

PALUDO, Raiana de Freitas. **O desenvolvimento da comicidade do ator através da utilização de registros vocais e corporais**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Departamento de Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Norte; Mestrado; CAPES.

RESUMO: O presente projeto almeja apontar caminhos para alcançar um trabalho teatral calcado na pesquisa sobre comicidade através da utilização de registros vocais, de forma que se constituam referências e estratégias que possam contribuir com o trabalho de atores em pesquisas relacionadas à temática, de caráter descritivo e exploratório, e com uma abordagem essencialmente qualitativa. O objeto de pesquisa do presente trabalho é um grupo de alunos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN (Campus Natal Central).

PALAVRAS-CHAVE: Comicidade, Corpo, Voz, Processo de criação.

ABSTRACT: The present project aims to systematize the methods used to achieve a theatrical work based on the research on comedy through the use of vocal records, in order to constitute references and work strategies for the research work in research related to the subject, of a descriptive and exploratory, and with an essentially qualitative approach. The Research Institute of the present work is a group of students of the Federal Institute of Education, Science and Technology of Rio Grande do Norte - IFRN (Campus Natal Central).

KEYWORDS: Comedy, Body, Voice, Creation process.

A pesquisa tem como foco uma investigação teórica e prática sobre as metodologias que podem potencializar a comicidade de atores através de registros vocais, concebendo a voz como uma expansão corporal. A pesquisa prática, com duração de 05 meses, foi realizada com um grupo de alunos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte – IFRN (Campus Natal Central). Logo, trata-se de refletir sobre como o uso adequado da voz pode melhorar o desempenho do ator que atua no cômico. Como definição para o termo cômico, que se apresenta durante toda dissertação, trago, Pavis:

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).

O contato com o trabalho vocal e com os elementos cômicos está

presente desde o início da minha vida acadêmica, com práticas experienciais que adotaram diferentes ritmos de uso do corpo e da voz, nos diferentes trabalhos realizados ao longo desse percurso.

O termo corpo-voz é referenciado por Jerzy Grotowski quando 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).

À luz deste contexto, procuro refletir sobre os aspectos teóricos da comicidade em sua relação com a voz, e observando a implementação de procedimentos metodológicos para o processo prático deste exercício. Nesta dissertação, Pretende-se responder à seguinte questão: **Quais elementos da comicidade, aplicados ao corpo-voz, podem potencializar uma atuação cômica?**

Para responder à referida questão foram traçados objetivos para a pesquisa. Para tanto, buscou-se criar partituras de ações vocais e corporais em laboratórios coletivos, bem como criar momentos de reflexão, para que os participantes compreendam as experiências vivenciadas na prática, transformando as técnicas delineadas em um experimento cênico final dirigido a um público.

Neste relato, discorro sobre as observações a cerca das anotações, feitas pelos atores, em fichas que eram distribuídas ao final de cada ensaio, nas quais eles faziam anotações, em que poderiam ser colocadas sugestões, críticas e impressões a respeito do trabalho realizado.

Ao reler os registros foi possível perceber que, no decorrer dos ensaios, os participantes tomaram consciência corporal dos resultados da metodologia aplicada na prática, compreendendo como se desenvolve o trabalho de corpo-voz e como é possível observar e estimular os elementos cômicos que se apresentam no trabalho de experimentação que vivenciam.

Um dos temas que levei para refletirmos se deu a partir da leitura do texto *Porque os teatros estão vazios?*, de Karl Valentin (1980). Esse texto levantou questões como o descaso em que os teatros de Natal/RN se encontram. Compartilho a comparação que o ator *Viúva* trouxe para sua escrita “E o teatro Alberto Maranhão que fechou para reforma, mas que reforma é essa que nunca acaba? É contraditório que as reformas do Temer aconteçam mais rápido do que as reformas de edifícios teatrais.” (Viúva)¹.

Além do tom crítico, é possível observar um efeito de transposição das palavras, Bergson relaciona a um dos elementos da comicidade, o trocadilho, conforme seu pensamento: “Bastará uma palavra, às vezes duas, desde que essa palavra nos deixe entrever todo um sistema de transposição aceito em certo ambiente, e que nos revele, de algum modo, determinada organização moral da imoralidade.” (BERGSON, 1983, p. 57). Neste caso, o termo “reforma” se referindo ora às construções de edifícios, ora às reformas de leis do atual governo.

A escrita com elementos da comicidade se mostrou presente em quase todos os atores do grupo, e é importante registrar, que este tom cômico que é utilizado no registro escrito foi se tornando cada vez mais presente e frequente no decorrer do processo. E observo esse fato como uma compreensão, por parte dos alunos, dos elementos que permeiam a potencialidade cômica, já que esse “crescendo” se deu também no fazer prático dos ensaios.

