

PALUDO, Raiana de Freitas; CARRICO, André. **Piratas ao mar**: reflexões sobre a experiência da prática pedagógica teatral a partir do corpo-voz e da comicidade. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. PPGaRC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; Mestranda; Universidade Federal do Rio Grande do Norte; PPGaRC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas; CAPES; Orientador André Carrico. Professor Adjunto; Universidade Federal do Rio Grande do Norte; PPGaRC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

RESUMO

A pesquisa foi desenvolvida por meio de uma experiência voluntária no campo da pedagogia teatral, realizada pela mestranda Raiana Paludo, com orientação do professor André Carrico. Tendo como objetivo fomentar reflexões oriundas da experiência da prática pedagógica teatral partindo do corpo-voz e da comicidade. Para tanto, foi realizada, durante o segundo semestre do ano de 2017, a oficina denominada: *CORPO-VOZ, e um riso*, com duração de seis meses, junto a um grupo de estudantes do ensino médio do Campus Natal Central no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN). A coleta de dados se deu a partir de relatos das experiências da viagem no mar da didática e dos processos de ensino-aprendizagem da arte cênica. Nosso intento não foi definir metodologias ou regras absolutas, e sim levantar reflexões acerca da pedagogia teatral com base nos elementos da comicidade e do trabalho de corpo-voz.

PALAVRAS-CHAVE: Comicidade. Corpo. Voz. Pedagogia teatral.

ABSTRACT

The research was developed through a theatrical pedagogic volunteering experience in the pedagogical theatric field, with the objective to foment reflection originated from the experience of theatrical pedagogic practice initiating from the body-voice and comedy. Therefore, during the second semester of 2017, a workshop called: “CORPO-VOZ, and a laugh”, had been developed, lasting six months, by a group of students from the high school at Campus Natal Central in Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN). The data collection started from the storytelling of experiences with didactics and processes of learning and teaching scenic arts. My intention was not to define methodology or unbreakable rules, but rise reflection regarding the theatrical pedagogy that has its base in comedy elements and the body-voice work.

KEYWORDS: Comedy. Body. Voice. Theatrical pedagogy.

Este relato de experiência é referente ao percurso teórico e prático da minha pesquisa de mestrado. Desta forma, eu, Raiana de Freitas Paludo, aluna do PPGaRC – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, com orientação do Profº Drº André Carrico, convido à todos e todas para navegar comigo nesta expedição.

O contato com os elementos cômicos está presente desde o início da minha vida acadêmica, através de práticas experienciais que adotaram diferentes ritmos de uso do corpo-voz, nos diferentes trabalhos realizados ao longo deste percurso.

O meu primeiro contato com o cômico ocorreu enquanto discente da disciplina Técnicas Circenses, componente curricular da graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria – UFSM/RS, no ano de 2012, quando nasceu a minha *clown*, Espiga, a única com fala em uma turma de 20 participantes. Esse aspecto chamou a atenção, tendo em vista que, por muitos, o trabalho do *clown* é visto como a figura que se expressa a partir do corpo, com foco na expressão corporal e facial, porém, na maioria das vezes, sem o uso de falas, já que muitos utilizam técnicas de *grammelot* ou pequenas projeções de sons, para expressão vocal em cena. Espiga não. Ela nasceu falando, fazendo uso de todas as consoantes e vogais possíveis, explorando quantas frases fosse possível pronunciar, não deixando nenhum acento para trás. Espiga nasceu fa-lan-do.

Cresci em uma família rodeada por professores da rede básica de ensino, tanto municipal como estadual, pessoas próximas a mim, como minha mãe e grande parte das minhas tias e meus tios. Testemunhei diversas vezes as dificuldades que um professor da rede pública de ensino vive: o descaso com os profissionais da educação, as salas de aula sucateadas, o pouco incentivo por parte do governo. Estas eram algumas das adversidades que eu observava, e que ainda persistem. O desafio diário é o de subverter a luta e transformar tudo em motivação para praticar a docência. Ver esta realidade apresentada diariamente na minha vida era o que me desmotivava a seguir a carreira de educadora.

