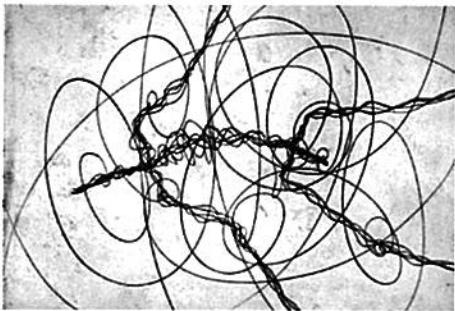


EDUFU

Fernando Aleixo
Organizador

Volume 1

PRÁTICAS POÉTICAS e VOCais



Ação vocal: a dramaturgia do corpo na ação física da palavra

Janaína Trasel Martins¹

Neste artigo disserto sobre aspectos epistemológicos referentes ao processo de criação da ação vocal da palavra no trabalho do ator. Enfoco no trabalho criativo com a ação vocal da palavra como um acontecimento sonoro escrito pela dramaturgia do corpo. No tecer compositivo entre voz e palavra, eis que a ação da voz transcende os sentidos do verbo de comentar, descrever, representar ou interpretar a realidade, é antes um acontecimento corpóreo e sonoro em potencial, entrelaçado pelas dimensões do dizível e do inefável da linguagem. Sobre as relações entre voz e palavra, constata o linguista Paul Zunthor: “A voz, de fato, é mais que a palavra. Sua função vai além de transmitir a língua. Ela não transmite a língua; antes se diria que a língua transita por ela (Zunthor, 2001, p.160).”

A ação vocal implica uma libertação das imposições lingüísticas, ela deixa emergir marcas de um saber selvagem proveniente da própria faculdade da linguagem, na complexidade concreta e no calor de uma relação interpessoal (Zunthor, 2001, p.7).

¹ Professora-adjunta II do Curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA, Mestre em Teatro pela Udesc, Fonoaudióloga Especialista em Voz.

A ação física da voz na palavra

A voz é a ação corpórea que cria a dimensão sonora que subjaz a oralidade da palavra. A voz carrega em suas ondas sonoras frequências vibratórias e intensidades que envolvem a palavra com sentimentos, afetos e intenções.

A fim de refletir sobre a prática criativa do processo de composição da ação vocal da palavra, valorizando seus aspectos sonoros e corporais, relato a descrição e os princípios que permearam uma prática de improvisação vocal que conduzi durante o I Seminário A Voz e a Cena,² realizado em outubro de 2011, na Universidade Federal de Uberlândia, em Minas Gerais. Na vivência, o convite foi o de adentrar na potencialidade criativa da palavra através de improvisações corporais e vocais com um poema de Manuel de Barros:

“Com aquela sua maneira de sol de entrar em casa
e com o seu olhar furado de nascentes
o menino podia ver até a cor das vogais – como o poeta
Rimbaud viu.
Contou que viu a tarde latejar de andorinhas.
E viu a garça pousada na solidão de uma pedra.
E viu outro lagarto que lambia o azul do silêncio.
Depois o menino achou na beira do rio uma pedra canora.
Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos diferentes
só para causar distúrbios no idioma.
Pedra canora causava.
E um passarinho que sonhava de ser ele também causava.”

(Barros, 2007, p.19)

Os participantes da oficina receberam uma frase desse poema para a jornada de improvisação criativa de ações físico-vocais com a palavra. A proposta foi a de pesquisar o movimento vocal da palavra no corpo, com atenção na sua fisicidade, imagens, sensações, sentidos e afetos. Para trabalhar estas relações lúdicas, a prática de improvisação vocal com as palavras do poema teve como ponto de partida uma imagem base que serviu como matriz para a pesquisa dos movimentos corporais e vocais. A imagem matriz escolhida foi a do elemento água. A utilização de uma matriz no procedimento criativo, de acordo com a atriz Raquel Hirson, tem a função de ser o primeiro material sobre o qual o ator pode debruçar-se e iniciar seu trabalho de criação:

Ela é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma qualidade de energia inerente a todas. O que a determina como matriz é o fato de poder ser repetida e codificada pelo ator, configurando-se como material vivo de sua criação. Sendo um material vivo, a matriz, mesmo codificada, é repleta de virtualidades, já que carregada de memórias, emoções e sensações, etc. que não se atualiza de maneira padronizada (Hirson, 2006, p.44).

