. Eu me lembro de olhar para aquelas gotas e espantar-me. Como pode? Eram enormes. Lembro que era madrugada. Tinha uma luz bem azul. Eu tinha areia nos olhos. Alguém a meu lado não podia ser acordado. Talvez minha irmã. Aquela sensação de céu desabando, crescente na minha imaginação infantil, aquele barulho forte. Todos dormindo e eu acordada.

Acho que eu estava com medo. Não sei... não guardei. Guardei a luz azul no enorme pingo d'água que caiu na janela.

Eu vivi 18 anos com meu avô. Ele era um sonho. Avô de histórias. Velhinho e doce. Eu quase não me lembro de momentos com ele. Eu me lembro de suas mãos. Eram finas como papel de seda. Tinha as unhas cortadas e gostava de dar tapinhas em nossa cabeça. Chamava-me de pirulitinho. Lembro-me de quando eu percebi que ele era velhinho, porque vi seu modo lento de descascar uma maçã. Eu nunca comia o suficiente. Ele sempre queria me dar uma maçã. E ele sempre me achou nova demais para mexer com faca. Com 15, 16 anos, meu avô ainda descascava minha maçã. Não me esqueço dessa maçã. Ela é tudo: a lentidão, o carinho, o cuidado, as mãos, meu avô.

Lembro-me de minha filha nascendo e talvez essa seja a lembrança mais peculiar de todas! Eu não me lembro do rosto dela de recém-nascida. A imagem é sempre do rosto atual. Lembro-me da sensação. Ela saindo de mim. Eu, aos gritos, forte, corajosa, fazendo o que as mulheres fazem desde que o mundo é mundo. A voz rasgada, intensa, urros. Não aqueci minha voz e não fiquei rouca. Minha voz era eu inteira. Eu tive a sensação de que gritava pelo ventre e não pela boca. E, de repente, o silêncio dos olhos de minha filha. Enormes! Silêncio. Como nunca havia existido antes. Não lembro se minha filha chorou. Silêncio. O espanto! Minha filha! O amor! A vida! A cada dia, ela renova isso em mim. Eu atualizo seu rosto na memória de seu nascimento, porque seu rosto, hoje, traz-me o mesmo espanto, sempre.

Cada memória. Um pedaço de mim. Infinitos pedaços que não lembro, que não sei. Estão lá também.

Ser artista, mexer com essas coisas. Como dói! Na superfície não chego a lugar algum. Preciso vasculhar cada detalhe. E não é com precisão. É caótico, barulhento, ruidoso.

E a dor de saber que há tanto em mim, mas muitas vezes, sou nada em cena. A tristeza do ator de compreender que existem as coisas belas, que são o espanto, o

silêncio, mas isso tudo muitas vezes é confuso, não projeta, não expressa. A sensação terrível de talvez ser medíocre, gastar o palco à toa. Com tantas coisas em mim...

Profissão estranha. Por que mesmo eu faço isso? Não respondo. Já está respondido. Faço e pronto. Porque eu quero fazer uma coisa bonita.

Manhã de domingo. Antes do almoço. Eu ouvi Elis. Eu não sei dizer o que foi. Eu passei a viver numa devoção por aquela voz, por aquela artista. Eu era tão jovem e demorei mais de dez anos pra assumir que eu também queria ser artista. Era alguma coisa... eu não sei bem... a voz era afinada, mas não era isso. Ritmo, tom, melodia, letra, mas ainda não era isso. Eu passei anos ouvindo Elis sem ver seu rosto. E, espanto!, quando vi, já o conhecia. Ouvir Elis e vê-la é a mesma coisa. Ela está inteira em sua voz. Sabe-se quando ri, quando chora, quando samba. Está tudo lá.

Talvez, ela pudesse cantar as mãos de meu avô...

Mesmo que isso esteja em mim...

Isso é arte, por fim? Cantar a memória dos outros com nossa voz?

COLHEITA PRÁTICA – INTERFERÊNCIA FÍSICA – A CONCRETUDE DA CORPOREIDADE DA VOZ



Figura 10 Fotos do espetáculo “Boca de Ouro”, apresentado na UNICAMP. Fotos: Bernardo Berro

Esse procedimento foi o que mais ligou diretamente o corpo à voz em momento de laboratório. Percebendo a necessidade de ampliação da base de trabalho vocal, propus algumas atividades que alteravam fisicamente o ator na hora de emitir a voz e dizer seu texto.

Novamente, eu os instruí a dizerem o texto da maneira como estava escrito na cena inicial, no entanto as inflexões, as pausas, o volume etc. eram absolutamente livres.

Fizemos esse exercício diversas vezes durante o semestre. Começávamos assistindo à cena original e depois, conforme sugestão minha ou de colegas, os atores deveriam dizer aquele mesmo texto em outra situação física.

Com isso, os textos foram ditos com os atores deitados, sendo contidos por colegas, recebendo carinho, brincando de pega-pega, correndo, enfim, em situações onde o corpo deveria ser mobilizado de forma diferente da feita em cena.

O intuito desse procedimento é criar concretamente as sensações corporais que afetam a voz como consequência de uma nova organização a estabelecer-se após alterações físicas.

Caso afirmemos que as imagens podem ser propulsoras da ação, devemos também lembrar que tal ação dá-se por meio de uma mobilização corporal em que a voz está incluída. A imagem é um impulso, não é ação.

O corpo que está em laboratório testando novas reações a estímulos concretos externos está sendo exercitado no sentido de tornar-se mais perceptivo e dar respostas mais orgânicas aos impulsos internos. Quando o ator percebe que correr altera sua respiração e isso altera sua ação vocal, ele naturalmente une corpo e voz.