Mas a semente desta profissão já estava plantada em mim e foi durante a investigação do objeto de pesquisa do mestrado, realizada com estudantes do ensino médio no Campus Natal Central do Instituto Federal de Educação,

Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (CNAT/IFRN) que eu me reencontrei. O espaço deste artigo tem o intuito de abrir um diálogo sobre as possibilidades criativas dentro das instituições de ensino, sabendo que as realidades são diversas e a grande maioria desafiante para trabalhar o ensino do teatro. Meu intento não é definir metodologias ou regras absolutas, e sim levantar reflexões acerca da pedagogia teatral com base nos elementos da comicidade e do trabalho de corpo-voz.

O IFRN/CNAT realizava, semestralmente, mostras de teatro como atividades do ensino médio integrado, as quais foram descontinuadas ao término do ano de 2016, deixando estudantes que possuíam interesse nas artes cênicas sem perspectivas de atuação.

Identifiquei naqueles estudantes, desejosos de continuar sua arte teatral, um grupo potente para executar a parte prática da proposta inicial da minha pesquisa, que se propunha a investigar, especificamente, quais (e como) elementos aplicados ao conceito de corpo-voz poderiam potencializar uma atuação cômica. Reconheci neles o perfil adequado de sujeitos para a minha investigação, notadamente enquanto participantes de uma oficina de teatro denominada “CORPO-VOZ, e *um riso*”, por mim ministrada enquanto docente voluntária, no próprio Instituto, em um período de seis meses, entre os meses de julho e dezembro de 2017, no Campus Natal Central (CNAT) do IFRN.

Os aspectos relacionados à experiência prática e voluntária do ensino da arte teatral emergiram de uma forma bonita ao ponto de serem aqui relatados como reflexões preciosas do translado ocorrido. O filósofo Jorge Larrosa Bondía, ao descrever sobre o significado da palavra experiência, nos remete a um contexto de travessias, piratas e perigos:

Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse *per* grego de travessia: a palavra *peiratês*, pirata. O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. A palavra experiência tem o *ex* de exterior, de estrangeiro, de exílio, de estranho e também o *ex* de existência. A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “*ex-iste*” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente. Em alemão, experiência é *Erfahrung*, que contém o *fahren* de viajar. E do antigo alto-alemão *fara* também deriva *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo. Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo.” (LARROSA,

A partir dessa definição coloco-me neste artigo como uma *Peiratês*, e utilizo carinhosamente o termo de estudantes-piratas para os participantes da oficina realizada. Uma pirata-pesquisadora que, ao iniciar esta navegação, se encontrava certa de suas convicções enquanto única comandante da expedição, mas, aos poucos, foi percebendo que para que a travessia fosse completa, seria necessário entregar-se ao ritmo das ondas do mar e dos Piratas que acompanhavam a jornada, aceitando os perigos e toda a dinâmica de um mar aberto, na busca arriscada pelo tesouro.

Nesta travessia-pirata-perigosa, o tesouro não estava em uma terra longínqua a ser encontrada, antes se revelou na proa, na popa, no convés, no porão, e em todas as partes do navio, dia após dia. Os estudantes se mostraram como os meus verdadeiros tesouros. Mostraram-se indivíduos dedicados que aceitaram embarcar comigo nesta aventura. Entregaram-se à experiência da aprendizagem da prática teatral, e deixaram-se atravessar por ela.

A seleção dos participantes para a oficina se deu a partir da aplicação de questionários e de entrevistas presenciais com os candidatos. Na oficina foram criadas partituras de ações – conjunto de ações unidas por determinada lógica (CANALLES, 2008, p.133) – de corpo-voz em laboratórios coletivos, com liberdade de criação, que desembocaram em um experimento cênico final dirigido a um público de estudantes do próprio Instituto, como ocorria no passado. As cenas foram criadas pelos próprios estudantes-piratas a partir do trabalho de elementos aplicados ao corpo-voz que poderiam potencializar uma atuação cômica. Todas as etapas permearam reflexões individuais e coletivas de todos os participantes.

É importante registrar que todos os depoimentos dos estudantes-piratas inseridos neste artigo estão referenciados pelos nomes dos personagens que cada participante da oficina interpretou. Desta forma, constam os codinomes: *Debochada, Mestre, O Velho que escarra, Viúva* e *o Cantor de Ópera*.