Tendo como matriz imagética o elemento água, os participantes da oficina no I Seminário a Voz e a Cena foram convidados a pesquisarem a ação vocal da palavra do poema por meio de movimentos corporais gerados pelas imagens dinâmicas do mar, cachoeira, gotas, chuva. Por exemplo, falar a frase a seguir com ações físicas e vocais enraizadas em imagens dinâmicas do movimento da água como gotas de chuva: “Depois o menino achou na beira do rio uma pedra canora. Ele gostava de atrelar palavras de rebanhos diferentes só para causar distúrbios no idioma” (Barros, 2007, p.19). Segue a descrição detalhada do exercício: todos deitados no chão, com sua frase do poema já decorada, imaginar a água entrando no corpo

² I Seminário A voz e a Cena, organizado pelo Grupo de Pesquisa Práticas e Poéticas Vocais. Coordenação Prof. Dr. Fernando Aleixo, Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

pelos pés até preencher o corpo com 50% de água. Com esta água imaginária dentro do corpo experimentar o movimento das ondas, seus fluxos, impulsos e ritmos, através de variações dos eixos de equilíbrio e dos apoios corpóreos. Impulsionar as ondulações da água em seus percursos pelo corpo através da expiração, colocando a força motriz no cinturão abdominal e pélvico. Experimentar os seguintes movimentos das águas em relação com os movimentos do corpo, da voz e das palavras do poema: a) ondas do mar: vocalizar as ondas do mar se movimentando dentro do corpo através do som do /m/ em boca chiusa, experimentar movimentos corporais com foco nas variações dos eixos de equilíbrio e perceber as vibrações e ressonâncias da voz nos percursos imagéticos das ondas do mar dentro do corpo. Fazer a mesma pesquisa com as vogais do poema e depois com as palavras do poema; b) gota de chuva: visualizar gotas de chuva pingando dentro do corpo e gerar micro impulsos corporais dos pingos de chuva. A partir do local interno do corpo em que os pingos de chuva se manifestam imaticamente, trabalhar as variações de amplitude dos impulsos, de forma a crescer gradativamente os impulsos/gotas até irradiar impulsos/gotas maiores e vice-versa; dentro disto experimentar variações de tempos-ritmos, trabalhar com as consoantes do poema e depois com as palavras do poema; c) cachoeira: receber um banho de cachoeira, trabalhando a verticalidade do fluxo do som no corpo com as vogais e depois com as palavras do poema; d) correntezas do rio: seguir o fluxo do rio, vocalizando vogais e depois as frases do poema, explorando seus trajetos e ressonâncias no espaço, fluindo e compondo ações criativas e lúdicas no ambiente. Na interação do corpo-voz com o espaço, trabalhar o desenho da voz no espaço, os trajetos e a disposição espacial do som; e) esguichar água com os fonemas fricativos /f/, /j/, /s/, /ch/, /z/ pesquisando o impulso corporal em relação com a força expiratória e sua projeção no espaço, em

seguida realizar esta pesquisa corpóreo-vocal com as palavras do poema trabalhando os focos de direcionamento da voz e variando as intensidades vocais de acordo com as distâncias com quem se está falando e em relação ao espaço cênico.

Neste procedimento pedagógico o foco da prática está em propor relações criativas entre os movimentos corporais e sonoros da ação vocal da palavra, trabalhando com as dinâmicas do corpo (variações dos eixos de equilíbrio, apoios musculares, impulsos, respiração, ressonância da voz, projeção vocal) em seus aspectos físicos, sonoros, energéticos, afetivos. Dentro disto articulam-se os seguintes objetivos a serem pesquisados: ampliar a percepção sobre os impulsos em relação aos trajetos sonoros da palavra no corpo, como as palavras ressoam no corpo, quais sensações elas geram, como esta se manifesta no corpo, quais locais onde vibra, quais as raízes de onde partem seus impulsos, como fica o estado da respiração, como se manifestam na musculatura as intenções, quais as relações sonoras que a ação vocal efetiva na constituição do espaço lúdico.