Aliás, a questão da respiração foi bastante importante para que o procedimento funcionasse.

Como fizemos várias vezes, percebi que os atores conseguiam evoluir na medida em que conheciam o procedimento e ficavam mais à vontade com ele.

No começo, com a respiração alterada, a tendência era ocultar essa respiração, buscar uma recuperação para depois emitir a fala. Desse modo, no momento em que o corpo estava alterado, portanto mais propício a novas descobertas, o ator buscava um ponto de equilíbrio para a fala.

Com o tempo, os atores foram arriscando novos momentos para a fala e percebendo que a alteração da respiração gerada pelo movimento do corpo todo tendia a ação vocal justa.

O interessante foi notar que quando se forjava a respiração para criar uma sensação de “ofegante”, por exemplo, tornava-se diferente a qualidade da ação vocal em relação a quando a respiração ofegante era fruto do cansaço genuíno. Parece-me que tal fato está relacionado com a diferença entre a respiração ofegante entendida como conceito abstrato e generalista e a respiração ofegante individual, resposta orgânica de cada corpo. Novamente, esse foi um momento em que reafirmei a necessidade de aproximação da arte com a vida do ator.

Se a comunicação do interior para o exterior pretende ser verdadeira, as energias que abastecem os músculos da voz precisam estar afinadas, com extrema sensibilidade, às energias ainda mais refinadas da criação. Nessa opção de trabalho vocal, é preciso partir do entendimento de que cada corpo tem seu próprio ritmo e pode encontrar sua própria respiração. (LOPES, 2004, p. 26).

Entendendo a respiração como um movimento corporal e não só uma parte do corpo e entendendo o corpo como uma concretude altamente singular, podemos pensar que até mesmo a alteração da respiração precisa ser parte de um processo considerado mais amplo. Experimentar a modificação da respiração por meio da modificação do corpo como um todo evidenciou tal fato.

Desse procedimento, pudemos perceber a complexidade da rede de impulsos, estímulos externos e ação, precisando sempre ser exercitada como um todo. Mesmo nos momentos de interferência física, quando já estamos efetuando uma mudança significativa na corporeidade, o ator munido de um imaginário ativo entendia com mais facilidade o caminho para a ação vocal.

Se o ato de correr transformar-se em jogo em que se imagina uma situação de perseguição, por exemplo, logo o corpo organiza-se de outra forma, estabelece nova urgência e a fala será alterada por isso, como no caso em que uma atriz era deitada no chão pelos colegas e depois acariciada.

Quando fizemos esse procedimento pela primeira vez, ela relatou que apenas tentou “sentir de verdade” as mãos dos colegas e reagir a isso. Já notamos que ela conquistou algumas mudanças positivas em sua fala (que precisava ganhar mais organicidade). A ação vocal, no entanto, ficou justa quando ela (conforme explicou posteriormente) relacionou o carinho que recebia com a imagem dos “cavalinhos de carrossel” que está presente no texto de sua personagem.

Assim, a atriz uniu o texto, a imagem (que mesmo oriunda do texto mantém seu caráter subjetivo) com estímulos externos. A ação vocal que emana desse conjunto tende a ser verdadeira e encontrar, naturalmente, seu ritmo. Foi interessante notar que quando voltamos para a cena original, algumas inflexões conquistadas durante a prática e que soaram adequadas para a cena apareceram com facilidade, pois a atriz tinha em seu corpo a sensação imagética e tátil do que queria dizer com aquelas palavras.

Ainda nesse exemplo, considero pertinente relatar que a imagem já presente no texto só veio à tona quando alteramos os estímulos corporais de modo concreto. Podemos encontrar no próprio texto as imagens que impulsionam a ação, porém a leitura do texto muitas vezes não basta para percebê-las. É preciso que o ator se ponha em laboratório para experimentar livremente e encontrar, inclusive, o óbvio.

Relatos de atores da Honesta Cia. de Teatro sobre os procedimentos aplicados:

“Como fiz a Tia Odete do texto “Perdoa-me por me traíres”, eu não tinha na dramaturgia muitas informações sobre essa personagem que passa a trama toda repetindo a mesma frase. Não sabia muito bem onde me apoiar, como escolher o estado físico de cada instante. Para mim, a personagem parecia bastante linear e dentro de um texto cheio de revelações e idas e vindas, era importante que ela continuasse assim, pois tal característica assinalava sua loucura. Com os exercícios, eu tinha liberdade para testes descomprometidos, sem precisar conduzir-me tanto pela trama. Neles, eu arriscava de tudo, para experimentar de fato, mesmo que aparentemente eu não fosse incluir nada daquilo no resultado final. A maneira como falava, contudo, trazia à tona novas sensações que iam preenchendo o todo. No exercício da roda de pensamentos, foi o que mais eu senti o trabalho do laboratório ligar-se com a construção da montagem, porque acho que ele dava um pouco a impressão do clima da peça como um todo. Ia descobrindo maneiras de dizer e a sensação que isso causava. No fim das contas, não me lembro de ter escolhido uma maneira de dizer a tal da única frase, mas conseguia deixar fluir um fluxo de energia e sensações mesmo durante a pronúncia de uma só frase. Acabei também transformando a frase em uma canção com a qual “temperava” a cena, brincando com a sensação sonora”.

“Todos os exercícios repercutiram e colaboraram de certa maneira para o entendimento do texto, do personagem e para a descoberta de possibilidades, além do que eu já tinha encontrado apenas com a leitura do texto. Todos interferiram e influenciaram no modo como dizer meu texto, pois me colocavam em situações inesperadas que alimentavam o meu imaginário. A primeira vertente foi pela qual mais me interessei e tentei utilizar nos ensaios também, posteriormente. A segunda eu já utilizava como instrumento de pesquisa da voz e, a última, em sala de aula, foi a que mais me influenciou e modificou-me em cena.”