Assim, o foco da investigação está em compreender as experiências vivenciadas que transformaram tanto a pirata-pesquisadora como os estudantes-piratas durante toda a trajetória da prática pedagógica. A proposta de trabalho se reafirmou nos relatos das experiências da viagem no mar da

didática e dos processos de ensino-aprendizagem do ensino da arte cênica.

Assim, neste contexto, esta pesquisa buscou responder à seguinte questão: Quais reflexões se originam da experiência da prática pedagógica teatral a partir do corpo-voz e da comicidade?

Sempre que me referir a corpo ou a voz, estou me referindo ao corpo-voz, concebendo a voz como uma expansão corporal, algo indissociável do corpo. O termo é utilizado para designar um corpo que não se separa da voz. Neste sentido, Jerzy Grotowski afirma que “A voz é uma extensão do corpo, do mesmo modo que os olhos, as orelhas, as mãos: é um órgão de nós mesmos que nos estende em direção ao exterior e, no fundo é uma espécie de órgão material que pode até mesmo tocar.” (GROTOWSKI, 2007, p.159).

No mesmo contexto, Sara Pereira Lopes descreve o percurso da voz pelo corpo:

A voz é um atributo construído no corpo. Seu mecanismo depende da passagem da respiração através das pregas vocais, na garganta, para criar as vibrações que são reconhecidas como uma voz individual. A respiração tem sua existência nos pulmões, que se estendem até a metade do dorso. A musculatura da respiração é entretecida em torno da caixa das costelas, continuando por baixo dos pulmões, no diafragma, conectando-se com a coluna vertebral e enraizando-se profundamente na pélvis. Não é metafórico dizer que **o corpo respira**. Se o som da voz é gerado por processos físicos, os músculos internos do corpo são receptores dos impulsos sensíveis do cérebro, que criam a fala. Assim, **o corpo fala**. (LOPES, 1997, p. 40 - 41)

O corpo-voz age sobre o outro indivíduo, mas a maneira como cada um recebe esse estímulo é única. Cada pessoa é afetada de uma forma, cada espectador possui uma carga social e cultural ímpar e isso constrói a sua carga de referências. E é por isso que uma mesma apresentação pode causar efeitos diferentes em públicos distintos, como foi o caso do experimento cênico que realizamos ao final do processo prático da pesquisa e que foi descrito no último capítulo desta dissertação.

Barbara Biscaro (2015) nos lembra das múltiplas possibilidades de construção de corpos-vozes nos processos de criação, no sentido de abrir debates a respeito das variáveis em seus processos criativos:

Nessa perspectiva não se criam dicotomias entre corpo e voz, mas sim diferentes corpos-vozes construídos a partir de preceitos ou objetivos diversos. [...] Para mim parece mais interessante tornar complexa a noção de corpo-voz, mostrando a variedade de

possibilidades que essa convergência pode possuir na arte, do que simplesmente supor que haja uma resposta única que segue na direção da eliminação dessa variável. (BISCARO, 2015, p. 92)

Desta forma, compreendo que não há separação entre corpo-voz. A voz é indissociada do corpo, sendo esse o conceito adotado na investigação.

Ao longo da pesquisa procurei refletir sobre os aspectos teóricos da comicidade e sua relação com o corpo-voz, observando a implementação de procedimentos metodológicos para o processo prático do exercício. As temáticas foram assim sistematizadas para proporcionar uma ambiência ajustada para as reflexões desejadas.

Como definição para o termo cômico, que se apresenta durante toda dissertação, trago Pavis que descreve em seu Dicionário para o teatro:

O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece ao irônico condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade. (PAVIS, 2008, p. 58).

Com o intuito de agregar a pesquisa quanto a comicidade, a relação prática e teórica da pesquisa se deu também com base na definição do termo cômico apresentada por Luís Otávio Burnier, no que se refere à essência do palhaço circense e o *clown*: “[...] colocar em exposição a estupidez do ser humano, relativizando normas e verdades sociais.” (BURNIER, 2009, p. 206). É a partir desta perspectiva que fiz uso do termo *clown* ao longo da pesquisa teórica e prática.

