

MAFFI, Kátia Milene dos Santos. **Práticas e pedagogias vocais: a formação de estudantes e professores(as) de artes cênicas**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. UNIRIO; Doutoranda; Joana Ribeiro da Silva Tavares; Bolsista CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

RESUMO: Como parte da atual pesquisa de doutorado, provisoriamente intitulada 'Corpo-Som-Palavra: estudos sobre o gesto vocal na Técnica Klauss Vianna', apresentarei algumas reflexões sobre as práticas e pedagogias da voz e, com base na minha experiência de atriz e pesquisadora, abordarei dois níveis de percepção. A primeira se ambienta na formação de atores e atrizes; e a segunda, na formação de professores(as) de artes cênicas. O tema apresentado surge da crescente demanda por metodologias vocais que estejam alicerçadas no fenômeno teatral em intersecção com a corporeidade dos(as) artistas. Corpo, espaço, som, palavra, imaginação, relação, jogo, entre outros são importantes pontos de investigação para a voz no teatro. Nesse sentido, tenho investigado a partir da Técnica Klauss Vianna, um modo de ensino em que a pesquisa vocal esteja fundamentada tanto em aspectos técnicos como lúdicos, em um processo concomitante de conscientização corporal. Assim, os objetivos estão na busca por exercícios didáticos que possibilitem a liberação das tensões e de julgamentos pré-concebidos sobre a voz em cena ou em sala de aula, fomentando a experiência das singularidades vocais.

PALAVRAS-CHAVE: Voz: Formação: Ator/Atriz: Professor(a): Técnica Klauss Vianna.

ABSTRACT: As part of the current PhD research, tentatively titled 'Body-Sound-Word: Studies on Vocal Gesture in the Klauss Vianna Technique', I will present some reflections on the practices and pedagogies of the voice and, based on my experience as an actress and researcher, I will approach two levels of perception. The first is centered on the formation of actors and actresses; and the second, in the training of teachers of the performing arts. The theme presented arises from the growing demand for vocal methodologies that are based on the theatrical phenomenon in intersection with the corporeity of the artists. Body, space, sound, word, imagination, relationship, play, among others are important research points for the voice in the theater. In this sense, I have investigated from the Klauss Vianna Technique, a way of teaching in which vocal research is based on both technical and playful aspects, in a concomitant process of body awareness. Thus, the objectives are the search for didactic exercises that allow the release of tensions and preconceived judgments about the voice in the scene or in the classroom, fomenting the experience of the vocal singularities.

KEYWORDS: Voice: Education: Actor / Actress: Teacher: Klauss Vianna Technique.

“Em consonância com o pensamento de Appia, definiu-se a manifestação teatral como um fenômeno em que, na sua constituição, estão simultaneamente presentes múltiplas matérias-primas – imagem, movimento, palavra e som – que não são, cada uma delas, sinônimos de Artes Visuais, Dança, Literatura e Música, mas apenas as matérias-primas que as constituem. Assim, a imagem, por exemplo, é matéria-prima das Artes Visuais como também é uma das matérias-primas do Teatro, e isso não quer dizer que as Artes Visuais, em sua totalidade, estejam na constituição do Teatro. Mais ainda, mesmo que para o Teatro haja alguns procedimentos em comum com as Artes Visuais no tratamento dessa matéria-prima, de um modo geral a forma como o Teatro se apropria da imagem e a emprega na criação cênica não é a mesma que as Artes Visuais a utilizam na composição de suas obras – o mesmo vale para os pares palavra-literatura, movimento-dança e som-música”.

(MALETA, 2016, p. 62)

Se, estamos de acordo que, som é matéria-prima tanto da Música quanto do Teatro e, que ambas as artes lidam com esta matéria por competências distintas, utilizadas para finalidades também distintas, ainda que próximas, concordamos que a metodologia de ensino-aprendizagem dos sons para artistas da cena aconteça de forma efetiva quando se utiliza da linguagem teatral. Nesse sentido, com vistas à explanação de Ernani Maleta, compreenderei a pedagogia vocal, na formação de estudantes de artes cênicas, a partir de uma metodologia voltada ao fenômeno teatral, às suas competências e pertinências.

Deste modo, a preocupação com a didática vocal no trabalho de atores que apresentarei se fundamenta tanto em preceitos sonoros quanto corpóreos, imagéticos, espaciais e textuais, sendo abordados por meio da conscientização corporal e acústica, da percepção do espaço e da relação entre corpo e espaço e palavra. Contempla-se, assim, o que Fernando Aleixo (2016) denomina como tríplice circunstância que está compreendida em três dimensões: sensível, dinâmica e poética. A sensível diz respeito aos impulsos criadores da voz, a matéria, o corpo da voz (os dispositivos corporais); a dinâmica se responsabiliza pela materialidade da voz (parâmetros sonoros) e por sua presença e intervenção espacial; e a poética que, como último estágio, contém os anteriores e, se concretiza na relação, “[...] é a voz em relação, em contato, em intercâmbio com o público. É, ainda, linguagem, mediação, alteridade e sinestesia” (ALEIXO, 2016, p. 15-16).