“Eu compreendo todas estas vertentes como parte de um tipo de análise ativa que sai das propostas "clássicas" da busca do personagem para encontrar uma maneira diferente de abordar e enriquecer os significados de um texto. Acho que as três vertentes são psicofísicas, as três funcionam bem sempre e quando o ator esteja bem aquecido. Na exigência física, o ator é sempre colocado na situação de "acordar o corpo" e é impossível que o ator não seja modificado. Se depois da exigência física ou aquecimento corporal vier uma interferência, de qualquer natureza, o corpo e a mente do ator estarão mais acordados para se colocar em jogo.”

“Acredito que as três modalidades de exercícios foram interessantes, pois fizeram a nossa turma dividida unir-se naquela aula e adentrar juntos no universo do Nelson Rodrigues, comum para as duas metades. Na prática, achei a interferência sonora um tanto conflituosa, porque o barulho excessivo fez com que as pessoas não se ouvissem, não se dessem conta de algumas coisas que estavam acontecendo; algumas vezes fazendo barulhos aleatoriamente e isso prejudicou um pouco a proposta. A exigência física é um trabalho mais individual, em que se nota a mudança que fez, em geral, refletindo depois sobre isso, não necessariamente na hora. Já, a interferência situacional coloca vários desafios a serem alcançados juntos, basicamente como é em cena. Todos precisam estar na mesma situação. Lidamos com ruídos e a situação naturalmente já nos coloca em estado emocional e físico diferentes do que estamos acostumados. Assim, tais exercícios pareceram-me mais completos e abrangentes para a percepção de mudanças possíveis, outra forma de olhar e pensar. O que me ajudou e fez refletir-me bastante: todos estavam em uma festa e, de repente, tínhamos de relacionar-nos com uma personagem que estava nessa festa e dizer uma frase de nossa personagem de determinada maneira, como, por exemplo, entre dois adolescentes apaixonados. Esse exercício foi importante por ter sido aplicado em um momento em que o processo já estava um pouco adiante. Então, já tínhamos ideias mais claras sobre nossa personagem, a relação com as outras. Ademais, foi bom estar em uma situação diferente com outras personagens, pois fez-me imaginar outras

possibilidades e situações, criar estofo, 'passado', 'e se ela...'. Como eu fazia uma personagem que outras duas atrizes faziam, foi interessante poder observá-las, reagirmos juntas, termos o mesmo marido e coisas assim. Também, estar com personagens fora do universo da peça em que eu estava inserida, mas, ainda assim, no universo do autor. Todos esses pontos e talvez outros mais inconscientes ajudaram-me a ganhar concretude e propriedade em minha relação com demais atores e em meu trabalho como um todo.”

“Cada exercício, com sua especificidade, traz ao texto novas perspectivas. Ao mudar a cena de situação, mantendo o texto, em alguns casos podemos descobrir novas intenções e subtextos pontuais cabíveis à situação original, de uma maneira inusitada ou nunca pensada anteriormente. Quando nos são propostas novas fisicalidades, buscando interferências vocais (correr, rolar, pular etc.), fica clara a máxima de que "corpo é voz" e as alterações fisiológicas podem e devem ser utilizadas em função do exercício expressivo. (Isso, tendo em consideração que os estados corporais atingidos servem não somente para provocar no intérprete uma sensação pessoal, mas, uma vez lidos pelo público, também configuram signos que colaboram para a leitura). Os exercícios de interferência sonora, uma vez realizados "com os personagens" agindo, coloca-nos em constante situação de tomada de ponto de vista. Interagir com outros personagens e estabelecer dinâmicas inusitadas insere o ator em jogo no qual devemos reagir de maneira pertinente e sincera, o que ajuda na criação de imaginário e relação.”

“Considerarei os exercícios muito interessantes, pois ajudaram a renovar as formas de dizer o texto. Os exercícios de exigência física são os que mais funcionaram, alteraram muito prontamente. Acredito que pela compreensão ser processada diretamente no corpo sem passar por muitos filtros de pensamentos ele torna-se menos passível a “truques”, isto é, o ator não tem como o executar se não se dedicar de fato ao que está ocorrendo ali naquele momento.”

8 SOBRE OS PROCEDIMENTOS – ALGUNS APONTAMENTOS FINAIS

Estabelecer a ligação entre a realidade física e todo o simbólico a ser trabalhado e representado por ela é função do imaginário, essa ponte entre a concretude e a abstração. (LOPES, 2004, p. 21).

Quando eu pensei nos procedimentos que expus aqui, fiz uma organização de uma série de pensamentos que me acompanham há tempos. Foi necessário elaborar uma espécie de sistematização dessa intenção abstrata de procedimentos para a voz quando vi que tinha em mãos um laboratório de práticas vocais.

Foi uma oportunidade maravilhosa de conduzir esse laboratório, mas fui posta em cheque, pois teria de experimentar o que eu estava estudando e pensei em como chegar a uma turma de 25 atores e dizer que eu não teria condições de fornecer novos exercícios técnicos, ou seja, que eu não iria tocar na questão da técnica vocal. Eu não me propus a resolver, de forma direta, dificuldade alguma em termos de ajustes técnicos da voz. Eu cheguei e propus um laboratório de caráter completamente experimental.

Estava autorizada a isso no ambiente acadêmico. A universidade é o espaço em que o experimento é base de sua existência. Sem a dúvida, não há universidade. Munida dessa certeza e com aval da Doutora Sara, eu me permiti experimentar.