Como um acontecimento corpóreo, a reverberação da vocalidade das palavras no movimento corporal desperta os sentidos sensoriais sinestésicos e cinestésicos. No dicionário, o verbete /sinestesia/ refere-se a uma sensação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertence ao domínio de um sentido diferente como, por exemplo: um som que evoca uma imagem; já o verbete /cinestesia/ refere-se ao sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros (Ferreira, 1986, p.590, p.407).

Relacionando esses conceitos à criação das ações vocais das palavras: pela sinestesia do som no corpo brotam imagens, ativa-se o imaginário corpóreo; pela cinestesia do som no corpo, ativam-se os sentidos das dinâmicas do movimento corpóreo-vocal, entre elas, respiração, tonicidades, fluxo, impulsos, ressonâncias. Estes sentidos atuam de forma interconexa, a

partir da totalidade que permeia as relações entre o corpo físico, emocional, mental, energético.

Em relação aos sentidos cinestésicos, na pesquisa das relações criativas do movimento da palavra com o movimento do corpo, pode-se tecer diversas composições combinatórias trabalhando sobre as dinâmicas sonoras (ritmos, intensidades, alturas, melodias) ligados às dinâmicas corporais (respiração, fluxo, peso, tempo) em suas relações com o espaço.

Entre as fontes de inspiração sobre o trabalho com a dimensão sonora da ação da palavra e suas relações com a ação física está a prática realizada por Julia Varley, que em seu livro “Pedras D’Água – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret” compartilha a forma como trabalha:

Posso dizer uma só palavra durante uma só ação, explorando, nesse tempo, a sonoridade das vogais. Ou então acelero: digo muitas palavras no tempo de uma ação, acentuando as consoantes. Posso ainda interromper o texto com uma pausa: sustento o silêncio com a energia da ação. Se distribuo diferentemente a quantidade de palavras para cada ação sucessiva, obtenho um efeito de variação de ritmo no texto (Varley, 2010, p.140).

Constatata-se que quando colocamos o foco nos objetivos físicos da sonoridade da palavra e suas relações cinestésicas com o corpo, a enunciação das palavras ocorre não somente pelos entendimentos mentais de sua significação, mas também pela percepção da fisicidade da palavra gerada pelo toque do som no corpo, ativando a inteligência corporal. Sobre o toque do som no corpo, as vibrações e ressonâncias da ação vocal estão relacionadas às dinâmicas do movimento da ação física. No estudo fisiológico da voz, vemos que, de acordo com como estiverem as tonicidades musculaturas do corpo, geradas pelas

variações dos eixos de equilíbrio, os fluxos da voz em seus percursos pelo trato vocal vibrarão determinados harmônicos das ondas sonoras, que, em ressonância³, enfatizam determinadas frequências vibratórias. A frequência gerada pela prega vocal é um sinal sonoro complexo, composto da frequência fundamental e de harmônicos. Os harmônicos, os componentes da frequência fundamental gerada pelo corpo e dependendo do tamanho, do formato, da configuração, do material das cavidades e do grau de constrição da musculatura, eles serão absorvidos pelas regiões que são compatíveis com tais vibrações sonoras (Zemlin, 2000). Estas relações dinâmicas entre corpo e voz são movimentos interconectados com a totalidade física, mental, emocional e energética do corpo, ou seja, o trabalho com a ressonância da voz no corpo pode ativar estados vibratórios, como emoções, sensações, intuições, sentimentos, imagens, agregando o impulso de vida para a arte poética da ação vocal. Conforme diz Raquel Hirson, atriz do grupo teatral LUME, sobre o seu trabalho vocal com os ressonadores: “voz que ecoa da musculatura, que é vibração, calor, emoção” (Hirson, 2006, p.84).