Entendo que esta maneira de trabalhar desfaça fronteiras de assimilação e apreensão da experiência vocal para atores/atrizes em formação, ou seja, a dimensão poética da voz é fomentada no/a aluno/a a partir de um ensino polifônico¹, em que os discursos do movimento, do som e da imagem operam na composição vocal, possibilitando uma experiência dos sons e da oralidade no corpo e na cena.

Acredito que este tipo de abordagem possibilite aos/às estudantes de artes cênicas o trânsito entre matérias-primas, compreendendo-as de forma particular e global ao mesmo tempo, percebendo e apreendendo os parâmetros sonoros a partir do próprio corpo em relação aos demais elementos que constituem o jogo cênico. Nesse sentido, a aula de voz não se restringe apenas ao estudo de parâmetros sonoros ou da fisiologia da voz, congrega a conscientização corporal e espacial, a interpretação e o jogo, por exemplo.

Ressalto que essa noção multiperceptiva² da pedagogia vocal só foi possível para mim, devido a três níveis de experiência pessoal: a) experiência de atriz, na qual encontrei dificuldades a respeito das dimensões técnicas e poéticas da voz durante meu percurso de formação; b) experiência enquanto pesquisadora, em que investiguei procedimentos de trabalho vocal por meio do movimento consciente, com base na Técnica Klauss Vianna³; e c) enquanto estagiária de docência no doutorado, em que ministrei a disciplina de Voz e Movimento II⁴, no curso de graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

¹ Consultar MALETA, Ernani. Atuação polifônica: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

² O artista multiperceptivo é aquele que “[...] conseguiu perceber, compreender, incorporar e se apropriar dos conceitos fundamentais que definem e sustentam cada forma de expressão artística” (MALETA, 2016, p. 24), é diferente daquele que é multivirtuoso, que desenvolve em grande nível várias técnicas de diversas áreas artísticas.

³ A Técnica Klauss Vianna, idealizada na década de 1980 por Rainer Vianna (1958-1995), contempla e sistematiza princípios de Klauss Vianna (1928-1992). Os pressupostos da técnica vislumbram a consciência corporal do indivíduo para consigo, com o espaço e, em nível de expressão artística – integra processos pedagógicos e criativos para a dança e para o teatro. A técnica é considerada, no cenário atual, dentro do campo de conhecimento da Educação Somática.

⁴ Minha experiência como professora, que será relatada e analisada, se limita ao segundo semestre do ano de 2017, em que realizei Estágio de Docência na disciplina Voz e Movimento II no curso de Artes Cênicas – atuação/direção na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, devido ao meu processo de doutoramento em Artes Cênicas, pela linha de pesquisa Processos Formativos e Educacionais, na mesma instituição. Nesta ocasião ministrei todas as aulas da disciplina que totalizaram 64 horas.

A tríade atuar-pesquisar-licionar apresentada nos três níveis de experiência mencionados tem expandido, para mim, fronteiras a respeito da vocalidade no teatro. Nesse sentido, a composição deste texto será marcada por uma polifonia de vozes, da atriz, da pesquisadora e da professora.

Elucubrar práticas e pedagogias vocais, sob esta perspectiva, me parece coerente com as questões que tenho levantado⁵ e, mais, com as análises que tenho realizado a partir de relatos de alunos/as que passaram pela disciplina que ministrei. Portanto, me referirei às aulas tanto contextualizando seus conteúdos quanto dando exemplos de exercícios e discussões posteriores sobre a prática; com esta ação tenho o intuito de aproximar o/a leitor/a à reflexão, localizando-o/a nos fatos para assim adentrar aos conceitos e promovermos um diálogo.

Da preocupação estética à pedagógica

A voz de alguém é sua expressão e impressão no tempo e no espaço. Ela está silente no sossego ou na inquietude do corpo. Ao ser evocada, ela é lançada para o exterior desse sujeito, transpassando os seus limites ósseos, musculares e afetivos. Por meio do sopro a voz é gerada. Desse som, nascem as palavras, as canções e as mais diversas sonoridades que são esculpidas pelo trato vocal no *aqui e agora*. Elas se desatam de um corpo para tanger outros corpos que a transformam em sentidos através da escuta.
(PEREIRA, 2015, p. 62)

Enquanto atriz e pesquisadora, minha investigação sobre processos técnicos e poéticos da voz é recente, pois tenho me debruçado sobre essa temática há cerca de quatro anos, apenas. No entanto, esse investimento de pesquisa no trabalho vocal de atriz inaugurou outra perspectiva para mim: a do ensino da voz para estudantes de Artes Cênicas. A razão pela qual voltei minha atenção ao campo pedagógico pode ser explicada pelo seguinte argumento:

⁵ Durante o mestrado, realizado na Universidade de Brasília (2014-2016), desenvolvi procedimentos didáticos para compreensão de experiências sonoras e vocais a partir do corpo em movimento, embasada na Técnica Klauss Vianna como metodologia. Resumidamente, a pesquisa realizada promoveu diálogos entre alguns princípios da Técnica Klauss Vianna (apoios, oposições e direcionamento ósseo, por exemplo) com alguns Parâmetros do Som (intensidade, frequência, timbre, por exemplo). Os exercícios e as reflexões resultantes desta pesquisa estão na dissertação de mestrado, cujo título é "Técnica Klauss Vianna: apontamentos sobre a produção cinético-sonora", que está disponibilizada em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/21271>.