Quando cheguei com a proposta, pude ver os atores respirando aliviados, pois, conforme me disseram posteriormente, eles achavam que era o momento de “mexer” (palavra de um dos atores) um pouco a prática vocal. A sensação era de que eles estavam estagnados na técnica e não sabiam lidar com ela quando os outros elementos da cena entravam em jogo. Não posso dizer aqui até que ponto isso é verdadeiro no sentido curricular do programa ou qual foi o percurso deles até aquele momento. O que trago é um relato que ouvi durante uma conversa inicial de semestre quando queríamos entender de onde a turma vinha e quais seriam nossas metas mais

urgentes. Durante a conversa, também percebi que alguns (pré)conceitos em relação ao trabalho vocal estavam inseridos nas falas dos atores. Era preciso, juntos, refletirmos sobre nossa prática constantemente com o objetivo de localizar a origem dos preconceitos que tanto limitavam o experimento vocal. Ficou claro, no entanto, que a prática era urgente e deveria vir antes da teoria.

Tais descobertas foram muito ricas e puderam iluminar os conceitos que organizei nesta tese, mas, até então, em teoria e reflexão. Experimentar tais procedimentos com a Honesta Cia. fez com que eles deixassem de ser uma possibilidade, um devaneio.

O percurso de risco desses procedimentos, o caráter experimental foi importante para que eu me colocasse também em uma situação muito presente como condutora. Por não saber exatamente o que estava procurando e por ser essa a intenção, precisei estar muito atenta e ligada não só ao procedimento, mas também a cada um dos atores. Não houve possibilidade de uma aplicação distanciada de um “método”, pois aqui a proposta está muito distante de ter uma maneira precisa de condução. Foi preciso estar o tempo todo em trabalho intuitivo. Esse estado da intuição e da escuta, parece-me mais interessante que a tentativa de um domínio de um assunto (algo que, no início, considerei ser possível, quando chegasse a esse ponto do trabalho).

Encontrei nas imagens um material muito potente para trabalhar a voz em laboratório, porque a imaginação é uma espécie de ligação entre o fora e o dentro. A imagem que o ator retém internamente é algo que traz referências do mundo que o cerca, mas que tem de passar por ele. Assim, com a passagem, existe possibilidade de transformação.

Essa necessidade de algo que nos atravessa é uma algo que quero investigar: o que nos atravessa, por que nos atravessa e como que a travessia pode tornar-se expressão.

Assim, entender as imagens como o elo entre o fora e o dentro, como uma possibilidade de movimentação interna que gera expressão, tornou a imaginação o mecanismo central deste trabalho, de minha prática artística e pedagógica e, em última instância, parte de todo, um só aprendizado.

Encontrei em muitos teóricos esse respiros de vida atravessando o ator e gerando arte. Eles apareciam justamente quando o assunto era imaginação, o que reafirmou minha opção pelas imagens.

A imaginação entra aqui como um disparador inicial para a voz também ter uma dose de trânsito pelo território do indizível, do que acontece de repente.

Como vejo, o corpo chega muitas vezes, em laboratório de práticas corporais onde, mesmo quando um experimento começa a partir de uma proposta muito concreta e definida, ele vai até um ponto em que a imaginação toma conta da proposta e começa a existir a liberdade. É nessa liberdade que novas possibilidades aparecem. Então, existe uma descoberta que é do próprio ator em relação a ele mesmo. É um olhar para si, é um estar em laboratório, permitindo-se surpresas que muitas vezes não são mapeadas antes nem depois e não precisam ser:

Um pensamento sem progressão linear, sinuoso e labiríntico, que enfrenta realidades opacas e esquivas, difíceis de serem apreendidas diretamente. Em torno desse núcleo obscuro, o pensamento evoca e constrói “cenas”, situações imagéticas, na quais o sujeito experimenta a desorientação, parece irremediavelmente perdido, completamente enredado, a ponto de se enfraquecer e se dissolver. E desse enfrentamento, dessa humildade e persistência, desse desnudamento corajoso, dessa atitude sacrificial de quem não teme habitar os limbos de si mesmo, irrompem clarões, saltos, rupturas de nível. E é a própria palavra que se transfigura. A palavra terminal, de significados cristalizados, é estilizada para se abrir a outras realidades, para ser atravessada por novos sopros. (QULICI, 2004, p. 99-100).

Os pontos de partida concretos são pretexto para uma coisa maior acontecer no laboratório. Nos laboratórios de prática vocal, percebo muitas vezes necessidade de atingir uma voz que, arrisco dizer, o ator faz em sua cabeça inconscientemente. Mesmo existindo uma liberdade aparente, uma busca por estar livre em laboratório, existe uma voz que é regida por um clichê: o da “voz do ator em cena”.

E tal circunstância vem de algo que está na memória coletiva do entendimento do fazer teatral. É algo a ser quebrado. Não se pode fingir que não existe um padrão para a fala em cena. Sabe-se que está ultrapassado, mas o saber deve ser de corpo todo e ainda está para ser conquistado no que diz respeito à prática vocal.

O saber mental pode direcionar uma atitude em prol da libertação (queda de alguns preceitos), mas o saber de corpo todo está ligado à prática da liberdade, à permissão para a experiência. Talvez, esteja ainda ligado a um resquício de obrigação de dar ao texto o único objetivo da emissão vocal, quando, a meu ver, poderia ser uma consequência, mas não a causa da prática.

