

A pesquisa em questão é resultado do meu curso de mestrado na UNIRIO, realizado entre 2012 e 2014, sob orientação da professora Tatiana Motta Lima. Venho de uma trajetória como cantora e professora de canto e comecei a estabelecer uma relação mais próxima com o teatro atuando em montagens do diretor Domingos Oliveira e como preparadora vocal de espetáculos teatrais.

Chamou-me à atenção o excesso de cuidado que certos atores estabeleciam com o próprio canto, interrompendo o fluxo da atuação, como se precisassem, para cantar, acessar um campo de conhecimento estanque, incompatível ao estado a que estão acostumados ao lidar com a cena e o texto falado. Nas canções, o pensamento precisaria estar, nesses casos, em acertar cada nota da melodia ou cada intervalo de tempo em detrimento das relações e do fluxo que já vinham estabelecidos com os tantos aspectos da encenação – o espaço, os colegas, o público, e mesmo o corpo e a presença dele próprio, ator.

Algo ficava bloqueado, as sensações ficavam “esperando uma autorização” do pensamento racional, ocupado com aspectos musicais. De um lado ficava o aprendizado racional e, de outro, o fruir artístico, sensível, intuitivo. Um pensamento que ‘marionetava’ corpo e voz. Uma manifestação de controle que, por si só, sugere perda de fluxo. Essa hierarquia era uma desarmonia, um desequilíbrio.

O primeiro passo foi, então, formular as questões que norteariam a minha investigação sobre o canto dos atores: o que seria cantar bem em cena? O que devemos aprender/ensinar para cantarmos bem? Quais seriam as regras – ou as maneiras, as abordagens – que fariam um cantor/intérprete aprimorar sua performance?

E mais: seria possível pensar o canto também como um saber teatral? Um saber afeito ao campo de conhecimento das Artes Cênicas, já que cantar também é uma arte da cena? E seria possível ainda que este saber teatral pudesse ser somado ao saber fisiológico dos médicos e fonoaudiólogos e ao saber das escolas de canto? Esses campos poderiam dialogar sem prévias hierarquias?

E ainda: como ajudar os atores a manter, no canto, o fluxo das relações estabelecidas na cena? Como abrir a percepção, a escuta do corpo para que este canto possa, também, estar em fluxo?

O conceito de escuta foi o ponto de partida para o que eu procurava propor como um estado de disponibilidade do ator para a canção sem perder a conexão com o que estava ao seu redor. Para isso, estabeleci um diálogo com a obra de quatro autores, estabelecendo recortes, a saber: Jerzy Grotowski, Glorinha Beutenmüller, Francesca Della Monica e Meran Vargens.

No presente texto, vou discorrer sobre a investigação teórica para pensar o canto dos atores, que deu origem à disciplina Oficina de Canto para Atores,

oferecida como optativa aos alunos de graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, no ano de 2013.

O pesquisador polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) desenvolveu o conceito de contato (GROTOWSKI, 1967) que faz com que saíamos de uma ideia dualista de dentro/fora, íntimo/externo. O contato está fortemente ligado à qualidade de percepção e se estabelece, portanto, no espaço “entre”: entre os companheiros de trabalho, entre o ator e o espaço, entre o ator e outros aspectos da encenação que o cerca, entre o ator e a canção e, no plano mais sutil, no contato entre o ator e ele mesmo, entre o ator e o cantar.

A noção de contato nos alerta para o fato de que a fala, a cena, o canto, acontecem no “aqui e agora”, e sempre em relação com algo ou alguém. A introspecção pode ser vista como um mergulho em si mesmo, e Grotowski convida o ator a mergulhar na relação com os outros para, desse modo, descobrir o que está nele mesmo. Através da relação é que aparece o que está em cada um. Ao mesmo tempo, o contato exige que se perceba o outro (mesmo o outro, ou outros de si mesmo) e que se responda a ele, ao reagir verdadeiramente a essa percepção.