Compreendemos que, ao estudarmos a palavra no trabalho vocal, precisamos expandi-la, ou melhor, expondo, descobri-la no sentido de extrair coberturas de significados usuais. Esta palavra precisa ser reconquistada à sua condição de som, de sensação, de emoção, de dispositivos corporais de afetividade e sentimento. Neste caso, acreditamos que será a voz que – quando potencializada tecnicamente – libertará a palavra da condição de significado fechado, aprisionada no uso mecânico do cotidiano. Neste aspecto, a palavra no teatro é, antes, experiência sensorial e sonora (ALEIXO, 2016, p. 19).

Mas, antes mesmo desse argumento que tomo de empréstimo de Aleixo, existe uma razão mais da ordem do meu fazer enquanto artista que rascunhou o caminho da presente pesquisa. Para isso é importante salientar que minha formação é bacharelado em Artes Cênicas, sou atriz. E estar pensando sobre pedagogia vocal nas Artes Cênicas vem de um movimento crítico sobre um aspecto de minha formação, que foi a ausência de aulas de voz com ênfase no trabalho de atriz. Ou seja, o enfoque estava no trabalho corporal sem a palavra falada/cantada. Aliás, as disciplinas que tratavam de sonoridade eram todas ministradas por professores/as do curso de Música, e o que era ensinado estava no âmbito da competência de cantores/as e não de atores e atrizes.

Enquanto aluna, praticava em aula exercícios vocais como aquecimentos (vocalizes) e depois cantava alguma canção, em pé em frente ao piano, sem fazer conexão ou referência ao corpo em movimento, às ações, aos gestos, ou à palavra falada. E quando, em outras circunstâncias, eu estava em cena e havia um texto verbal para ser dito, percebia que todo meu corpo se bloqueava, inclusive a voz se limitava a comunicar, não extrapolando desta forma os limites poéticos nem esgarçando os espaços possíveis, ficando presa na garganta.

Mas que voz é essa que não está em relação ao jogo cênico: com o espaço, com os outros e com minhas imagens corpóreas? Que voz é essa que ao articular palavras desarticula toda a atitude postural-tônica, que enrijece ou tensiona os músculos? Que voz é essa que se treina e não se experimenta? Que voz é essa que tem técnicas e não tem ludicidade?

Se estas questões emergiram em meus processos artísticos, penso que sejam em ressonância de meus processos formativos. Nesse sentido, quando nos referenciamos a uma técnica vocal, me pergunto sobre a metodologia que

será utilizada para a apreensão técnica da voz; terá ela a experiência sensorial e sonora contemplada dentro do campo do fazer teatral? Pois, como já foi exposto, a palavra, por meio de procedimentos vocais, precisa reconquistar sua condição de som, sensação e emoção.

Quando lidamos com técnica vocal se faz interessante pensarmos a palavra na condição de emoção, vejamos o porquê: emoção, segundo os estudos de Georges Didi-Huberman (2016), seria um gesto que denota o próprio sentido da palavra:

[...] uma *emoção* não seria uma e-moção, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? Mas se a emoção é um movimento, ela é, portanto, uma ação: algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 24-26).

Retomamos, assim, com este exemplo, um sentido relacional da palavra em cena que é um movimento que se exprime sonoramente, por meio da voz. De acordo com Grotowski (2010) a voz é extensão dos impulsos do corpo; é impulso interior, no qual nasce a voz e, e ao mesmo tempo é impulso exterior, no qual a voz se lança para fora de nós e afeta outros espaços e outras pessoas. “A voz nasce na laringe, daí irradiando-se para todas as regiões e espaços do corpo. A voz é enriquecida por cada uma dessas partes, que vibra (reverbera) em contato com a onda sonora” (OLIVEIRA, 2004, p. 5).

Segundo Lignelli (2014), tecnicamente, a palavra som vem do latim *sonus* e quer dizer energia vibracional em movimento, portanto o som é produto de uma sequência rapidíssima de impulsos seguidos de sua reiteração. Em uma sequência cíclica de impulsos, o som entra em contato direto com o corpo: caixa de ressonância e amplificação, veículo e propagador; entra em contato direto com o espaço: refletor, refrator, propagador, amplificador.

O som [...] propaga-se no espaço onde retine, retinindo <<em mim>>, como se diz (voltaremos a este <<dentro>> do sujeito: não voltaremos senão a isto). No espaço exterior ou interior, ele ressoa, o que quer dizer que se reemite <<soando>> propriamente, o que já é <<ressoar>> se isso não for outra coisa senão relacionar-se a si [se *rapporter à soi*]. Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de facto estender-se, ampliar-se

e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si (NANCY, 2014, p. 20).

Além da voz se apresentar como uma produção do corpo ela se remete ao corpo que a produz, sendo este o lugar do sujeito (DAVINI, 2008). Assim, mais que o mover das pregas vocais com passagem de ar – que articulado sonoramente pelas vogais, consoantes, sílabas, garante a forma à palavra e às frases com suas construções de significantes –, a voz, pela sua materialidade, é um meio de expressão do sujeito. Sob esta perspectiva, tanto a vocalização quanto a produção de sentidos que a voz gera estão imbricadas na cultura e na sociedade que os indivíduos estão inseridos (ZUMTHOR, 1993).

