

Movimento sonoro: a ação da palavra na dança-teatro

Janaina Träsel Martins¹

Resumo:

Esta comunicação tem como objetivo desenvolver sobre a preparação do intérprete para a composição vocal na dança-teatro. O foco está na integração do movimento corporal aos sons, palavras e cantos, no processo de criação cênica. Para tanto, esta comunicação tratará sobre os princípios da ressonância vocal interligada ao estudo do movimento. A ressonância da voz amplia a consciência criativa da dança do som dentro do corpo, nas suas relações com as estruturas musculares, ósseas e energéticas, com o tônus, o peso e o fluxo do movimento no espaço. Desde esta teia interconecta para a composição da dança-palavra-som através da ressonância vocal, alvorece o predomínio do sensório, da revitalização da experiência criadora por meio do corpo, de sua energia vital, sensações e impulsos, no processo de composição da palavra em cena, via dramaturgia corporal.

Este artigo traz como reflexão a preparação do corpo-vocal para e na dança-teatro, embasada em um processo de desenvolvimento da consciência corpórea criativa, com foco na relação entre corpo-som-palavra. Nesta relação, abre-se os horizontes para a compreensão da teia interconecta que entrelaça o corpo físico e energético, prezando-se por um entendimento da consciência em sua totalidade², no processo de criação do ator-dançarino, via a dramaturgia do corpo.

Alvorece o corpo em ação nas poéticas e estéticas da cena contemporânea, trazendo como característica a valorização da sabedoria criativa do corpo, através de processos de criação permeados por improvisações, para o despertar da dramaturgia do ator-dançarino na composição cênica. Com a ênfase na composição via a dramaturgia do corpo, há a desconstrução do discurso centrado no sentido, para a valorização da corporeidade, da respiração, da energia e da fisicidade do movimento. No teatro pós-

¹ Docente no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) Doutor em Artes Cênicas pela UFBA.

² “A consciência é geralmente identificada com a mente, mas a consciência mental é somente a parte que cabe ao ser humano, e de maneira nenhuma esgota todas as possibilidades da consciência – do mesmo modo que a visão humana não esgota todas as possibilidades da cor e a audição humana não esgota todas as possibilidades do som, uma vez que existem muitas coisas, acima e abaixo do homem, que são invisíveis e inaudíveis” (SRI AUROBINDO, 2001, p. 294).

dramático, a realidade própria das tensões corporais, toma o lugar da tensão dramática, “a representação dramática de ações e acontecimentos é substituída pela atualização de percepções corporais latentes. No lugar do drama como meio da complexa e simbólica representação de conflitos, encontra-se a vertigem corporal de gestos” (LEHMANN, 2007, p. 340). Na busca da dessemantização do *logos* e a valorização da ação expressiva do corpo, no Teatro Físico³ “o que possibilita este desprendimento dos padrões logocêntricos e lingüísticos é o lugar fundamental do corpo na cena, que incita uma outra relação com o olhar significante da platéia: o espectador supera a ‘experiência puramente estética’ e compartilha o jogo teatral” (ROMANO, 2005, p.201). Na Dança-Teatro, Pina Bausch, utiliza as palavras, com o efeito de repetição, para que estas se dissolvam de seus significados literais e entre em um outro espaço vibracional. No espetáculo *Arien*, Pina Bausch desenvolve a ação da palavra ligada à corporeidade dos dançarinos, onde “os dançarinos falam a respeito de seus corpos durante a dança, numa repetitiva e lúdica estrutura, enquanto vagarosamente caminham em direção á platéia” (FERNANDES, 2000, p.99). O corpo se apresenta e o espaço torna-se corpo, como por exemplo, em *Masurca Fogo*, onde um microfone acompanha a dançarina amplificando sua respiração que ressoa pelo espaço. Importa para Pina Bausch o que move os dançarinos por dentro e gera movimento.

O corpo articula energia, podendo ser “agente provocador, de uma experiência livre de sentido, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é experiência do potencial” (LEHMANN, 2007, p. 336). Estas perspectivas do corpo na arte contribuem para a renovação das funções da palavra na cena da dança-teatro, a qual é despojada do transporte da representação de significados racionais de determinadas informações. A palavra, mais do que representar uma ilustração, eleva-se através da qualidade corpórea de ação e energia. Via as dramaturgias do corpo, a palavra é deslocada para o domínio do sensório, das energias que permeiam o inefável, entre o silêncio e o som.