Compreendo que cada experiência na prática pedagógica é única, ou seja, cada sujeito vive a sua experiência de forma intransponível. Parto de uma reflexão a respeito da pedagogia teatral realizada durante o percurso prático desta pesquisa, tendo consciência de que experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca.” (LARROSA, 2015, p. 18). Sendo assim, reflito sobre a prática a partir da importância de perceber que para cada situação, as metodologias possam ser transformadas e/ou adaptadas para a realidade de cada prática pedagógica. Para complementar o diálogo, Telles justifica que:

Refletir sobre o cotidiano das aulas de teatro é, assim, um trabalho que busca compreender as táticas utilizadas pelos professores e pelos alunos em seu fazer didático-pedagógico, penetrando astuciosamente e de modo particular em cada momento. (TELLES, 2013, p. 17)

Desta forma, busquei nesta pesquisa interpretar e refletir a respeito das práticas pedagógicas já realizadas, mas sempre com um olhar atento às particularidades de cada prática realizada.

Para o eixo prático-pedagógico da pesquisa foram realizadas atividades e laboratórios que permearam jogos e improvisação teatral, tendo sempre por foco os conceitos e diretrizes do corpo-voz, e a devida preparação para garantir as potencialidades criativas da atuação cômica dos estudantes-piratas, com base nos exercícios propostos por Olga Reverbel (1989) e Viola Spolin (2013; 2017).

Enquanto parte da etapa de coleta de dados, ao final de cada ensaio eram entregues aos estudantes-piratas folhas de papel em branco com o intuito de que registrassem quais eram as suas impressões a respeito da vivência de cada ensaio, a sequência de atividades realizadas, relatos sobre as cenas criadas e respectivas potencialidades cômicas. Esses diários de bordo foram incentivados tanto para que passassem a ser dados vivos da pesquisa, como para registrar as sequências de atividades realizadas e as ações criadas.

Os dados eram categorizados e analisados após cada encontro a fim de que ajustes pudessem ser realizados no ensaio seguinte. Qualquer sugestão ou crítica a respeito da prática e de como os participantes se sentiam realizando a oficina era observado com esmero. Todos tiveram liberdade para escrever o que considerassem necessário. As trocas de mensagens entre os participantes da pesquisa através de grupo criado em rede social digital (*WhatsApp*) também foram consideradas como dados para a análise da pesquisa.

A pesquisa no eixo prático-cênico se deu em consequência das atividades pedagógicas desenvolvidas durante a oficina. O experimento cênico foi construído pelos próprios estudantes-piratas, com cenas de autoria individual ou coletiva. As duas apresentações do experimento foram destinadas a um público de aproximadamente 300 estudantes ingressantes no CNAT/IFRN. As apresentações foram registradas por meio de fotografias e

vídeos, sendo disponibilizados na rede social *Youtube*¹ para acesso público.

Com o intento de responder às questões que surgiram no decorrer desta pesquisa, compreendo importante compartilhar meus momentos de escuta durante o processo, pois foram nestas ocasiões que a prática docente se fez mais tranquila. Em todos os casos em que eu tentava sozinha criar uma cena, ou montar a estrutura do experimento cênico, eu me via sem saída, por vezes perdida no caos das ideias. Contudo, toda vez que ao chegar aos ensaios me colocava aberta para sugestões ou situações que surgiam como verdadeiros presentes para nosso trabalho, a arte teatral acontecia e as cenas se concretizavam. As soluções surgiam como lapidando a joia bruta.

É importante ressaltar que este relato é da minha experiência com estes alunos que possuem também as suas próprias experiências. Reforço que cada experiência é única e intransponível. Busco aqui um diálogo para novas descobertas e um espaço para reflexões que possam dialogar com tantas outras experiências existentes no âmbito da pedagogia teatral.

Cada aula realizada é singular, cada processo é único, e cada resultado é particular. Conforme Narciso Telles: “O ensino de teatro precisa considerar que o conhecimento teatral é estabelecido nessas práticas de troca entre o fazer e o ensinar, e todas as implicações e demandas de trabalho pertinentes a essa relação.” (TELLES, 2013, p. 20). Foi a partir desta experiência e das trocas existentes entre o fazer e ensinar que eu me re-apaixonei pela prática pedagógica e que deu um sentido maior à minha pesquisa.