Implicada nessas condições, a palavra pode ser libertada da condição de seus significados fechados, como nos apresentou Aleixo (2016). Experimentar outros modos de conceber a palavra, por investigação das vibrações do som no corpo, em que ressoam as emoções de cada atuante e, pela investigação das articulações dos sons para além de seu sentido vocabular pode auxiliar no processo de conscientização e percepção das qualidades materiais da voz.

É possível criar uma ‘palavra’ por meio de processos físicos, mais do que através de um conceito intelectual sobreposto a uma coleção de sílabas. O objetivo é abrir, no sistema nervoso, tantos canais quanto seja possível, que respondam a uma palavra quando ela é recebida ou concebida pelo corpo. Enquanto a boca molda fisicamente as vibrações, o corpo é contaminado por um movimento próprio, interno, que se manifesta até o exterior. O resultado que se ouve, nesse momento, deve ignorar o retorno mental em favor da consciência física (LOPES, 2007, p. 66).

Este movimento da voz que percorre todo um caminho de um impulso ao outro, esse gesto vocal, passa a me interessar e, com isso, a estética deixa de ser o ponto central de minhas preocupações. Interessa-me, neste momento, desvelar, por meio da investigação das materialidades corpóreas e imagéticas, a voz de artistas da cena e suas possibilidades de ‘fazer’ palavra. Sendo assim, podemos compreender “[...] a ação vocal da palavra como um acontecimento sonoro escrito pela dramaturgia do corpo” (MARTINS, 2014, p. 15). Mais uma vez, volto meu olhar ao ato pedagógico, assumindo-o como uma postura ética do/a professor/a e, assim, observo que a metodologia de ensino vocal aplicada

às artes da cena é uma prática criativa com pressupostos técnicos, assim como as demais disciplinas da grade curricular de um curso de artes cênicas.

No entanto, é possível observar algumas metodologias do ensino da voz para atores e atrizes sendo realizadas de modo paradoxal, em que os postulados técnicos são mais valorizados que os processos criativos e relacionais em que a técnica pode estar inserida. Como exemplo, um relato pessoal: quando era estudante do curso de bacharelado em Artes Cênicas, trabalhávamos com exercícios de aquecimento e extensão vocal, no entanto parados, cada estudante em seu lugar, corpo ereto; depois dessa etapa, cantávamos músicas que eram partiturizadas e, um detalhe: nem todos/as alunos/as tinham conhecimento sobre partitura musical, conteúdo que não integrava as ementas.

Com este breve exemplo e, após alguns anos de pesquisa prático-teórica, reflito sobre alguns pontos específicos: 1) Como o/a estudante poderia se apropriar da extensão vocal e do aquecimento, do ritmo, dos silêncios, das durações, das intensidades, se tais parâmetros sonoros eram aplicados apenas à palavra cantada, e com o mínimo uso de deslocamento espacial? 2) Como levar esses parâmetros sonoros para a voz falada, para o corpo em movimento e, criar, a partir desses elementos, jogos com as palavras de um texto, seja o texto criado pelo ator ou pelo dramaturgo? Como transportar aqueles exercícios, seus princípios, como recurso para a criação cênica, para a composição sonora da cena, para a voz falada, para a ação?

Todas essas e outras questões estão ligadas diretamente ao 'como', isto é, ao modo de realização ensino-aprendizagem, logo decidi trabalhar e investigar a voz em meus processos de treinamento e de criação. Contudo, percebi que encerrar a questão em meu trabalho de atriz era muito pouco. Visto que identifiquei um *déficit* em minha formação, por que não trabalhar na busca de compartilhar dessas questões com outros/as artistas e, principalmente, com aqueles/as que estão em processo de formação?

Fato é que, algumas didáticas, assim como muitas literaturas trazem a noção ou o termo 'integrado' para se referir à voz e corpo, de modo que a voz é integrada a expressão corporal com a adição de alguns movimentos corporais aos exercícios vocais. É elementar que a voz seja um processo corpóreo, dada esta razão, quando proponho práticas vocais embasadas na Técnica Klauss

Vianna, minha preocupação não está em integrar; o foco não está em realizar a associação de um movimento a uma nota musical para simples assimilação cortical, por exemplo, mas sim na conscientização do corpo, em suas condições físicas, acústicas, espaciais, imagéticas, sensoriais.

Procuro, em sala de aula, no desenvolvimento pedagógico da voz, estabelecer uma didática quiasmática, abordando um espaço de cruzamento, em que passividade e atividade coexistem no gesto vocal pela ação da fala e da escuta em um paralelo com o que nos apresenta Merleau-Ponty sobre o quiasma na ação do toque e da visão:

Do mesmo modo, o palpante-palpado. Essa estrutura existe num único órgão - A carne de meus dedos = cada um deles é dedo fenomênico e dedo objetivo, fora e dentro do dedo em reciprocidade, em quiasma, atividade e passividade acasaladas. Uma invade a outra, estão numa relação de oposição real (Kant) - o *Si* local do dedo: seu espaço é sentiente-sentido. [...] As coisas me tocam como eu as toco e me toco.