A prática vocal, principalmente a partir do momento em que se entende que “voz é corpo”, tem de atingir no mínimo, nem que seja para chegar ao trabalho de ator contemporâneo, o lugar em que a prática corporal já se encontra na pedagogia ao ator. Deve atingir um espaço de liberdade em que não bastam as relações utilitárias com o aparato vocal, em que não basta o ator ter a voz a seu serviço e utilizá-la a serviço do texto. É preciso que o ator busque, com a voz e o corpo, dar sua contribuição à obra.

Certa vez, apontei que o laboratório de prática vocal parecia de dramaturgia em que os atores ficavam criando, em voz alta, a construção de seus personagens e reações textuais a certos estímulos, também textuais, de outros colegas. Chamava-se de laboratório de voz, pois, assim, criava-se, em voz alta, uma lógica mental da personagem.

Fica faltando um salto que é o da abstração, o de estabelecer certo descontrole sobre si. Não é um descontrole absoluto, mas é um estado em que o ator surpreende-

se e responde a essa surpresa com o corpo todo e tem a sensação muito breve, muito volátil, de que aquilo funciona.

A seguir, todas as explicações para o “funcionar” do corpo são menores ao corpo que se organizou. Tudo é menor que a ação vocal que nasceu daquele corpo. Então, ele começa a correr atrás de explicações para aquilo que se deu na prática de modo verdadeiro. Algo que aconteceu porque se instaurou uma liberdade.

Na voz, parece que a explicação é anterior. O ator explica para ele mesmo o porquê de ter uma boa dicção, boa articulação, bom volume (como se isso bastasse para a ação vocal). Explica que a voz poderia ser um elemento ampliador de sentido e reflete teoricamente sobre tudo isso, mas o laboratório de práticas vocais pode ser justamente o lugar onde se corre atrás de algo que funciona organicamente, sem tantos moldes pré-determinados, fórmulas conhecidas – o lugar da voz que brota. Então, para mim, foi urgente experimentar um laboratório de prática vocal nunca estático, pois estava sempre em movimento, em queda, em desequilíbrio. Assim, juntos, atores e eu, tentamos buscar uma ruptura de padrões rígidos estabelecidos por uma cultura do texto centralizador e da voz como serviçal desse texto.

Notei que, quando se propõe ao ator um texto em desequilíbrio e almeja-se que a emissão da voz aconteça no momento de desequilíbrio, o experimento começa a entrar em lugar interessante. Não dá tempo de o ator reorganizar-se corporalmente e restabelecer-se. Ele não dá passos atrás no corpo que foi conquistado e não dá tempo para a mente intelectualizar a ação vocal. A voz deixa de ser um anexo do corpo.

Em momentos tão preciosos, o ator descobre que tocou naquele lugar em que tudo funciona e, a partir daí, começa um mapeamento do tom, volume e articulação. Houve, então, uma experiência verdadeira e o ato de experimentar motiva a forma e não o contrário:

Como o mecanismo de produção do som vocal não é aparente, é necessário uma estrutura imaginária para entender o que acontece: um processo mental que combina imagens e sensações, dotando a voz de concretude e plasticidade, disponível à interferência proposital em sua elaboração. (LOPES, 2004, p. 22).

O trabalho com imaginação precisa ser com o corpo todo, por isso propus um laboratório que não podia ser estático. Para aquele grupo de pessoas, vi que a proposta de imagens para a voz de modo estático cairia na armadilha da intelectualização e seria um negativo da imagem fabricado pela mente e uma busca do ator para revelar isso por meio da reprodução de uma forma.

Quando os atores estavam em movimento, observei que as imagens também passaram a movimentar-se. As imagens em movimento são surpreendentes. Se enquanto o ator “dança”, as imagens dançam com ele, há uma atitude mental no sentido de gerar ou motivar um impulso, mas que irradia para o corpo todo.

O impulso mental, dado também pelas imagens, é um ponto de partida que o ator escolhe para seu trabalho e não há problema algum. Reconhecer o processamento mental é, ao contrário, um passo para um pensamento de corpo-uno, sem distinção entre corpo e mente. A mente pode convocar uma imagem, mas chama-a para dançar. A dança é o que interessa. Sem a dança, convocar a imagem não garante nada. É no movimento dançante que imagem e corpo encontram-se. Os procedimentos que experimentei tinham justamente o objetivo de oferecer possibilidade para acontecer a dança entre corpo e imagem e, desse movimento, a ação vocal surgir.

Nesses procedimentos, o condutor precisa perceber quais as necessidades do ator, as fragilidades da cena no sentido vocal para sugerir uma interferência, como exemplo, em uma cena cuja escuta estava bastante prejudicada por uma tentativa de imposição vocal por meio do volume alto da voz. Ao invés de dar uma orientação direta do que poderia fazer a cena crescer em termos vocais, eu desloquei essa cena para uma situação de silêncio. A cena foi deslocada para um velório. Eles deveriam manter o

texto inalterado naquela nova situação. À medida que íamos fazendo esse procedimento, fomos aprimorando os “cenários” da nova situação. Outros atores entravam para compor a cena, mas o texto era o mesmo.

Interessante notar que, tão logo a cena deslocava-se, a voz já sofria alteração e não era uma questão simples como diminuição do volume apenas, era um conjunto de mudanças sutis. Nesse novo lugar, o ator era obrigado a desestabilizar a forma da voz previamente construída e descobrir novas maneiras de dizer aquele texto. Desvinculado de seu contexto inicial, o texto chegava a perder o sentido e o ator deveria lançar mão de outros pontos de apoio para a sua voz, já que o discurso estava incompleto. Em alguns momentos, todavia, aconteceu de, naquele novo estado, a voz estar mais justa ao texto do que na forma anterior. Acontecia de o ator descobrir obviedades em relação à sua voz e até mesmo ao texto, mas essas descobertas precisam de terreno fértil para aparecer.