O cantar às vezes se torna um problema porque não se considera a escuta e o contato como pontos cruciais de um trabalho com o canto. É como se houvesse uma hierarquia e a preocupação com a melodia e a afinação bloqueassem o contato dos atores com todo o resto. Como se o ator cantasse sob uma vigília – realizada por ele mesmo – constante, uma sobreposição do pensamento racional sobre o fluxo da canção que acaba impedindo que o ator mantenha sua qualidade de presença em cena (entendendo-a como contato), perdendo sua capacidade de se “apossar” do discurso (das palavras da canção) e perca até mesmo uma relação possível entre fluxo melódico, afinação, ritmo e fluxo corporal (orgânico).

Mais ou menos na mesma época em que Grotowski fazia suas investigações sobre o processo de criação do ator na Polônia, Estados Unidos e depois na Itália, na segunda metade do século XX, a fonoaudióloga Glorinha Beutenmüller criou, aqui no Brasil, o Método Espaço-Direcional-Beuttenmüller (M.E.D.B.). Este é um “método em que o corpo e a palavra projetada no espaço ocupam um lugar essencial na emissão da voz” (GUBERFAIN, 2012). Beutenmüller propõe aos atores, portanto, uma nova forma de pensar a projeção vocal, que passaria por uma relação com o espaço cênico: a voz deveria ter direção e, ao mesmo tempo, envolver o espectador. Havia, então, a necessidade de fornecer a esta voz produzida pelo sujeito uma intenção, que envolvia o outro para o qual se fala.

A fonoaudióloga trouxe uma nova concepção do que se chamava de impostação vocal. O que antes se entendia como impostação era uma “emissão correta da voz: natural, sem esforço, produzida por uma pressão expiratória bem dosada contra as cordas vocais, véu do paladar e outros músculos controlados” (GUBERFAIN, 2012). O M.E.D.B. de Glorinha Beutenmüller entende a impostação da voz “como um ‘abraço sonoro’ na plateia, como se as pessoas fossem tocadas pela voz, por um efeito de ‘tato

à distância'. Deve-se falar com o corpo inteiro, e não somente com a boca ou com a garganta" (GUBERFAIN, 2012).

A cantora, professora e pesquisadora italiana Francesca Della Monica pensa sobre os espaços não apenas como lugares físicos, mas instâncias comunicativas. Para ela, assim como para Jerzy Grotowski e Glorinha Beutenmüller, é fundamental a relação da voz com o outro e um 'outro' é, justamente, o espaço. De acordo com o espaço que pode ser percebido pelo sujeito, vai se dar a qualidade de emissão vocal e de comunicação sonora. E esta percepção dos espaços passa pela qualidade de escuta para este outro (o espaço) e suas reverberações (da própria voz, os ecos e os demais sons ao redor). Para a professora italiana, o impulso vocal começa antes mesmo da emissão vocal, começa com o contato do corpo com o espaço. É o espaço que afeta o corpo e que traz a voz a ele, faz com que a voz se produza. O espaço é onde o corpo se coloca em relação.

Della Monica usa a imagem das margens de um rio, onde o corpo deve buscar um estado de abertura para chegar do outro lado deste rio. A professora utiliza, em aula, sempre a referência auditiva do som e sua textura, não se referindo a termos fisiológicos como laringe, diafragma, prega vocal. Para a professora, o material de trabalho nas aulas é o som e a atitude corporal. Ela diz que enxerga com os ouvidos e ouve com os olhos e nunca vai falar de fisiologia corporal, pois estamos comprometidos em encontrar a nossa própria forma de cada um dos sons (vogais) – o corpo aprende o caminho através dos gestos. Segundo Della Monica, a laringe baixa automaticamente quando tenho um interlocutor, não há que se pensar nela. Precisamos querer que as outras pessoas nos entendam, o que é bastante diferente de nos ouvir apenas, ela frisa.

A professora da UFBA Meran Vargens também aciona a sensibilidade da escuta, o alargamento da percepção sobre a própria voz e a do outro, os afetos e as relações que perpassam o indivíduo. Vargens frisa que seu estudo é direcionado especificamente ao ator – ponto com o qual identifico também o meu trabalho – e que o desejo é o de superar “uma falta de integração na relação entre técnica, a expressividade e a criação poética no exercício vocal do ator” (VARGENS, 2013).