Não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro, toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma com o outro. Em que sentido esses múltiplos quiasmas não fazem mais do que um só: não no sentido da síntese, da unidade originariamente sintética, mas sempre no sentido de *Uebertragung*, da imbricação, da irradiação do ser, portanto - As coisas me tocam como eu as toco e me toco: carne do mundo - distinta da minha carne: a dupla inscrição dentro e fora. O dentro recebe sem carne: não "estado psíquico", mas intracorporal, avesso do fora que o meu corpo mostra às coisas (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 235).

Assim, se os sons estão em quiasma conosco, existe uma reversibilidade no gesto vocal, isto é, a percepção dos sons vocais está imbuída de uma contrapercepção desses sons, promovendo uma circularidade que pode ser compreendida do seguinte modo: os sons que escutamos soam, antes, dentro de nós mesmos e, depois, ou ainda, ao mesmo tempo, que escutamos soar fora de nós. A reverberação do som atinge e é atingida em / pelo nosso espaço corporal (ossos, cavidades, músculos) e, reverbera também no espaço arquitetônico da sala que, por sua vez, é rebatido e retorna para nossas orelhas e, então, nos toca de modo diferente daquele que tocou quando soou em nós ao proferirmos.

Hubert Godard (2006) explica muito bem essa dupla percepção dos sons em nosso corpo, classificando a escuta em dois pólos, uma chamada voz aérea, que está ligada à objetivação/interpretação dos sentidos, e outra

chamada voz solidiana ou ossosa, que consiste mais da ordem da subjetivação nos sentidos.

[...] a escuta permite escutar por e através do próprio corpo. Portanto, se você está me falando, tenho duas maneiras de escutar. A primeira que se chama voz aérea e a segunda, a voz solidiana ou ossosa que consistiria em suspender a interpretação, quer dizer, a escuta da voz aérea, e em deixar vibrar os meus ossos ao som da sua voz e em apoiar-me nesta percepção igualmente. É, pois, ser tocado pelo som da sua voz, depois interpretá-la. Se esta experiência é feita num grupo em que há uma falta de escuta recíproca, o fato de pedir às pessoas de ficarem atentas, num primeiro tempo, ao *vibrato* da voz do outro em seu próprio corpo, à voz ossosa, e somente num segundo tempo de se preocupar com o sentido do enunciado, de repente a situação relacional melhora consideravelmente. Na música, a nota vibra em meu corpo e me apoio sobre este *vibrato* para em seguida emitir um som. Sendo a voz aérea a mais objetificante e a voz ossosa a mais subjetivante, ela passa por uma propriopercepção. O simples fato de escutá-la ou de escutar a minha própria voz de acordo com essa segunda maneira de escutar – isto é, de sentir os *vibratos* de minha própria voz no momento em que lhe falo –, modifica inteiramente a relação que tenho com você. Portanto, essa capacidade de ser tomado entre dois pólos no interior de cada sentido permite criar um diferencial. Esta dupla apreensão cria o primeiro sentido de alteridade. A primeira alteridade não é o Outro exterior, mas antes essa dissociação em cada um de meus sentidos (GODARD, 2006, p. 74-75).

Nesse sentido, a pesquisa dos sons vocais que proponho parte de um processo de escuta do corpo (MILLER, 2007) e, de conseqüente investigação destes sons em relação consigo, com o outro, com o lugar onde se está e com o texto a ser trabalhado. A definição de ‘escuta do corpo’ está nos princípios da Técnica Klaus Vianna, como: “um olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções” (MILLER, 2007, p. 18). O que funda a escuta do corpo está na percepção de si, e não no virtuosismo ou no acúmulo de habilidades corpóreas. Envolve “o **pensamento**⁶ do corpo, que é um estar presente em suas sensações, enquanto se executa o movimento, sentindo-o e assistindo-o, tornando-se, desta forma, um espectador do próprio corpo” (MILLER, 2007, p. 22), sendo este um caminho de regaste do sentido primeiro de alteridade, como visto anteriormente.

⁶ Grifo da autora.

Relato sobre a prática pedagógica

“A sala de aula universitária é um lugar onde as experiências de pesquisa podem e deveriam acontecer, pois acredito que a formação nesse espaço é propícia a inquietações, descobertas, dúvidas, perguntas e respostas que nos levam a uma constante reflexão”.
(PEREIRA, 2015, p. 38)

Cercada por estas convicções apresentadas por Pereira (2015), a sala de aula para mim, foi laboratório de pesquisa, em que juntamente com os/as alunos/as investiguei a formação vocal, questionei algumas de minhas escolhas didáticas, revi algumas direções e, descobri alguns caminhos. Importante salientar, que esses caminhos descobertos, são apenas impulsionadores para chegar a outras reflexões, e não se enraizarão como uma verdade sobre a minha prática pedagógica.

Foi necessário que eu compreendesse na prática pedagógica que a vocalidade é um fenômeno do sujeito como apontam Davini (2008) e Zumthor (1993), e que enquanto professora de uma disciplina/curso que se propõe à investigação vocal eu preciso reconhecer em mim pontos de escuta dos sujeitos que estão na sala de aula, ao invés de aplicar técnicas vocais para se alcançar extensões x ou y.