No caso da interferência sonora, foi o momento mais arriscado do processo. O laboratório ficou caótico, mas era a proposta – o tal desequilíbrio do qual venho falando. O desafio foi fazer com que os atores transitassem pelo caos sem receio. Um exemplo muito interessante. Uma cena em que um senhor tinha interesse sexual por uma ninfeta e ele tentava chegar perto dela para dizer um ponto de física. Ela, sem saber o que a esperava, fugia desesperada e tentava evitar a aproximação a todo custo. Eu sugeri que fizéssemos duas torcidas: a do professor e a da menina. Essas torcidas deveriam defender seus “times” gritando, tentando ajudar, com a voz, a vitória de seus respectivos protegidos. Os atores, no meio das torcidas, tinham de falar seus textos. Todos, personagens e torcida, tinha, além das instruções, de buscar momentos de pausa e silêncio, na tentativa de compor o jogo para deixá-lo mais interessante. Esse aspecto também pode ser ressaltado como positivo: mesmo sem estarem na cena trabalhada, os atores estavam em trabalho vocal. Havia uma integração.

A leitura dos textos do Nelson havia sido feita no período de férias por cada ator. A leitura já pressupõe uma voz. Seja ela mental ou emitida, existe uma formatação vocal para as palavras do texto, ao passo que o corpo permanece “ingênuo”, continua à espera dos outros elementos compositores da cena para dar início à sua composição.

Quando os atores chegam para o trabalho coletivo, cada um está com uma formatação vocal e, naturalmente, pode acontecer de essas formas não dialogarem. O corpo ingênuo, no entanto, que vai para o laboratório é construído por meio de uma relação entre atores, espaço, tempo, texto. Os corpos têm mais chance de dialogar do que a voz, pois a descoberta já se dá com o outro. Se não houver uma busca pela ruptura da forma, a voz tende a continuar em sua formatação inicial, que foi forjada solitariamente, em relação apenas com o texto.

As interferências parecem ter ajudado a quebrar tais formas para o surgimento de outras que nascem no laboratório, da relação com diversos elementos, inclusive com o outro ator, cuja estabilidade da formatação vocal também foi abalada.

Os procedimentos funcionaram como espaço de imagens vivas, concretas. Eles permitiram que os atores passeassem por algumas imagens e interagissem com elas. Foi uma concretização de um trabalho com a imaginação, para que o corpo possa entender, por seus próprios meios, os afetos possíveis gerados pelas imagens.

13 CONCLUSÃO

Entender a voz como parte de uma rede de ações internas e externas que compõe o acontecimento cênico implica um pensamento para a prática vocal que ultrapassa a aquisição de recursos técnicos. Não se trata de estabelecer exercícios que aprimorem um ou outro âmbito da emissão vocal, mas de um pensamento sobre a prática que, mesmo podendo incluir a técnica em alguns momentos, tem como finalidade uma poética para a voz. Por concordar que “voz é corpo”, foi preciso refletir sobre qual é esse corpo do ator.

Para entender verdadeiramente quais os caminhos teóricos a serem percorridos para a reflexão, com o objetivo de haver uma proposição aos procedimentos para a voz, retornei ao ser humano-ator como dotado de características físicas e psicofísicas únicas e investiguei algumas aproximações possíveis com o fazer artístico. Por meio do conceito de “cuidado de si”, de Foucault, tornou-se fundamental entender que o ator, para entrar em um processo de trabalho que não seja puramente técnico, deve estar disposto a passar por uma transformação ou ainda, uma conversão do olhar para dentro de si. Esse movimento de conversão do olhar não é um narcisismo, mas um entendimento do que se passa consigo para que suas ações sejam dotadas de verdade. Existe em tal processo uma constante busca pela verdade. É um processo que envolve amor e trabalho e implica transformação.

Partindo desse conceito e chegando até o ator disposto à transformação, é possível perceber que isso implica ainda um novo olhar sobre os objetos de trabalho do ator. Primeiro, a percepção do que somos enquanto seres humanos e em qual contexto estamos inseridos (essa percepção está muito ligada à conversão do olhar para si mesmo). Segundo, o movimento de purificação de alguns preceitos ligados ao cotidiano que embaçam a visão criativa do ator. Livrar-se da relação utilitária com o material de trabalho, com a prática e até mesmo com a cena, é urgente quando estamos tratando

de movimentos internos sutis como compositores da ação vocal. A relação com o material fica diferenciada conforme se define que ele deve estar em diálogo poético com a criação e a prática e não deve ser utilizado com finalidade arbitrária e pré-determinada. Dar a possibilidade de, no contato ator/material, haver algo indefinido a ser descoberto no próprio fazer em detrimento de uma “forma” criada mentalmente que deve ser preenchida por corpo e voz munidos do material selecionado. Para isso, encontro no conceito de corpo da “não forma” de Cassiano Quilici e também nos escritos de Bondia sobre a vivência da experiência uma sustentação teórica que me possibilita discorrer sobre o assunto. Ambos tratam de um corpo não interessado em coletar informações, mas em ser atravessado por acontecimentos e, falando agora por mim e no que diz respeito ao ator, fazer com que as ações nasçam desse encontro. Acrescento que o laboratório deva ser o espaço para que o encontro descompromissado com o resultado aconteça. É no laboratório que encontramos o tempo/espaço para experiência corporal/vocal no âmbito do desconhecido, terreno fértil para descobertas expressivas.

