

CARVALHO, Dirce Helena Benevides. Ressonâncias: Corpo-Voz na formação do ator. Uberlândia: UFU; Professora, Atriz, Encenadora e Preparadora Vocal.

RESUMO

As expansões das práticas cênicas na contemporaneidade fazem uma reviravolta nos três elementos da comunicação artística, quais sejam, o artista, a obra e o espectador. Nesse sentido, o trabalho do ator passa por transformações, por redefinições, deslocando-se para a função de ator-compositor ou coautor das práticas cênicas. A presente comunicação busca refletir sobre pedagogias na formação do ator com ênfase no Corpo-Voz.

Palavras-chave: Corpo-Voz. Ator-compositor. Pedagogia, Formação.

RÉSUMÉ

Les expansions des pratiques scéniques dans la contemporanéité produisent un bouleversement dans les trois éléments de la communication artistique, à savoir, l'artiste, l'œuvre et le spectateur. En ce sens, le travail de l'acteur passe par des transformations, des redéfinitions, en se déplaçant au rôle d'acteur-auteur ou coauteur de pratiques scéniques. Cette communication vise à réfléchir sur les pédagogies dans la formation de l'acteurs en mettant en valeur le Corps-Voix.

Mots clés: Corps-Voix. Acteur Compositeur. Pédagogie. Formation.

As expansões das práticas cênicas na contemporaneidade subvertem os três elementos da comunicação artística, quais sejam, o artista, a obra e o espectador. Tais deslocamentos fazem uma reviravolta no campo das artes cênicas rompendo com os cânones do espetáculo tradicional. As concepções sobre o teatro, calcadas na valorização do texto que ganhava a primazia sobre a expressividade cênica, deslocou-se para um fazer teatral que sublinha o trabalho actoral, os espaços não convencionais do teatro, a experiência grupal, a relação do espectador com a obra, a presença do ator enquanto potência, bem como os elementos cênicos que compõem a cena teatral.

Essas mudanças inscrevem o ator na teoria da encenação. Assim, o ator é, antes de tudo, um pesquisador-autor, tendo, portanto, a função da criação e da elaboração de partituras corpóreo-vocais nos trabalho de composição cênica. Nesse sentido a voz poética está diretamente ligada à performance do ator. O ator passa a ser um ator-compositor ou um coautor em processos criativos da cena teatral. Diante dessas mudanças, o trabalho vocal não mais se coaduna com vozes declamadas, mecanizadas, automatizadas, estereotipadas, trabalhadas somente na esfera de treinamento e/ou técnica vocais, ao contrário, o trabalho vocal deve integrar-se aos processos criativos abrangendo os diversos âmbitos da cena teatral contemporânea.

Os desdobramentos que ocorrem na cena teatral sublinham o teatro como “processo, descontinuidade, heterogeneidade, não-textualidade, pluralismo,

diversidade de códigos, subversão, multilocalização, perversão, o ator como tema e figura principal, deformação, o texto como um valor autoritário e arcaico, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro” LEHMANN (2007, pp. 30-31).

Dessa forma, o trabalho do ator passa por transformações, por redefinições, e as ações corpóreo-vocais são redesenhadas para reverberarem nas concepções da cena teatral contemporânea. As noções de genialidade, talento, inspiração, ainda procedentes de concepções românticas, são substituídas por novas estruturas exigindo novos procedimentos nos processos de encenação vocal. Diante desses novos paradigmas, é fundamental pensar sobre o trabalho vocal nos cursos de formação de atores. A partir desta perspectiva, problematiza-se a seguinte questão: quais as ressonâncias e/ou reverberações do trabalho vocal nos cursos de formação de atores?

Diante da complexidade dos fenômenos teatrais contemporâneos, as pedagogias que tratam da voz do ator exigem uma organização de seus saberes para que possam estar atreladas ao campo dos saberes epistêmicos, técnicos e artísticos e, principalmente, às subjetividades do trabalho vocal.

As pedagogias da voz não podem ser tratadas como fórmulas, ou manuais sobre o “que” ensinar e “como” ensinar voz, porém devem considerar os aspectos físicos e simbólicos no desenvolvimento do trabalho vocal, buscando vencer dicotomias, tais como, corpo e voz, técnico e poético, físico e simbólico, mental e emocional, entre outros.

É oportuno elucidar o conceito de corporeidade em obra de Fernando Aleixo, intitulada *Corporeidade da voz: voz do ator* (2007), que integra a voz à condição física e poética

[...] corporeidade é a voz na sua condição física – ossos, músculos, órgãos, vísceras [...] É também, quando relacionada com a experiência poética, uma ocorrência que transita por campos abrangentes percorrendo fronteiras do corpo, da emoção, da cultura e da estética (ALEIXO, 2007, p. 37).

A voz, em consonância ao conceito de corporeidade acima explicitado, integra todas as dimensões do ator, e para o desenvolvimento do trabalho vocal é fundamental pensar em pedagogias que deem conta dessa abrangência e das singularidades apresentadas nas diferentes identidades vocais. A voz está atrelada aos pensamentos e às emoções exigindo um trabalho para além das questões puramente técnicas.

O corpo do ator é o canal de expressão, a matriz, o material primário a ser utilizado nas investigações de processos criativos na cena teatral contemporânea. Nesse sentido, Marco De Marinis, ao referir-se à vocalidade como corpo/voz, sublinha a voz do ator integrada ao gesto ou à ação física, ou mais exatamente à ação vocal ou sonora (DE MARINIS, 2010, p. 13).

Pensar a voz enquanto ação sonora é colocá-la em um campo de estudo para além da linguagem/oralidade, inserindo-a em diferentes áreas de conhecimento. A abrangência do som no que tange ao teatro é de extremo

alcance, não só ao que se refere às sonoridades do ator, da composição de trilhas sonoras, e da cena teatral como um todo, mas principalmente, às sonoridades do espaço do acontecimento teatral integrando às sonoridades do receptor, no caso o espectador e/ou fruidor do espetáculo.