Essas descobertas de como fazer, tem se dado por meio dos princípios da Técnica Klauss Vianna (TKV), que fomenta a investigação do movimento de modo que respeita/preserva a singularidade de cada um/a, o modo de fazer individual, e convida a pessoa a se re-conhecer, ou seja, ampliar sua percepção para o seu corpo em movimento em relação ao meio que o circunda.

A TKV não separa técnica de criação; não existe um momento anterior que ensina e um momento posterior que onde se cria; aquecimento é criação, princípios técnicos como oposições, vetores de força, apoios, eixo global são experimentados em propostas que estimulam a imaginação, criação, se relacionando com seu corpo e seus estados naquele dia, naquelas condições em que se encontra, para que assim se perceba os próprios comodismos e hábitos, para que também possa provocá-los.

Assim, o trabalho com base na TKV tem me proporcionado, via movimento consciente, uma espécie de ‘deseducação vocal’, que provoca as

nossas vozes, aquelas que já estamos acostumados/as, aquelas que julgamos como afinada ou não, aquelas que dizemos bonita ou não, porque as/os estudantes chegam cheios desses julgamentos e então, por meio do estudo do corpo em relação com suas arquiteturas, em relação ao espaço e em relação ao corpo do outro podemos investigar conceitos como a escuta, o silêncio, o ritmo, as durações, os ataques sonoros, as intensidades sonoras, as alturas tonais, os timbres. Não usando esses parâmetros sonoros como modelos afim de alcançar algum ideal, mas como campo de pesquisa mesmo, que se constitui ao passo que você se insere nele.

Guiada, então, por todas essas reflexões e amparada pela TKV, pude alicerçar a disciplina em dois eixos básicos, sendo as noções 1) de escuta do corpo e 2) de respiração como a) um processo de ampliação da percepção de si enquanto espaço e de percepção do espaço que esse si ocupa e, b) um processo de abrir espaços no corpo; e pelo quiasma entre princípios da Técnica Klauss Vianna (peso, apoio, vetores de força e oposições) e Parâmetros do Som (silêncio, intensidade, frequência e timbre), surgiram as diretrizes contempladas na disciplina: 1) A escuta: do espaço e do corpo. 2) Consciência corporal sob princípios da Técnica Klauss Vianna. 3) Respiração: suas musculaturas e qualidades de mover a voz. 4) Parâmetros sonoros: Intensidade, frequência e timbre. 5) Voz: sons e palavras.

Sobre o procedimento das aulas, relato que a escuta e a respiração, colocadas como princípios da maioria dos jogos, se apresentaram como uma premissa de todo o trabalho desenvolvido ao longo do semestre, ao invés de se apresentarem em exercícios específicos. Embora tenham sido realizados dois exercícios com o enfoque na respiração e na escuta, respectivamente.

De acordo com Klauss Vianna (2008), em linguagem corporal, respirar não se resume a entrada e saída de ar pelo nariz, nem os pulmões são os únicos responsáveis por esta atividade. Quando se trabalha com o corpo é que se percebem os espaços internos (articulações) e, a partir de então estes espaços respiram, por meio da dilatação. Respirar, neste caso, está intimamente ligado com abrir, dar espaços no corpo, sendo assim “fechar, calcificar e endurecer, são sinônimos de asfixia, degeneração, esterilidade” (VIANNA, 2008, p. 71). Sob esta ótica, nota-se que Vianna, veementemente,

atribuiu à respiração uma significação que foge a noção habitual, ele a coloca num patamar da própria expressão, como podemos observar a seguir:

Quando um ator ou bailarino se expressa mal, mais do que uma limitação técnica, o que falta a esses intérpretes é ritmo universal. Bloquear ou não saber lidar com a respiração, com a expansão e o recolhimento que conduzem o ritmo interno só contribui para criar couraças no corpo. Pessoas de corpo inexpressivo estão privadas de oxigenação. A partir do momento em que bloqueamos ou dificultamos a nossa respiração interna, começamos a matar nossa sensibilidade, a intuição, todo o corpo. Quando podamos a expressividade de nosso corpo, impedindo que respire, estamos cortando nosso cordão umbilical com o universal (VIANNA, 2008, p. 71).

Nesse sentido, é importante lembrar que a voz, fisiologicamente, nasce em um espaço relativamente pequeno do nosso corpo, a glote, que é o espaço entre as pregas vocais e, procura espaços para ressoar. Antes de ressoar nessa amplitude que alcança nossas orelhas enquanto espectadores, as paredes, o teto, o microfone, as caixas de som, a minha voz procura dentro do meu próprio corpo espaços para tocar. Então, trabalhando sobre as articulações podemos expandir os espaços internos, deixando-os respirar, logo a voz pode se encontrar nesses espaços e soar neles.

Logo, compreendendo a respiração e a escuta como sinônimos de expressão, ou melhor, como caminhos de expressividade, trabalhamos com outros dois pontos condutores em todo o trabalho, que foram os pés e o olhar. A ambos delegamos uma importância equivalente. Os pés por nos apoiarem ao chão, nos colocarem em relação com a verticalidade, e os olhos por nos apoiarem no ar, nos colocarem em relação com a horizontalidade.