Nos primeiros ensaios começávamos com alongamentos que uniam o corpo-voz, e depois passávamos para o processo de criação. Porém, ao ler uma das fichas, observei que o *Cantor de Ópera* sentia a necessidade de exercícios mais voltados para o trabalho técnico do corpo. Desta forma, comecei a inserir jogos a partir dos trabalhos de Viola Spolin (2013; 2017), que trabalhavam a atenção, a preparação corporal, com o foco em um corpo atento, preciso e disposto para as cenas.

Em um dos ensaios foi trabalhado um exercício no qual um dos estudantes-piratas deveria ficar com a base flexionada, lembrando a posição

¹ Gravação da primeira apresentação do experimento cênico. Disponível em: <https://youtu.be/in-N367mHmY>. Acesso em: 27 de jul. 2018.

Gravação da segunda apresentação do experimento cênico. Disponível em: <https://youtu.be/x5unu7qYNB4>. Acesso em: 27 de jul. 2018.

do *Samurai* (BURNIER, 2001, p. 130). Quadril encaixado, no centro de uma roda com os olhos fechados, e os demais deveriam reproduzir sons, dar pequenos toques no colega que estava no centro, de forma que o estimulasse a se defender com movimentos precisos e bem delineados no espaço. No final do ensaio, ao ler os relatórios, encontro o da *Debochada* compartilhando o que observou em si: “*um corpo vivo, ao sentir principalmente os sons, isso auxilia na percepção dos sentidos.*” (Debochada)². Compreendi a importância de um trabalho também voltado para a técnica corporal, e a dimensão positiva deste tipo de exercício para o trabalho dos estudantes-piratas.

Já o *Mestre*, ao discorrer sobre os exercícios técnicos de preparação corporal para o trabalho realizado, afirma que “*Hoje foi mais técnico, quase não trabalhamos o personagem. Foi mais para ouvir.*” (Mestre)³. A partir dessas observações, compreendo que são relevantes as anotações dos diários de bordo, pois era possível, a partir delas, observar como a recepção dos conhecimentos apresentados estava chegando aos estudantes-piratas. E estava sendo claro. Após ler o relato do *Mestre*, em outro encontro, expliquei para eles, de forma mais aplicada ao trabalho do ator, a importância dos exercícios técnicos e o quanto eles interferem na criação, já que para alguns componentes do grupo a percepção inicial era a de que os exercícios técnicos eram separados do processo de criação. Com o decorrer dos dias eles foram compreendendo a importância de uma preparação do corpo-voz no trabalho do ator.

Em outro jogo, chamado *Eu confio* (REVERBEL, 1989, p.45), um dos estudantes-piratas se posicionou no centro da roda, fechou os olhos, com os braços ao longo do corpo, as pernas unidas de forma paralela, deixou seu corpo cair para os lados, para frente e para trás. Os demais estudantes-piratas tinham o dever de, de forma gentil, segurar o corpo do colega e dar um leve impulso para que ele se inclinasse em outra direção. Este processo costuma gerar uma grande insegurança de quem está no centro do círculo. O medo de cair no chão é real, pois o sujeito se encontra com seus olhos fechados e o corpo sem uma base adequada para evitar uma possível queda. Para os que circundam a roda, o momento é de extrema atenção e foco nos colegas, para

² Depoimento escrito da estudante-pirata, referente ao ensaio do dia 06 de setembro de 2017.

³ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 10 de julho de 2017.

que não deixem cair o par do centro e para que os movimentos de mudança de direção sejam leves e contínuos. Uma das estudantes-piratas revelou a sua insegurança na execução do jogo, o que é normal, já que o objetivo do exercício é também gerar uma confiança entre os envolvidos. Confiar no parceiro de cena é fundamental, para que o jogo flua no exercício. O mesmo ocorre no palco.