Estendendo esse entendimento sobre material e, aprofundando, vejo o texto como outro elemento a ser incorporado à prática com bastante cautela e reflexão. Se o texto for visto como discurso e forma final a ser atingida, a prática vocal pautada pela liberdade cai por terra. Chegamos a um lugar perigoso: o texto, historicamente, ocupa um lugar que pode ser visto como soberano. A esse material, o texto, a obra parece tender a dar satisfação, cumprir suas exigências. Entendendo, entretanto, o teatro como livre de tal obrigação e vivendo um novo contexto histórico (o teatro pós-dramático, conceituado por Lehmann), o ator pode (e deve) livrar-se desse compromisso e assumir o texto como mais um material estimulante, uma nova fonte de impulso que gera a ação. Em última instância, passando pela transformação do ator e o contato com o material, incluindo o texto, estou chegando ao ponto fundamental do trabalho: colocar o ator, enquanto ser humano, no centro de qualquer prática criativa e

encontrar, dentro da liberdade do laboratório, os pontos de intersecção entre a arte e a vida, para então, atingir o território da ação.

Na intersecção arte/vida, ator/ser humano, compreendo as imagens como elo concreto para a prática vocal. Pensar em imagens para a voz é pensar em um movimento interno, um impulso vibrante, capaz de gerar ação vocal. Digo “capaz” por entender que toda prática está em risco. Se faço opção pelo espaço da liberdade e das relações não utilitárias, preciso ter a coerência de assumir condutas práticas que podem não funcionar sempre. Aliás, não se trata aqui de uma proposta definitiva que venha para solucionar algo. Fazer um percurso tão longo e de forma tão subjetiva, revela um desejo de trazer as práticas vocais para um espaço de experiência cujo resultado é desconhecido e não se deseja mapear rigorosamente. Como diz Deleuze, o que mais interessa é o meio, é no meio está a maior velocidade.

Como parte prática da pesquisa, levei as ideias teoricamente concebidas para o Laboratório de Práticas Vocais do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. Lá, como estagiária docente, tive a oportunidade de experimentar alguns procedimentos pensados e, depois da prática, consegui organizá-los e nomeá-los.

Cheguei aos três procedimentos maiores (que incluem variações dentro deles), ou seja, interferência situacional, interferência sonora e interferência física. Conforme discorrido anteriormente, as três vertentes de procedimentos são, falando em linhas gerais, maneiras de trazer concretamente imagens que alterem a ação vocal.

Qualquer uma delas tem como característica principal buscar um desequilíbrio da forma mental elaborada para a voz e experimentar novas abordagens para um mesmo texto. Quando proponho, por exemplo, que um ator fale seu texto correndo, estou pondo aquele ator no centro de uma imagem viva. Ao invés de propor abstratamente uma imagem, proponho uma imagem em movimento, com a qual o ator deve entrar em contato com o corpo todo. A voz, então, adquire novas expressividades

e podemos notar, inclusive, alguns ajustes técnicos que ocorram naturalmente quando o ator se vê diante de uma mobilização orgânica e inteira.

O intuito de incorporar imagens na prática vocal para que houvesse uma revisão da maneira como a voz estava sendo tratada diante de um texto dramático foi cumprido de forma surpreendentemente satisfatória. Notei que, com o passar do tempo, os procedimentos iam ficando mais livres. O laboratório foi ganhando brechas de liberdade e era nítido que os atores, na maior parte do tempo, estavam envolvidos com o desafio de não se racionalizar a técnica e pensar a voz como o corpo em sua potência de ampliação do sentido por meio da ação.

O deslocamento do texto de seu contexto ficcional também colaborou para que os atores fossem mais permissivos quanto às interferências pessoais naquele discurso que o drama propunha. Se o ator diz um texto que se situa ficcionalmente em um cinema, por exemplo, e experimenta dizê-lo em uma boate, naturalmente o drama deixa de ocupar lugar central na experiência, pois, muitas vezes, aquelas palavras deixam de fazer sentido enquanto discurso lógico. Sendo assim, o ator tem de se reorganizar e, nesse movimento, incorpora elementos de sua própria vida, sua trajetória enquanto ser humano, para dar conta de ajustes clamados pelo procedimento.

É inegável que a técnica vocal gere mais possibilidades expressivas, gere mais beleza na emissão vocal e corrija uma série de deficiências encontradas nos atores. Como definição de objeto de pesquisa, sobretudo, optei por trabalhar com os vazios deixados pelo trabalho técnico, ou seja, os lugares em que a técnica não seja exclusiva. Independentemente de assumir que o trabalho técnico rigoroso leve o ator a diversas conquistas, acredito que ele nunca baste. Não há um procedimento que possa bastar. É complexo o tema, mais complexo ainda é nosso labor enquanto artistas. Percebemos a necessidade de refletir sobre a arte, mas sabemos que é no fazer que as coisas são compreendidas.

Os procedimentos levantados e as reflexões feitas neste trabalho apontam a um lugar que permanece misterioso. Quando tocamos nele, por mais munidos de conceitos que estejamos, definimos o que “funciona ou não”, em última instância, por um processo intuitivo. Se pensarmos que nossa trajetória de vida, incluídos os livros e os estudos, é formadora de um corpo uno dotado de fisicalidades e subjetividades, dar à intuição seu devido reconhecimento, parece ser nada mais que uma questão de justiça.

Assim como o teatro reorganizou-se para o texto dramático deixar de ser elemento central para o qual o ator deveria estar à disposição, o ator precisa reorganizar-se para também parar de dar satisfação a uma técnica vocal. Há um desejo de fazer com que a voz parta não de uma imposição formal, mas de uma ação permeada por estímulos e impulsos, dos mais evidentes aos mais sutis, inclusive aos estímulos técnicos, ou seja, “inclusive” e não somente.