Trabalhar sobre estas duas noções de apoio, inclusive, foi apontado como um dispositivo de presença da voz pelos/as próprios/as alunos/as. Estes apoios, segundo os/as estudantes, propiciavam à eles/elas uma relação concreta com o espaço enquanto vocalizavam, desta feita a concretude relatada tem a ver com: o direcionamento da voz ao espaço, guiada pelo olhar; e, com o encaixe e equilíbrio de tónus da região pélvica e apoio diafragmático, proporcionados pelo alinhamento corporal vindo do apoio dos pés.

Ressalto que o corpo do/a aluno/a e a sala de aula foram compreendidos como espaço, cada qual com sua peculiaridade, porém sempre em processo relacional. Isto possibilitou aos/às estudantes ter a experiência de

tomar consciência de seu corpo, sem com que eles/elas tivessem que se 'fechar' em si mesmos/as para tal ação. Nesse sentido, o movimento e a voz, abordados em todas as aulas, eram investigados, compostos, brincados em relação: do/a aluno/a consigo mesmo/a (suas estruturas motoras, sensíveis, etc.), com o outro, com a sala, com o texto; experimentando as possibilidades de ampliar a percepção sobre diversas materialidades (visuais e sonoras) que transformam seu modo de lidar com o gesto vocal.

A conscientização sonora foi praticada pela escuta em relação aos princípios da Técnica Klauss Vianna em exercícios que trabalham corpo-som na seguinte organização: oposições – frequências; vetores de força – intensidade; apoios – timbre. Os experimentos foram embasados, totalmente, na própria experiência do corpo em ação, via movimento consciente.

No início do semestre, na condução dos exercícios, percebi meu tom de voz, a intensidade e a duração da minha fala mais ou menos semelhante, pensei, então, na monotonia que isto poderia causar aos/às estudantes. Refleti que, sobretudo, a falta de variações, mesmo que sutis da minha voz, poderia causar, até mesmo, certa desmotivação na pesquisa deles/as. Esta percepção promoveu uma espécie de volta do transe, é como se ao querer ensinar eu tivesse entrado numa bolha que me separava da pesquisa e me colocava no lugar da professora, contudo, quando tomei consciência deste fato, passei a investigar minha própria voz ao dar aula.

Com este relato, posso dizer que a escuta como premissa do trabalho “[...] se faz em luta contra certas verdades, contra hábitos que não são externalidades, mas que nos constituem e, assim, o trabalho tem que ser, em certo sentido, herético, ‘cruel para mim mesmo’. A escuta se faz [...] como resistência” (LIMA, 2012, p.17). Essa experiência me fez repensar, todos os dias, e me fez buscar outros modos de visitar os pensamentos conhecidos, os movimentos acostutados e a voz identificada.

Resistir é um ato de não ceder aos padrões ‘bem sucedidos’ que nós próprios criamos (ou ainda que reproduzimos), ou às nossas próprias ‘certezas’ de como cada exercício deve ser aplicado, ou de como o corpo do outro ‘deve’ responder a proposta sugerida em sala de aula.

Escutar, como ato de resistência, me fez refletir sobre a função ‘professora’ na qual eu estava e, principalmente sobre a questão dos processos

de formação. E, compreendi que ao estagiar como docente em uma disciplina de Voz e Movimento, além da formação vocal de alunos/as, há um processo muito rico de formação de uma professora nessa competência sonora/vocal, que resiste à ilusão de que um exercício seja eficaz para todos/as e busca caminhos na singularidade de cada corporeidade; que se percebe como pesquisador/a da sua própria vocalidade naquele momento que é a aula.

Visto isso, retomo as reflexões sobre os exercícios que compreendem a voz em movimento. Como exemplo, um exercício, no qual um som contínuo de uma vogal qualquer, com altura e intensidades definidas por cada atuante é experimentada no desenvolvimento de ações como: deitar, sentar, agachar, levantar, caminhar, saltar, escutar (a si, aos outros, ou ainda a concomitância entre o si e o outro).

Pelo trabalho implícito de apoios, oposições, vetores de força e transferência de peso entre uma ação e outra, de diferentes níveis e planos espaciais, em relação à intenção que os/as guia de uma ação à outra, percebe-se pequenas variações na qualidade vocal, na região de vibração da voz. Ao agachar-se, por exemplo, algumas regiões musculares são comprimidas e o espaço corporal, em sua dinâmica, é distinto do espaço e dinâmicas do momento em que se está de pé, ou seja, ao vocalizarmos enquanto transitamos por essas ações, alteramos o espaço que a voz tem para circular pelo corpo.

Além da estrutura física, as imagens e sensações que surgem a cada estudante são estimuladas e, a partir delas começam a aparecer gestos. Este é o desdobramento do exercício, segue-se no jogo com esses elementos imagéticos, plásticos, sonoros que constituem o gesto, assim a vogal que fora iniciada em altura e intensidade definidas passa a sofrer alterações de acordo com o jogo estabelecido por cada um/a.

Este é um dos procedimentos de investigação dos sons no corpo em jogo com a espacialidade; outras variações são possíveis, como por exemplo, coordenar o tempo de passagem entre uma ação e outra, instigando-os/as a experimentar no corpo os princípios de som-espaço-tempo em relação. Desta forma, os/as estudantes passam a criar por meio da qualidade do som vocal em movimento e, tem condições de investigar também a palavra no corpo.