As ações sonoras podem ser investigadas em diferentes âmbitos. O corpo faz ressoar vozes que poderão ser presentificadas em uma extensa gama de sonoridades no que tange aos diferentes ajustes vocais, considerando as ressonâncias e intervalos pela percepção auditiva, possibilitando experimentar diferentes registros, tessituras, intensidades, ritmos, pulsações, silêncios...

Assim, enfatizamos a importância do ensino da voz articulado não somente às questões técnicas, de treinamento, mas às esferas da atuação, de criação, de sentido e presença, e de articulações com os elementos integradores da música.

Na integração de elementos musicais à aprendizagem da voz enfatizamos a importância da escuta e da afinação.

Se pensarmos no conceito de escuta, desenvolvido por John Cage e, posteriormente, por Murray Shaffer, podemos entender a importância da “escuta” e “afinação” nos processos de formação de atores. O conceito de escuta desenvolvido por Shaffer está diretamente ligado ao conceito de paisagem sonora. Para o autor, o ouvinte é o centro dessa escuta, e por meio dela terá condições de entender os sons da paisagem sonora. “Ao propor um relacionamento equilibrado do ouvinte com o meio ambiente acústico, Shaffer mobiliza não só a potencialidade perceptiva do ouvinte, mas as possibilidades ativas desse ouvinte” (CINTRA, 2006, p. 64).

A escuta ativa, sendo parte integrante do processo de criação teatral, nos remete ao que Cintra denomina de “pedagogia da escuta”, que integra o ator e o espectador e, acrescenta, a partir dessa escuta “surgirá uma intencionalidade vocal e se organizará uma reação sonora por meio da voz” CINTRA (2007, p. 49).

A cena teatral é um acontecimento organizado no tempo e no espaço. Assim como a música, o espetáculo teatral é também uma partitura que permite aos atores a execução de suas ações corpóreo-vocais no tempo e no espaço.

Os elementos estruturantes da música são detalhados na intersecção com a palavra dramatizada, demonstrando que tais elementos caracterizam tanto a palavra falada quanto a palavra cantada trabalhando “com os atores as acentuações, as pausas lógicas e psicológicas; o tempo-ritmo; qualidades como suavidade, fluência, rapidez, leveza e clareza” (BONFITO, 2009, pp. 116-117).

Tais intersecções entre os elementos estruturantes da música com o discurso cênico foram enfatizadas pelos mestres de teatro do início do século XX. A modulação, ou seja, a passagem de um tom ao outro é enfatizada por Meyerhold. “É preciso saber jogar com as modulações, isto é, com as

passagens entre uma parte (ou personagem) e outra. A modulação é aquele estágio intermediário entre um trecho e outro” (MEYERHOLD *apud* BONFITO, 2009, p. 118).

A musicalidade, para Meyerhold, é uma das prerrogativas no trabalho do ator, senão a própria matriz no trabalho com a voz falada. O ator, acima de tudo, deve estar afinado para sua entrada em cena, para a nitidez do ataque inicial de sua fala que advém da precisão de sua partitura onde as questões de tempo, andamentos, ritmos, devam ser organizadas pelo rigor da investigação do ator (MEYERHOLD, *apud* PAVIS, 1999, p. 256).

Quando nos referimos à afinação do ator, não nos referimos simplesmente ao aspecto melódico, mas a uma expansão do conceito de afinação. A afinação, além de perpassar o aspecto melódico, engloba um sentido mais amplo no processo de formação do ator.

[...] afinar é acordar, entrar em acordo consigo e com o outro, ação exploratória que exige do ator as habilidades do navegador que atraca o seu barco e aborda o território, tateia o espaço com todas as suas antenas em plena atividade, pois que à sua frente apresenta-se o desconhecido. Afinar é também refinar, apurar, lapidar ações extremamente desejáveis como estímulos ao trabalho do ator no teatro, frequentemente apoiado na repetição (MARTINS, 2007, p. 11).

Escuta e afinação estão estritamente ligadas e se expandem para além de conceitos que as integram à música. Tais elementos são intrínsecos ao teatro, podendo mesmo se constituir como matrizes em processos de criação vocal.

Pensar o trabalho vocal a partir das intersecções das esferas físicas, mentais e poéticas associadas aos conceitos de afinação e escuta, possibilita vislumbrarmos pedagogias para além de trabalhos de treinamento vocal, presentificando vontades e desejos dos atores nas diferentes identidades vocais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDABURU, Maira Inés; PELICORI, Ingrid; HERRERO, Lilian. **Caligrafia da voz**. Buenos Aires: Leviatán, 2007.

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

BONFITO, Matteo. **O ator compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CINTRA, Fabio C. de Mello. **A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro**. Tese apresentada à área de concentração de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título Doutor em Artes. São Paulo, 2006.

_____. Voz e musicalidade na formação do ator. In: Sala Preta. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. São Paulo: ECA/USP, n. 7, 2007.

DE MARINIS, Marco. **Jeroglíficos del sopro**: Poesía-Ator-Voz. Entre Artaud y Decroux. En el siglo XX Teatral. In: Teatro XXI. Revista GETEA.Facultad de Filosofia y Letras – Universidad de Buenso Aires. Año XVI – n. 29. Otoño 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac e Naif, 2007.

MARTINS, José Dal Farra. **Percursos poéticos da voz**. In: Sala Preta. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP.São Paulo: ECA/USP, n. 7, 2007.

SHAFFER, Murray. A afinação do mundo. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. **O ouvido pensante**. S. Paulo. UNESP, 1991.