Assume-se, assim como o texto dramático, a existência e serventia da técnica, mas ela não é mais pressuposto fundamental da prática teatral, citando Isabel Setti em um artigo “momento em que a ciência reconhece a inteligência das emoções e dos sentidos. Momento em que a própria casa do fazer teatral, onde antes a voz ressoava, vê cair suas paredes e passa a confundir-se com a própria cidade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. *A casa com vista para o mar de Marina Abramovic*. Entrevista concedida a Ana Bernstein publicada pela Revista Sala Preta, n.3, 2003.

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

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Ed. Nova Aguilar, 2004.

ARAUJO, Rachel; GUINSBURG, Jacó. *A interioridade do Intérprete Cênico e suas relações com a pré-atuação em Diálogos sobre teatro*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2 edição, 2002;

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e o Seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *Linguagem e vida*. Org: J. Guinsburg, Silvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*, São Paulo: Hucitec. 1991.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (Org.) *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

BOGART, Anne. Revista Urdimento (*Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores*). Trad. Carolina Paganine. Florianópolis. Programa de Pós-graduação em Teatro CEART/UDESC. V. nº 12, 2009.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber da experiência* – tradução de João Wanderley Geraldi, Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, 2002.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2006.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais* – tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o Teatro*, Rio de Janeiro, Zahar, 2010.

FOUCAULT, Michel, *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz in Le Théâtre*. Paris: Christian Bourgeois Editeurs, 1971
_____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1987.

LAZZARATTO, Marcelo *Campo de visão: Exercício e linguagem cênica*, São Paulo, Escola superior de artes Célia Helena, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, São Paulo, Cosac Naify, 2007.

LIMA, Tatiana Motta. Conter o incontível: apontamentos sobre os conceitos de estrutura e espontaneidade em Grotowski, São Paulo, Revista Sala Preta, v.05, n.1, 2005.

_____. Experimentar a memória ou experimentar-se na memória: apontamentos sobre a noção de memória no percurso artístico de Jerzy Grotowski, São Paulo, Revista Sala Preta, v.09, n.1, 2009

LOPES, Sara Pereira. *Diz isso cantando! – A vocalidade poética e o modelo brasileiro*, tese de Doutorado, São Paulo, 1997.

_____. Anotações I. Sobre a voz falada em sua função poética (vai dar o que falar...), Tese de livre docência, Campinas, 2004.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *A incrível e triste história da cândida Erêndira e sua avó desalmada*, Rio de Janeiro: Record, 1998.

MEIRELES, Cecília. *Cecília de bolso: uma antologia poética*, L&PM pocket, Porto Alegre, 2009.

ORLANDI, Eni. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Campinas/SP, Editora da Unicamp, 2007.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*, São Paulo, Perspectiva, 2010

PESSOA, Fernando. *Antologia Poética*, Editores Reunidos, Lisboa, 1994.

QUILICI, Cassiano. *Sydow – Antonin Artaud: Teatro e Ritual*, São Paulo, Annablume, 2004.

_____. *Teatros do silêncio*, São Paulo, Revista Sala Preta, v.05, n.1, 2005.

_____. *A experiência da Não-forma [sic] e o trabalho do ator*, Revista Territórios e Fronteiras da Cena, Ed. 1, vol. 3, 2006

QUINTANA, Mario. *Nova Antologia poética*, Ed. Globo, 2001.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*, São Paulo, Editora Globo, 2001.

ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Catálogo da exposição “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”.

ROMANO, Roberto. Texto escrito para palestra no ciclo de palestras “O silêncio em cena”, Setembro e Outubro de 2009, IA, Unicamp.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 5 ed., 2009.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*, 12 ed, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *A criação de um papel*, 9 ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

_____. *A preparação do ator*, 19ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2004.

SETTI, Isabel. *O corpo da palavra não é fixo e deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços*, Revista Sala Preta, v. 07, n. 1, p. 25-32, 2007.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Oralidade em tempo & espaço: colóquio a Paul Zumthor*. São Paulo, EDUC, 1999.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*, 2 ed, Cosac Naify, São Paulo, 2007.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

BERNARDINI, Aurora Fornon. (Org.) *O Futurismo Italiano*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1980.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2 edição, 2005.

CORNELIUS, R. R. Theoretical approaches to emotion. Proc. of the ITRW on Speech and Emotion, Newcastle, Northern Ireland, UK. 5-7 de setembro de 2000. Disponível em: ISCA Archive <<http://www.isca-speech.org/archive>>. 8 páginas.

MARTINS, José Batista Dal Farra. Percursos poéticos da voz, Revista Sala Preta, v. 07, n. 1. p. 09-17, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, São Paulo, Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Nelson. A vida como ela é, Rio do Janeiro, Agir, 2006.

_____. Teatro Completo de Nelson Rodrigues (1. Peças psicológicas). Org. e Introdução: Sábato Magaldi, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. Teatro Completo de Nelson Rodrigues (2. Peças míticas). Org. e Introdução: Sábato Magaldi, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

_____. Teatro Completo de Nelson Rodrigues (3. Tragédias cariocas). Org. e Introdução: Sábato Magaldi, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Ensaio sobre a origem das línguas*, 3 ed., Editora Unicamp, Campinas-SP, 2008.

SCHERER, K. R. What are emotions? And how can they be measured?". *Social Science Information.*, 44(4), 693–727, 2005.

SCHERER, K.R., SCHORR, A. & JOHNSTONE, T. (Eds.). (2001). Appraisal processes in emotion: Theory, Methods, Research. New York and Oxford: Oxford University Press.

SCHERER, K. R.; BÄNZIGER, T. Emotional expression in prosody: a review and an agenda for future research. Proc. of the Second Speech Prosody Conference, Nara, Japan, 23-26 de março. 2004.