As palavras têm em seu potencial comunicativo a força da voz que ressoa frequências vibratórias⁴: “também a palavra tem um aspecto físico, porque ela não é

³ “Entre os grupos de Teatro Físico internacionalmente reconhecidos, o DV8 Physical Theatre e La Fura del Baus ocupam posição de destaque. No Brasil, têm-se os exemplos de criações de Beth Lopes, Denise Stoklos e dos grupos Pia Fraus e Circo Mínimo” (ROMANO, 2005, p. 159).

⁴A frequência vibratória é medida como uma grandeza física associada a movimentos de características ondulatórias que indicam o número de ciclos por unidade de tempo, de cada vibração energética. A frequência vibratória fundamental é o som periódico base, produzido pelas pregas vocais, no seu ciclo

apenas sentido, mas também som” (PAREYSON, 2001, p. 153). O som enquanto ação ressoa no corpo, elevando-o a uma outra percepção, para além do mundo racional das idéias, conforme apontam as pesquisas do músico Jonathan Goldman⁵ (1994), sobre o poder das freqüências vibratórias sonoras tocarem o corpo e gerarem estados de consciência, por suas ressonâncias. Através desse estudo, podemos perceber o potencial da vocalidade da palavra de acionar a presença sensorial dos corpos que participam do acontecimento, via sinestésias do som no corpo.

De forma que, para a preparação vocal na dança-teatro, com intuito de acessar a dramaturgia do corpo na composição da ação física da palavra, proponho práticas corpóreas de ressonância vocal. Através da ressonância vocal, experimenta-se a presença sonora das palavras no corpo, de acordo com suas dinâmicas de movimento. Trata-se de desenvolver a ação da palavra pelo fluxo dos sons nas musculaturas e cavidades ósseas acionadas, por suas energias dinamizadas.

Neste sentido, os princípios da ressonância vocal interligados ao estudo do movimento, trazem contribuições para a pesquisa da vocalidade da palavra para a dança-teatro. O princípio fisiológico da ressonância da voz é que esta ocorre quando as freqüências vibratórias geradas pelas pregas vocais, nos seus fluxos sonoros pelo corpo, encontram compatibilidade de freqüência vibratória em determinadas regiões, reverberando determinados harmônicos de acordo com tamanho, espaço e tessitura das cavidades e órgãos (BEHLAU, 1995; PINHO, 1998; ZEMLIN, 2000). Eis que, de acordo com as dinâmicas de movimento do corpo, ocorrerá o encaixe de determinados harmônicos, gerando qualidades vocais. Na preparação do corpo-vocal para e na dança-teatro, os princípios da ressonância vocal se relacionam com o estudo do movimento, seus eixos de equilíbrio, transferência de peso, fluxos no espaço-tempo. Assim, na preparação, faz-se necessária a organização do sistema muscular para sustentar o movimento, através de uma investigação atenta das tonicidades e dos locais de força, visando a transferência do peso, de forma a propiciar a amplitude dos harmônicos da voz em suas ressonâncias no corpo.

É na relação das tonicidades musculares que se determina a qualidade do fluxo da voz no corpo e no espaço. Segundo Rudolf Laban (1978), o fator fluxo significa o

vibratório gerado pela força mioelástica da laringe e pela força aerodinâmica da expiração (ZEMLIN, 2000).

⁵ “Com os sons, é possível mudar os ritmos de nossas ondas cerebrais, nosso ritmo cardíaco e nossa respiração. Os estudiosos têm atribuído faixas de ondas cerebrais distintas aos diversos estados de consciência” (GOLDMAN, 1994, p. 22).

controle da energia expressiva, da tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado). Tanto o fluxo livre quanto o controlado pede uma tensão muscular. Dentro desta categoria da expressividade há o fator peso, que dita como o corpo usa sua força na transferência de peso para a locomoção. Por isso, na relação dos músculos-esqueléticos com a força do corpo, faz-se importante trabalhar as conexões entre as articulações ósseas e as musculaturas, principalmente, as relações cabeça-coluna-cóccix, como também constata Ciane Fernandes (2002).