Assim, interligado aos sentidos cinestésicos estão os sentidos sinestésicos: na ação vocal, as ressonâncias da palavra no corpo podem ativar o imaginário corpóreo. Tanto a vocalização dos sons podem gerar imagens internas, quanto imagens internas podem dinamizar qualidades energéticas corpóreas que influenciam a vocalização. As imagens internas são as responsáveis pelas mudanças do estado corporal e as mudanças do estado corporal são responsáveis pelo brotar de

³“A ressonância é um princípio fundamental da física. Há ressonância quando ‘dois ou mais corpos possuem freqüências vibratórias semelhantes, tornando-se facilmente compatíveis’” (Dewhurst-Maddock, 1999, p.28).

novas imagens internas. Constata a atriz, diretora e professora Meran Vargens:

a visualização de imagens ajuda a construir realidades. A incorporação de imagens propicia modificar a realidade visível de um corpo. A construção de imagens tendo como foco os atores e a criação de caminhos de transição entre as imagens torna-se essência da linguagem, um jogo poético. Para a voz, a imagem corporificada torna-se arquitetonicamente um ponto acústico para a ressonância (Vargens, 2005, p.38).

A palavra poética revela-se em sensações e imagens à proporção em que as vibrações vocais são ativadas na execução do movimento. Ao colocarmos a atenção nos toques da vocalidade da palavra no corpo (seus trajetos, ressonâncias, vibrações, fluxos, peso, espaço, tempo, ritmo) promovemos a expansão da percepção da palavra para além do entendimento mental de suas significações, e trazemos a atenção do corpo para a fisicidade e materialidade sonora do toque da palavra no corpo, por seus afetos.

Trata-se de instigar a recriação contínua de novos sentidos corporais sobre as palavras, pois elas que em uma situação criativa mesclam-se um conjunto de probabilidades de ação baseada em condicionamentos, memórias pessoais, potências e possibilidades ainda não manifestadas. A memória dos sentidos das palavras é trabalhada aqui desde a sua capacidade criativa, bem como defende Bachelard (1990) que a memória é essencialmente criadora de imagens novas e que “a imaginação mais do que a faculdade de formar imagem é a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar imagens” (Bachelard, 1990, p.1). No trabalho criativo com a palavra, o imaginário é evocado à recriação poética das imagens no instante em que se faz - a imagem é dinâmica, está em constante

movimento de recriação, na atualização do presente em que ocorre a ação. Ao perceber no aqui-agora os estados do corpo, as sensações e as dinâmicas energéticas, o fluxo de imagens vai se desenvolvendo e novas conexões vão acontecendo.

Nesta rede de interconexões a consciência ocorre por meio da busca de soluções criativas no fluxo de interações entre a pessoa e o meio ambiente. Como averigua Christini Greiner, professora na área das artes do corpo, é a partir das estruturas e memórias já presentes no corpo que cada novo conhecimento se acrescenta, “toda informação que chega entra em negociação com as que já estão” (Greiner, 2005, p.131). E acrescenta constatando que nestas relações tecê-se a dramaturgia do corpo:

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, mas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações (Greiner, 2005, p.81).

Na prática de improvisação criativa a partir da dramaturgia do corpo, os sentidos sensoriais sinestésicos e cinestésicos provocam a mobilização interior que trará a qualidade intencional da ação físico-vocal da palavra. A intenção vocal, o propósito por detrás do som, está ligado às dinâmicas do corpo, pela qualidade do movimento na relação com o espaço, pelos afetos nas dinâmicas das relações. Constata o ator Renato Ferracini que:

“No corpo, assim como na matriz poética, o agir se produz pelo afeto. [...] Esse poder de ser afetado também não deve ser confundido como causa-efeito: o atuador não se afeta para

depois agir. Ele, em realidade, age como o afeto, no afeto, pelo afeto" (Ferracini, 2009, p.127).