Ao escrever sobre situações que os incomodavam, o ator *Mestre* disserta: “Outra coisa, pra quê tanto jornal policialesco? Eu sei que violência sempre deu audiência desde os tempos antigos, mas mostrar isso na hora do almoço?! Cara, eu to comendo meu bife aqui, tira esse corpo humano ensanguentado da minha cara.” (Mestre)². *Mestre*, desde o momento da inscrição na oficina, apresentou uma escrita muito espontânea e, por vezes, distanciado do sentimento de emoção, que pode facilmente bloquear o riso. Como na frase citada, ele revela em seu registro certa “anestesia momentânea do coração para produzir” o efeito cômico, (BERGSON, 1983, p. 04). E essa é

¹ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 17 de julho de 2017.

² Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 17 de julho de 2017.

uma característica muito forte em *Mestre*, tanto na escrita como na prática, ele sabe fazer uso muito bem deste distanciamento, causando uma “insensibilidade que naturalmente acompanha o riso”. (BERGSON, 1983, p. 03).

Apresento agora, anotações dos atores que fazem referências ao trabalho técnico que realizamos desde os primeiros ensaios até o momento atual da pesquisa. Neles constam observações dos atores que revelam suas sensibilidades quanto ao trabalho corporal e vocal, bem como ampliam suas percepções para o corpo do outro, trazendo, muitas vezes, indicações de elementos que podem potencializar a interpretação do colega de cena. Momentos que considero de grande riqueza, pois percebo que a troca de conhecimento existe de maneira efetiva e constante.

Começo pelo relato da atriz *Maloqueira* “Gostei de trabalhar me baseando em um texto. Ele já deixava transparecer a ideia, mas dava liberdade de criação.” (Maloqueira)³. Se trata do trabalho de criação realizado com o texto *O Rato*, de Karl Valentin (1980). No dia desse realto, foi trabalhado o processo de criação de um personagem a partir da palavra “Rato”. O intuito da atividade era explorar as sonoridades que a palavra pode reverberar, extravasadas também corporalmente, como possibilidades para criação de um novo registro de corpo-voz.

Em concordância com o que Moira Stein nos apresenta:

Experimentações livres sem um conhecimento a priori do texto tornam-se práticas no treinamento e nos processos criativos. Memorizações livres, sem a preocupação com a análise ou a interpretação dos textos, com o objetivo único de exploração sonora desse material pelo ator, dando voz e corpo ao texto, são procedimentos frequentemente utilizados. Os significados serão depois organizados pelo encenador, compostos juntamente com as ações físicas dos atores, revelando associações inusitadas e não necessitando da “interpretação” por parte do ator, que estará envolvido com a produção sonora do texto. (Stein, 2009, p. 33)

Essa técnica de criação de personagens livre de um contexto dramático, (o que muitas vezes já determina quais características os personagens devem apresentar), gerou uma sensação de surpresa por parte dos atores quanto à eclosão de uma diversidade de personagens. Ou, por

³ Depoimento escrito da atriz, referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

outro lado, quanto à extensa gama de registros de corpo-voz, que podem ser criados a partir de uma simples palavra. O ator *Mestre* registra esse momento, ao compartilhar sua vivência nos ensaios: “Estou gostando sim da experiência, é bem empolgante fazer personagens, sai coisas que nem imaginamos” (Mestre)⁴. Compreendo que todo dia se torna uma nova descoberta, ao acessar pontos de nossa imaginação que acreditávamos inacessíveis. Cada processo de criação reverbera um novo resultado corporal.

Nos primeiros ensaios começávamos com alongamentos que uniam corpo e 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), que trabalhavam a atenção, a preparação corporal, com o foco em um corpo atento, preciso e disposto para as cenas.

O ator *Mestre*, ao relatar sobre os exercícios técnicos de preparação corporal para o trabalho do ator afirma que “Hoje foi mais técnico, quase não trabalhamos o personagem. Foi mais para ouvir.” (Mestre)⁵. A partir dessas observações compreendo que sejam relevantes as anotações dos atores, pois é possível, a partir delas, observar se o conhecimento que estou trocando com os atores está 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 corporal e vocal no trabalho do ator.

Aos poucos eles vão levando a atenção da escrita para as observações técnicas do seu corpo-voz. Os atores 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

⁴ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 05 de julho de 2017.

⁵ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 10 de julho de 2017.

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)⁶.

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 atores estejam acessíveis para essas modificações.

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)⁷. As características tanto corporal, espacial e vocal desse personagem se transformaram nitidamente, transformação 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.