Essa confiança criada no trabalho semanal de forma gradual entre os estudantes-piratas foi fundamental para a posterior criação das cenas, quando chegamos ao momento de abrir o processo de criação individual dos personagens para o jogo com o outro. Foi enriquecedor e prazeroso tanto para os estudantes-piratas quanto para mim que os observava em jogo. Como nos relatou *O Velho que escarra*, de forma espontânea e muito sincera na escrita, “*No dia de hoje, a aula foi uma das melhores, sério mesmo, trabalhar cenas com os colegas é muito da hora, tem toda uma sensação de controle de grupo. É muito show!!! Espero na próxima semana ser surpreendido e ser ainda melhor que hoje.*” (O Velho que escarra)⁴.

Mal sabiam eles que quem era surpreendida em quase todos os ensaios era eu, com todos os presentes que eles compartilhavam comigo em cada novo encontro.

Aos poucos eles foram encaminhando a atenção da escrita para as observações técnicas do seu corpo-voz. Os estudantes-piratas foram experimentando novas possibilidades em um mesmo registro vocal, quais são as possíveis variações de ritmos, como as pausas modificam esse registro e como a movimentação corporal interfere nessa voz. Como *O velho que escarra* descreve ao utilizar o som de um objeto no ritmo de sua voz “*As batidas na caixa branca, é bem legal para encaixar no ritmo das falas do meu personagem.*” (O velho que escarra)⁵.

Seguindo a ideia de transformação e atenção para o corpo-voz, um elemento que pode interferir no processo de criação é a inserção de falas, e é importante que os estudantes-piratas estejam acessíveis para essas modificações.

⁴ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

⁵ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 10 de outubro de 2017.

Mestre relata que o exercício de inserir falas: “Começou com meu personagem sendo uma moça alegre, risonha e na floresta, só que depois que coloquei falas o personagem virou em um dono de teatro que está com dívidas pelo teatro estar vazio.” Ele continua: “Eu adoro personagens loucos. O difícil desse personagem é que me mexo muito, mas já amo ele, kkk, não tire ele de mim.” (Mestre)⁶. As características tanto corporais, espaciais e vocais desse personagem se transformaram nitidamente. A transformação só foi possível a partir do momento em que ele se mostrou aberto para esse processo de mudança, aceitando as interferências externas e fazendo uso do jogo com os colegas para novas criações, e aceitando que a experiência de repetir e testar várias vezes a interpretação do personagem o transformariam em algo novo.

No grupo havia estudantes-piratas que tinham uma facilidade enorme de explorar seus pontos de vibração da voz, de transformar a partir de um registro já criado, de aceitar interferências externas. Porém, havia também aqueles que sentiram mais dificuldades nesse processo de descobrir seus registros vocais. Foi preciso estar atenta às particularidades de cada estudante. *Viúva*, por exemplo, desde o início do processo, compartilhou sua dificuldade em trabalhar com a voz, pois compreendia que o teatro era focado no corpo.

Na oficina “CORPO-VOZ, e um riso”, a ideia foi a de procurar não desassociar a voz do corpo. E hoje vejo um crescimento nessa aceitação de um trabalho no qual a voz e o corpo são um só. Sobre o registro que *Viúva* deixou nos primeiros ensaios a respeito do trabalho com a voz, destaco: “Senti dificuldade em soltar a voz. Acho que minha voz tá travada e não é muito boa, por não trabalhar tanto.” (Viúva)⁷.

Para Moira Stein, a ideia de libertar o pensamento do racional é um meio de acessar o caminho para uma voz que flui no corpo:

Para o ator, buscar então re-conectar a fala com o corpo, com a sua organicidade, com a sua emoção, significa liberá-la do controle excessivo do racional, que também tem sua expressão em bloqueios corporais, abrindo passagem para fluxos de emoções e impressões traduzidos em sonoridades, que serão integrados à linguagem articulada. (STEIN, 2009, p.17)

⁶ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 10 de outubro de 2017.

⁷ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

Todas as vozes são ótimas, possuem grande potencial criador, precisamos apenas dar liberdade a elas, para que vibrem em todo nosso corpo e para que possamos através de um processo orgânico da palavra, realizar um desbloqueio de nossas ações vocais.