Estabelece-se, neste aspecto, uma relação de escuta que dá margens para a investigação de caixas de ressonâncias e dos timbres, por exemplo, ao invés da dicção ou da 'boa' pronúncia do texto. Tem-se abertura para que o gesto vocal se faça a partir das articulações e agenciamentos entre a percepção dos espaços internos, dos espaços externos, do espaço dos desejos, do espaço do pensamento, do espaço da memória, do espaço sonoro e até do silêncio e, sobretudo, no espaço da pesquisa.

Com esse tipo de exercício, percebi, nos/as alunos/as um avanço da compreensão que a voz é um movimento do corpo. Esta percepção foi efetivada tanto pela observação ao longo do semestre quanto a partir de relatos dos/as alunos/as ao final das aulas, bem como por meio das leituras que fiz dos diários de bordo que eles/elas produziram. Inclusive, um aluno ao final da disciplina comentou que o nome da disciplina deveria ser 'Voz em movimento', ao invés de 'Voz e Movimento'. Este comentário revela que este aluno passou a compreender que voz e movimento não se separam e que a voz está em (no) movimento, portanto trabalhar a voz em movimento faz muito sentido para artistas da cena, diferenciando-se da ação de apenas 'exercitar' a voz.

Esta noção de corpo, em que movimentar-se também abarca processos vocais, pelo que pude apreender com base nos comentários dos/as estudantes ao longo do semestre, faz com que: ao estar em cena, ou ao compor suas cenas, eles/elas vissem o processo de atuação também integrado. Nesse sentido, separar o processo de criação de partituras de movimento do trabalho vocal, parece-me a chave de dificuldades dos/as alunos/as, que não conseguiam relacionar o que aprendiam sobre a voz com o próprio processo criativo. Assim, outra característica que vale ser apontada é que muitos/as dos/as alunos/as, no início do semestre, compreendiam os processos vocais mais na esfera do aquecimento vocal e não como processo poético, como jogo e criação.

Nessas circunstâncias, afirmo que a noção de artista multiperceptivo (MALETA, 2016), foi um catalisador da tríplice função de atriz-pesquisadora-professora e, esse fato tem, inclusive, se revelado, para mim, como agente metodológico para a formação tanto de estudantes de artes cênicas quanto de professores/as.

Sendo assim, podemos diagnosticar em meu processo uma mudança de ótica, ou melhor, a ampliação do campo de investigação, que teve seu trajeto iniciado em processos composicionais para a cena (trabalho de atriz) e resultou em processos formativos e educacionais (professora) mediados pela pesquisa. Esse alargamento da percepção, tem se mostrado um caminho de transversalidade e de retroalimentação, onde a investigação de atriz identifica situações e circunstâncias; a pesquisadora levanta questões, desenvolve procedimentos; a professora compartilha em sala de aula com os/as alunos/as. E, na sala de aula, a execução dos exercícios desenvolvidos a partir daquelas primeiras questões apresentam necessidades estratégicas de aplicação/explicação/execução, transformando-se em futuras questões e abrindo caminho para novas/outras investigações.

Referências:

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corpo-Voz**: Revisitando temas, revisando conceitos. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. *In* MATTOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs). **Palavra Cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 307-315.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** 1ª ed. Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

GODARD, Hubert. Olhar Cego: entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. *In* ROLNIK, Suely (org). **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-79.

GROTOWISK, Jerzy. Exercícios. *In* FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla; GROTOWSKI, Jerzy. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Fondazione Pontedera de Teatro/ Edições SESC/ Perspectiva, 2007. p. 163 – 180.

LIGNELLI, César. **Os sons e(m) cena**. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

LIMA, Tatiana Motta. A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. *In* **ILINX Revista do Lume**. N.2, nov, 2012. Disponível em: < <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/149> > . Acesso em: 27 de abril de 2017.

LOPES, Sara Pereira. Encarnando o verbo. *In* **Cadernos da Pós-Graduação**. Instituto de Artes/UNICAMP, Ano 9, Vol. 9, Nº 1, p. 63-67. Campinas: UNICAMP, 2007.

MALETA, Ernani. **Atuação polifônica**: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MAFFI, Katia Milene dos Santos. **Técnica Klauss Vianna**: apontamentos sobre a produção cinético-sonora. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade de Brasília. Brasília, 2016. 112 p.

MARTINS, Janaína Trastel. Ação vocal: a dramaturgia do corpo na ação física da palavra. *In* ALEIXO, Fernando (org). **Práticas e poéticas vocais**. Vol1. Uberlândia: EDUFU, 2014. p. 15-26.

MERLEAY-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Trad. José Artur Gianotti e Armando Mora d' Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus Editorial, 2007. 2ª edição.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. *In* GUBERFAIN, Jane Celeste (org). **Voz em cena**. Vol 1. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

PEREIRA, Eugênio Tadeu. **Práticas lúdicas na formação vocal em teatro**. 1ª ed. São Paulo: Hucitec, 2015.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 5.ed. São Paulo: Summus, 2008.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.