No grupo há atores que tem 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 há também aqueles que sentem mais dificuldades nesse processo de descobrir seus registros vocais. *Viúva*, por exemplo, desde o início do processo, compartilhou sobre a sua dificuldade em trabalhar com a voz, já que o trabalho que ele realiza em outro grupo de teatro é focado no corpo. Sim, voz é corpo, mas dependendo da técnica utilizada, os usamos de forma separada. Na oficina a ideia era procurar não desassociar a voz do corpo, um como resultado do outro. E hoje vejo um crescimento nessa aceitação de um trabalho no qual a voz e o corpo são um só. Sobre o registro que ele deixou nos primeiros ensaios a respeito do trabalho com a voz: “Senti dificuldade em soltar a voz. Acho que minha voz tá travada e não é muito boa, por não trabalhar tanto.” (Viúva)⁸. Para Moira Stein, a ideia de libertar o

⁶ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 10 de outubro de 2017.

⁷ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 10 de julho de 2017.

⁸ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 12 de julho de 2017.

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)

Todas as vozes são ótimas, possuem grande potencial criador, só precisamos dar liberdade a elas, para que vibrem em todo nosso corpo e para que possamos através de um processo orgânico da palavra, realizarmos um desbloqueio de nossas ações vocais. Compreendo o termo ação vocal como: “a voz como uma ‘arma’ de primeira necessidade para o ator, devendo interagir com as situações cênicas sugeridas pelo texto, pela encenação e na relação com o público”. (GAYOTTO, 2015, p. 16)

Durante todos os ensaios, sempre procurei colocar as observações realizadas por mim para as cenas, explico o uso de alguns termos técnicos, o porquê realizar de determinada maneira uma ação, o que potencializava ou não o cômico, a importância de não desassociar a voz do corpo, compartilhava com eles a minha pesquisa teórica. Por compreender a relevância do entendimento dos atores a respeito das ações que realiza em cena, compartilho o relato de Dario Fo, 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). O que realizo na pesquisa é estudar as ações e seus efeitos, porque determinada ação é cômica ou não, e a compreensão de um corpo-voz como elementos indissociáveis. É a partir desta perspectiva que compartilho com os atores tais conhecimentos.

Aos poucos, lendo as anotações dos atores, foi muito satisfatório perceber neles o quão aguçada estava a percepção dos alunos quanto a ação

em cena, em relação a seu próprio corpo e, indo mais além, em direção ao corpo do outro. Eles começam então a dar indicações do que poderia ou não ser feito nas cenas, bem como sugestões para as ações dos companheiros. Como o ator *Cantor de Ópera*, ao relatar que “*Mestre* deveria ter utilizado também o espaço” [...], depois volta a atenção para si, “Eu deveria ter trabalho a integração dos personagens como também a utilização do espaço. Mas foi muito bom!!!” [...], e, em seguida, abre o olhar para o outro novamente, “*Esposa* 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)⁹. 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 de ensaio.

Cada ator tem uma maneira diferente de acessar suas criações, uma maneira diferente de se concentrar, de reagir ao novo, às surpresas, e esse foi um dos grandes desafios ao se trabalhar com um grupo de atores de diferentes idades, experiências de vida. Qual método de criação é o mais eficiente? Eu não tinha a resposta na teoria, e foi na prática que, aos poucos, fui observando que o que funcionava para um, para outro, simplesmente não acessava ponto de criação nenhum, e nesse mesmo ator, em algum outro jogo, simplesmente eclodia a criação em todo seu corpo. Era um desafio, mas um desafio prazeroso de se observar. Os registros escritos dos atores foram fundamentais para que eu acompanhasse essas descobertas e percebesse a sensibilidade deles se tornando cada vez mais potente a cada ensaio. E foi graças à confiança que eles depositaram em mim que eu pude ter acesso a esse precioso material no qual, a cada novo ensaio, via-se um desprendimento maior na escrita, tornando-se cada vez mais ousados e criteriosos. Sou grata pelo crédito que os atores me deram e por isso levo as anotações como um grande tesouro da minha pesquisa.

Referências Bibliográficas

BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de

⁹ Depoimento escrito do ator, referente ao ensaio do dia 06 de setembro de 2017.

Janeiro: Zahar editores, 1983.

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.

VALENTIN Karl. Cabaré Valentin In: BOTKAY, Caique; Buza, FERRAZ. **Caderno de Teatro – Revista O Tablado**, n. 86, p. 19 – 37, jul./ago./set. 1980. Disponível em: <http://otablado.com.br/cadernos-de-teatro/>. Acesso em: <10 de maio de 2017>.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

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