Com o afeto, no afeto, pelo afeto, a ação física está sempre em relação, é no encontro que ela acontece. Enfatizo aqui também sobre o fato de que a ação vocal não se trata de simplesmente agir, mas antes de escutar, escutar o corpo em suas relações dinâmicas com o espaço. Trata-se de uma escuta que envolve percepções mais refinadas sobre a musicalidade intrínseca do corpo, seus impulsos de vida. A consciência criativa na composição das ações vocais das palavras envolve perceber o fluxo de comunicação, constante e simultâneo, consigo mesmo e com o ambiente externo. Consciência como um estado de presença de si no encontro com o outro, centrada no momento presente da ação físico-vocal da palavra. Ao ativar as qualidades de concentração, atenção e presença no aqui e agora do instante que se compõe com o espaço, contribui-se para a criação do campo sonoro de forma consciente, com uma atitude interna intencional com consciência na ação criativa. Nestas relações dinâmicas, as intenções da ação vocal se manifestam no instante presente da oralidade, de acordo com as dinâmicas corporais na interatividade sonora com o ambiente.

Em uma análise da questão da intencionalidade na ação física a professora de corpo e dança Sandra Meyer Nunes constata que "as intenções que surgem no decorrer da própria ação – a intenção da ação – refinam a atenção e propiciam a emergência de novos conteúdos, microsensações" (Nunes, 2009, p.148). Em consonância com as ações físicas, as ações vocais das palavras tecem os sentidos sonoros no ato do movimento corpóreo, no instante presente da ação.

Na pesquisa de possibilidades de soar a palavra nas dinâmicas do corpo em ação cênica articulam-se sentidos que estão sempre em construção, criação e recriação. Conforme constata

Paul Zumthor (2001), o texto oral nunca satura todo o seu espaço semântico, pois cada pessoa que vocaliza traz a sua marca, a sua impressão, a sua percepção sensorial e corporal, assim, eis que

a tensão a partir da qual o poema oral é constituído se desenha entre a palavra e a voz e procede de uma quase contradição entre suas finalidades respectivas; entre a finitude das formas do discurso e a infinitude da memória; entre a abstração da linguagem e a espacialidade do corpo (Zumthor, 2001, p.161).

Enraizada na dramaturgia do corpo, a ação vocal da palavra falada constitui-se de emanações sensíveis, firmadas no impulso de vida de cada corpo. Desta forma, a ação vocal aciona a presença sensorial do corpo, convidando-o a um estado de consciência expandida, com as percepções de que quem vocaliza e quem ouve é atravessado pela ação da voz, toca e é tocado pelo som. Neste tecer de relações criativas, escritas pela dramaturgia do corpo, a ação vocal da palavra poética entrelaça sentidos semânticos e sonoros, reais e imagéticos, corpóreos e vibracionais, dizíveis e inefáveis:

"Com aquela sua maneira de sol de entrar em casa
e com o seu olhar furado de nascentes
o menino podia ver até a cor das vogais – como o poeta
Rimbaud viu."
(Barros, 2007, p.19)

Referências

- ANDREWS, Ted. *Sons Sagrados*. São Paulo: Mandarin, 1996.
BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Editor Hucitec, 1991.

- BARROS, Manuel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARROS, Manuel. *Poemas rupestres*. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DEWHURST-MADDOCK. *A cura pelo som*. São Paulo: Madras, 1999.
- FERRACINI, Renato. Ação Física: afeto e ética. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n.13, p.123-133, set. 2009.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GREINER, Christine. *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhrei do pé – uma atriz do Lume em pesquisa*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores, 2006.
- MURRAY, Roseana. *Poesia essencial*. Rio de Janeiro: Manati, 2005.
- NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpo em cena*. São Paulo: Annablume. UDESC, 2009.
- VARGENS, Metran. *O exercício da expressão vocal para o alcance da verdade cénica: construção de uma proposta metodológica para a formação do ator*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- VARLEY, Julia. *Pedras D'Água* – bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.
- ZEMLIN, Willard. *Princípios de Anatomia e Fisiologia em Fonoaudiologia*. Porto Alegre, ArtMed, 2000.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.