Sendo que a voz é composta de frequências vibratórias relacionadas às frequências vibratórias que o corpo irradia, a dança das palavras se origina nos fluxos vitais que pulsam por entre os músculos, por entre o *prana* conduzido pela respiração, por meio das energias corpóreas. A corrente de energia que percorre o corpo é denominada “*Chi* na China, *Ki* no Japão, *Kundalini* e *Prana* na Índia, *Mana* na Polinésia, *Orendé* e *Manitu* entre os iroqueses e algonquinos, *Axé* no candomblé afro-brasileiro, *Baraka* para os sufis do Oriente Médio, *Élan vital* em Paris” (NACHMANOVITCH, 1993, p. 40). Para o encenador Eugenio Barba, “em nível perceptivo parece que o ator trabalha com o corpo e com a voz. Na verdade, trabalha sobre algo invisível, a energia” (BARBA, 1994, p.84). Para ele, o ator-dançarino deve ser capaz de irradiar energia⁶ a ponto de, mesmo na “imobilidade” dos movimentos corpóreos, portar uma qualidade energética que desperte a vida no espectador.

O desenvolvimento da consciência do fluxo interno de energia na dança corpórea das palavras pode ser ativado por meio dos sons vocais. Estudos apontam que vocalizar faz fluir a energia no corpo: a voz ressoa nos chackras, centros energéticos do corpo, potencializando a vibração de energia naqueles lugares (ANDREWS, 1996; GOLDMAN, 1994; HALPERN, 1998). Os chackras são vórtices energéticos, classificados, de acordo com a localização em: básico, esplênico, plexo solar, cardíaco, laríngeo, frontal e coronário. Cada chackra principal na parte dianteira do corpo está conectado e transpassa até a parte traseira. Na parte de trás, a corrente energética flui desde a base da espinha dorsal até o topo da cabeça. Esta corrente principal de força vertical, que corre para cima e para baixo, e que percorre o canal da espinha dorsal denomina-se *kundalini*. Na coluna vertebral o fluxo energético percorre as três ou quatro vértebras coccígeas (cóccix), as cinco vértebras sacrais (sacro), as cinco

⁶ “A palavra grega *énérgheia* quer dizer, justamente, estar pronto para a ação” (BARBA, 1994, p.94).

vértebras lombares, as doze vértebras torácicas e as sete vértebras cervicais. Nesta contagem de Zemlin (2000), a coluna vertebral consiste de 32 ou 33 vértebras unidas entre si por cartilagens intervertebrais e ligamentos. Neste caminho eletromagnético, a medula espinhal é um canal que, através dos nervos, recebe os estímulos do corpo e os envia à central, ao cérebro. No entrelace do corpo físico ao energético, cada uma das vértebras está conectada com as energias dos chackras. De acordo com a frequência vibratória que deles emanam, influenciam energeticamente o funcionamento dos sistemas fisiológicos, das glândulas endócrinas, dos gânglios espinais - todos inter-relacionados com os sentimentos gerados pelo corpo.

A respiração é responsável pelos fluxos da energia vital e das ondas sonoras que percorrem o corpo. O impulso da respiração é o propulsor e iniciador do som: a inspiração é *prana* que inunda o corpo e dinamiza as energias, e a expiração é a força aerodinâmica, que colocará em movimento as pregas vocais, para a produção do som. A respiração, no seu fluxo energético que percorre o corpo, está totalmente conectada com a ressonância vocal, pois é através dela que as frequências vibratórias da voz serão conduzidas para reverberação no corpo e no ambiente. Em relação à estrutura esquelética, os principais componentes para o mecanismo da respiração são: a coluna vertebral, o arcabouço ósseo do tórax e a pelve (ZEMLIN, 2000). Na teia interconecta que envolve todo o corpo na respiração, de acordo com Boadella (1992) a nuca, a garganta e o diafragma formam uma unidade funcional interligada: o principal nervo frênico que vai para o diafragma passa pela coluna vertebral através da quarta vértebra cervical do pescoço. Nestes caminhos, a vibração da voz na coluna ocorre pelo efeito condutor dos ossos para a amplificação da voz, como apontam as pesquisas do Dr. Alfred Tomatis (apud GOLDMAN, 1994).