Outro estudante-pirata que via essas modificações possíveis no trabalho de voz como um grande obstáculo era o *Cantor de Ópera*. Ele costumava montar um registro vocal e não conseguia sair dele. Tentamos, em vários momentos do processo, trabalhar as variações de ritmos, mudar o tom da voz, mas no final o *Cantor de Ópera* acabava sempre no registro inicial. Porém, em um dos ensaios, ele cantava uma música para aquecimento e, aos poucos, dei indicações sobre movimentações que ele deveria fazer, como subir e descer de um banco, correr, caminhar de forma lenta, mas nada modificava a maneira como ele projetava a voz. O timbre e a extensão vocal não sofriam nuances. Até que, em um determinado momento, foi solicitado que ele sentasse em um banco. Nada mudou. Solicitei que ele cantasse e ao mesmo tempo sentisse uma forte dor no abdômen. E, finalmente, a transformação aconteceu. Foi surpreendente a mudança na voz a partir das mudanças corporais, modificando do grave para o agudo e depois voltando para o grave, enquanto cantava a canção por ele escolhida. Todos os estudantes-piratas vibraram com a nova descoberta do *Cantor de Ópera*, e ele ficou encantado com aquele novo corpo-voz que acabara de criar. Para a transformação que aconteceu na voz de *Cantor de Ópera*, acompanho a opinião da fonoaudióloga Lucia Helena Gayotto:

Trata-se, então, de interferir nesse padrão de voz, que tantas vezes é somente reprodução mecânica de um mesmo tipo vocal para personagens e situações diferentes, e possibilitar a elaboração de novos modos de emissão no trabalho de preparação vocal. Ao ator cabe manter o frescor de sua criação nos ensaios e nos espetáculos, que podem ocorrer dezenas, centenas de vezes. (GAYOTTO, 2015, p. 20)

Durante todos os ensaios, sempre procurei colocar as observações realizadas por mim para as cenas. Expliquei o uso de alguns termos técnicos, o motivo de se realizar de determinada maneira uma ação, o que potencializava ou não o cômico, a importância de não dissociar a voz do corpo. Compartilhei com eles a minha pesquisa teórica por compreender a relevância do entendimento dos estudantes-piratas a respeito das ações que realizavam em

cena. Neste contexto se encontra a fala de Dario Fo (1999) acerca de conversas com diversos atores cômicos sobre suas ações cômicas:

Jamais se preocuparam em analisar a questão, pois afinal adquiriram o princípio e o ritmo da execução correta graças à extraordinária memória dos efeitos alcançados. Instintivamente, ao se depararem com uma situação cômica semelhante, repetiam-na com variações. (FO, 1999, p. 102)

Atores que trabalham o cômico por instinto e hábito tendem a ter uma “vida curta” na comédia, pois são reprodutores da ação (FO, 1999).

Aos poucos, lendo as anotações dos estudantes-piratas, foi muito satisfatório perceber neles o quão aguçada estava a percepção dos artistas quanto à ação em cena, em relação a seu próprio corpo e, indo mais além, em direção ao corpo do outro. Eles começaram então a dar indicações do que poderia ou não ser feito nas cenas, bem como sugestões para as ações dos companheiros, como o caso do *Cantor de Ópera*, ao relatar que “*Mestre deveria ter utilizado também o espaço*” [...], depois volta a atenção para si: “*Eu deveria ter trabalhado a integração dos personagens como também a utilização do espaço. Mas foi muito bom!!![...]*”. E, em seguida, abre o olhar para o outro novamente, “*Rainha faltou um pouco de comicidade e progressão da dificuldade dos movimentos. Acho que se tivesse incluído um desespero da cabeleireira em relação aos penteados seria uma boa.*” (Cantor de Ópera)⁸. Entendo como fundamental essas observações, pois se trata da troca de aprendizados, do comprometimento com o trabalho e da compreensão das indicações que eu realizava em sala.

Em outro momento da leitura das fichas, observei que o *Mestre*, ao observar uma colega que apresentava uma cena no dia do *Show de Talentos*, relata que “*Ela tentou comer todos os brigadeiros de uma vez, mas não deu, ela começou a rir, ou seja, não acreditou no que estava fazendo e como a professora falou devia ter tirado a mão de frente da boca.*” (Mestre)⁹. A *Caixa de Supermercado* tentou esconder o seu fracasso. Além disso, não estava totalmente concentrada na cena, o que causa uma descrença na ação. O ator precisa acreditar na ação que está realizando. Volto a ressaltar a importância

⁸ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 06 de setembro de 2017.