Meran Vargens ressalta que é preciso um tempo de espera “ativa e paciente, passiva e atraente” (VARGENS, 2013), para que o resultado chegue. Normalmente, por querermos logo chegar ao que é “certo”, não temos a paciência necessária, ou melhor, fundamental, para uma qualidade da escuta. Um tempo em que é preciso perceber a voz que sai, deixá-la voltar ao indivíduo e realizar os ajustes que o corpo descobrir, sem que isso precise ser um processo racional e consciente. Esse processo se dá por maturação, pela prática e pela repetição, por uma intimidade maior que vai se criando com as circunstâncias da encenação, por uma percepção e relaxamento das tensões geradas pela autocensura, pelo receio do erro. Este processo requer paciência e uma grande parte de passividade e entrega (ou mesmo abandono).

No caso da presente pesquisa, é preciso acrescentar a esta voz como resultado também o fato de que ela vem acompanhada dos aspectos musicais do canto, que podem “atrapalhar” ainda mais esta relativa “passividade” que Vargens aponta como necessária. Quando ela sugere que a voz deixe de ser o foco principal para que ela possa ser resultado no seu funcionamento delicado, entendo que, no caso do canto, é muito importante que se respeite este “fluxo sutil” não deixando que a “parte musical” do canto se imponha imediatamente, impedindo o fluxo ou mesmo criando mais bloqueios. Como a música geralmente é o terreno de maior insegurança, isso faz com que os atores aumentem a vigilância sobre suas vozes, o que acaba se transformando numa trava para o fluxo da expressão vocal que passa por este processo de espera “ativa e paciente, passiva e atraente”, mesmo – ou principalmente – quando a pesquisa envolve o canto.

Às vezes, quando uma pessoa está tomada por um impulso muito forte, obcecada para realizar algo, dizemos que ela fica cega. O que nos leva a poder dizer que o que ocorre quando o sujeito fica muito preocupado em acertar o que vai cantar, concentrado em apenas um dos aspectos do enorme conjunto que forma esta voz cantada, ele fica surdo, pois perde a escuta do que está cantando. E, assim, perde o contato (voltando ao termo de Grotowski) com o que está, de fato, acontecendo naquele momento. Ao se perder na vigilância do pensamento, o sujeito deixa que este fique maior do que o fluxo do corpo e da voz produzidos naquele tempo e espaço.

Penso que mesmo os exercícios e o treinamento vocal não devem nunca perder de vista que servem a algo maior, que é a expressividade vocal, o fluxo vocal e corporal e que não devem funcionar como um empilhamento de habilidades que serviriam a um atleta vocal e não a um artista. O exercício deve também ser realizado com a percepção da escuta. Tomemos como exemplo os vocalises: os exercícios tocados pelos professores de canto ao piano que são pequenos trechos melódicos a serem cantados pelos alunos. Mais do que um treinamento para a musculatura responsável pela emissão vocal em toda sua extensão, devem ser feitos com o intuito de o aluno/ator se escutar, se experimentar naquela extensão vocal, se perceber com suas liberdades e tensões. E perceber o corpo todo! Às vezes, o aluno fica tão preocupado em acertar a nota que tem que cantar que não observa que está com os dedos do pé encolhidos e tensos, por exemplo. Além disso, com a frequência dos exercícios, esse aluno pode se observar ao longo do tempo, de acordo com o período de sua vida, levando em conta os inúmeros fatores externos que afetam seu corpo/voz.

BIBLIOGRAFIA:

DELLA MONICA, Francesca; MALETTA, Ernani. Intorno agli spazi dell'azione vocale, In: L. Mello (Org), **Teatro Laboratorio Toscana diretto da Federico Tiezzi**, Pisa, Titivillus, 2013, p. 69-72.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1971.

GUBERFAIN, Jane Celeste. **A voz e a poesia no espaço cênico: uma leitura do método-espaço-direcional-Beutenmüller.** Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.

VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração; ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica.** São Paulo; Perspectiva, 2013.