A respiração impulsiona a dinâmica do movimento físico-energético da palavra de acordo com as relações das musculaturas com as articulações ósseas (coccix-coluna-cabeça), nas variações dos eixos de equilíbrio. De forma que, a respiração ao ser desenvolvida como impulso para o movimento, atua como suporte físico e energético para a ação físico-vocal, o que alimentará a presença cênica da ação da palavra, a partir do movimento interno do corpo. Como poetiza Gaston Bachelard: “a respiração é o *sopro poético*, que se concretiza na *imaginação material aérea*, a qual habitará a forma verbal” (BACHELARD, 2001, p.251).

Trata-se de um espaço de pesquisa de possibilidades de soar a palavra interligada ao estudo do movimento, na busca de soluções e novas organizações das

vibrações das palavras pela consciência e sabedoria criativa do corpo, em seus aspectos físico-energéticos. Com a ampliação da percepção da totalidade que envolve o corpo na composição cênica, estimula-se o ator-dançarino a experimentar suas potências de multiplicidades de qualidades de movimento, desde um olhar sobre si mesmo, desde a escuta do corpo em ação. A consciência da energia vital, que flui dentro de si na vocalização, aumenta as possibilidades de soar a ação da palavra em consonância à dinâmica do movimento.

A escuta da sabedoria interna, da intuição, das sensações, dos sentidos e das percepções ampliam os impulsos criativos para a arte poética do movimento da ação da palavra. Escutar pelo corpo, escutar dentro de si, abre espaços para a percepção sobre as sensações das vibrações contidas nas palavras, provocando o ir além de conceituações fixas destas, conectando-as às energias profundas que cada vibração emana, da poesia contida em cada som, do espaço que ocorre entre as palavras, dos silêncios no movimento, no compartilhar da comunicação. O processo de criação por meio da pesquisa das dramaturgias do corpo prevê, então, o incentivo a uma criação que surja de soluções colhidas na personalidade e sabedoria de cada corporeidade.

Por meio da concentração no processo interno de elaboração de movimentos, abre-se a consciência criativa para a composição em conjunto com os colegas de cena. O corpo constitui um ambiente em fluxo de comunicação constante e simultâneo consigo mesmo e com o ambiente. Compor em conjunto traz o aprendizado de interagir através de sons, de vivificar as palavras por suas ações vibratório-corpóreas, com consciência criativa, desenvolvida por meio do contato com a sabedoria interna ligada à percepção da totalidade do corpo na relação com o ambiente.

A composição da ação vocal da palavra na dança-teatro via a dramaturgia do movimento, tem em seu potencial físico-energético a possibilidade de, na sua atuação cênica, conduzir a platéia a um estado de percepção aprofundada da dança vocal como um acontecimento corpóreo, acionado por meio das ressonâncias que ali reverberam.

Bibliografia:

ANDREWS, Ted. **Sons Sagrados**. São Paulo: Mandarim, 1996.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBA, Eugenio. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Unicamp, 1995.

BEHLAU, Mara (Org.). **Voz: o livro do especialista**. Vol 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

BOADELLA, David. **Correntes da vida: uma introdução à biossíntese**. São Paulo: Summus, 1992.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2002.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. São Paulo: Hucitec, 2000.

GOLDMAN, Jonathan. **Os sons que curam**. São Paulo: Siciliano, 1994.

GREINER, Christine. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

HALPERN, Steven. **Som saúde**. Rio de Janeiro: Tekbox, 1998.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: o poder da improvisação na vida e na arte**. São Paulo: Summus, 1996.

MURRAY, Roseana. **Poesia essencial**. Rio de Janeiro: Manati, 2005.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINHO, Sílvia. **Fundamentos em Fonoaudiologia**. São Paulo: Guanabara, 1998.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SRI AURONBINDO. **Uma psicologia maior**. São Paulo: Cultrix, 2001.

ZEMLIN, Willard. **Princípios de anatomia e fisiologia em fonoaudiologia**. Porto Alegre: ArtMed, 2000.