⁹ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 04 de setembro de 2017.

da “verdade cênica”, por mais absurda que a ação realizada perante a sociedade possa soar.

Confirmei meu anseio para que minha pesquisa, dentro do IFRN, fosse uma oportunidade para que os alunos estreitassem seus laços com o teatro, para além das disciplinas componentes do currículo escolar ao ler os registros de *Viúva*. Ele foi um dos alunos que lutou para que a mostra de teatro do IFRN se mantivesse. *Viúva* descreve as sensações que o permearam ao realizar um jogo de criação a partir do uso de uma cadeira: “[...] *lembrança da matéria de cênicas na qual meu personagem usou e me deu saudades e eu chorei, pois teve todo um contexto que me fez marcar essa matéria, a professora, o trabalho em grupo, o personagem, a história e a luta que foi para manter a mostra teatral no IF na qual não conseguimos e a tristeza de ter chegado ao fim.*” (Viúva)¹⁰.

Apesar da não permanência da Mostra de Teatro no calendário de eventos do Instituto, sinto-me grata e feliz por poder ter proporcionado um pouco mais de experiência teatral aos estudantes-piratas. Assim como a Mostra, a Oficina “CORPO-VOZ, e um riso”, foi um espaço em que compartilhamos, para além do fazer teatral, uma relação de vínculos de amizade e de experiências.

Em relação aos elementos do corpo-voz e da comicidade, os estudantes-piratas compreenderam que não existe uma regra exclusiva que indica o que é ou não cômico, mas, antes, vários caminhos para se obter o efeito risível. O cômico está na surpresa, na voz, no corpo, no olhar, no figurino, no cenário, nas situações, em um e em todos os elementos de cena juntos. É a sensação de explorar a partir de elementos pesquisados, de descobrir novas potencialidades e, depois de muitas tentativas, acertos e erros, ao encontrar o cômico, não deixá-lo escapar. É tentar compreender o que faz de algo cômico, se ele se faz presente, e trabalhá-lo para que se mantenha o estado da graça.

Encheu-me de orgulho observar o crescimento de cada um dos estudantes-piratas, as transformações nos processos de criação, os medos e barreiras que cada um, a seu tempo, foi superando, e no final ver o quanto eles

¹⁰ Depoimento escrito do estudante-pirata referente ao ensaio do dia 06 de outubro de 2017.

estavam à vontade em cena e, como grupo, unidos, sabiam que podiam contar com seus colegas. Eles não precisavam ter medo. Tinham uns aos outros, e todos tinham o público com eles. Desmistificamos a ideia de que o público estaria ali para julgá-los, aqueles olhos atentos a cada ação que eles realizavam estavam ali para compartilhar com eles aquele momento mágico.

Referências

- BISCARO, Barbara. **Vozes nômades**: escutas e escritas da voz em performance. Florianópolis – 2015. Tese de doutorado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina.
- BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas – SP: Editora Unicamp, 2001.
- CANALLES, Pablo. **Dos princípios do ator**: a análise da ação física através da tríade percepção-imaginação-adaptação, a partir dos pressupostos de Konstantin Stanislávski. Florianópolis – 2008. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Santa Catarina.
- FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999.
- GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Plexus, 2015.
- GROTOWSKI, Jerzy. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959 – 1969**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>. Acesso em: 25 de jun. 2018.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi – 1 ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
- LOPES, Sara Pereira. **Diz isso cantando! A vocalidade poética e o modelo brasileiro**. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo: USP, 1997.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- REVERBEL, Olga Garcia. **Jogos teatrais na escola**: atividades globais de expressão. São Paulo: Editora Scipione, 1989.
- SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula**: um manual para o professor. São Paulo: Perspectiva, 2017.

STEIN, Moira. **Corpo e palavra**: caminhos da fala do ator contemporâneo. Porto Alegre: Movimento/EDUNISC, 2009.

TELLES, Narciso (org.). **Pedagogia do teatro**: práticas contemporâneas na sala de aula. Campinas, SP: Papyrus, 2013 – (Coleção Ágere).