

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DELAC-COTEA

WILLIAM FRANCISCO DE PAULO

**POR UMA PEDAGOGIA DA ESCUTA: A PREPARAÇÃO CORPÓREO-
VOCAL DO ESPETÁCULO “VERTIGEM”**

Artigo de TCC apresentado à banca examinadora para obtenção do título de bacharel pelo curso de Teatro (COTEA) no Departamento de Letras, Artes e Cultura (DELAC) da Universidade Federal de São João del-Rei.

Linha de Pesquisa: Interpretação Teatral

Habilitação: Bacharelado

São João del-Rei - Minas Gerais

2017

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida e por permitir-me realizar meus desejos.

Ao meu pai, que ao longo da vida tornou-se um grande amigo e acreditou no poder transformador da educação.

À minha mãe, que durante minha trajetória nos estudos apoiou minhas escolhas e também ajudou a concretizá-las, sempre me estimulando para seguir em frente.

Ao meu orientador Marcelo Rocco, que abraçou a minha pesquisa e com afeto e disciplina acompanhou-me e se fez presente durante todo o processo.

À Alessandra Sexto, que durante toda a graduação me recebeu de braços abertos com sua hospitalidade, que me deu puxões de orelha e lançou seu olhar crítico em relação à vida e à arte.

Ao Elielson Rodrigues, que me cedeu espaço para trocas e também por permitir-me desenvolver a pesquisa junto ao seu trabalho de direção.

Aos atores e atrizes do elenco de Vertigem: Andrea do Vale, Jackson Bani, Marcello Guerra e Maria Azevedo, pela boa vontade e pela recepção da minha intervenção no trabalho.

Aos meus amigos, que conquistei durante esses anos: Raruza Kiara, Giselle Mara, Camelia Amada e Jonathan Serafim, que foram companhias especiais sendo o diálogo e a sintonia elementos essenciais para firmar nossa amizade.

Aos meus professores Cláudio Alberto e Cláudia Braga, que permitiram concluir o bacharelado e foram compreensivos às minhas necessidades urgentes.

À Fundação de Cultura e Arte - Fundarte e a Escola Municipal de Teatro Gregório de Mattos Guerra, por permitirem e receberem a pesquisa de braços abertos.

Por fim, dedico e agradeço a todos que me possibilitaram trocar experiências que resultaram nesse trabalho.



Foto: Márcio Oliveira. Alunos: Maria Azevedo, Jackson Bani, Marcelo Guerra e Andréa do Valle.

“A voz, como aprendizado corpóreo, poderá ser desenvolvida conforme as especificidades pessoais, e neste processo, quanto maior o conhecimento sobre a própria voz, maior a descoberta sobre si mesmo; percebendo que “o sentido e a essência não se encontram em algum lugar atrás das coisas, senão em seu interior, no íntimo de todas elas” (ALEIXO, 2004, p. 62).

POR UMA PEDAGOGIA DA ESCUTA: A PREPARAÇÃO CORPÓREO-VOCAL DO ESPETÁCULO “VERTIGEM”

William Francisco de Paulo¹

RESUMO: O presente artigo propõe uma metodologia de preparação corpóreo-vocal para atrizes e atores, na qual buscou-se um processo de organicidade na relação corpo-voz, pautando-se na materialização da palavra na cena. Partindo do conceito corpo-voz proposto por Eugênio Barba (1995) e enfatizado pela teórica Janaína Träsel Martins, onde a prática da investigação foi relacionar princípios do Método do Espaço-Direcional de Glorinha Beuttermuller e também do Teatro de Movimento de Lenora Lobo, dentro do processo de criação do espetáculo Vertigem produzido pela Turma de Laboratório de Montagem Teatral, pela Escola Municipal de Teatro Gregório de Mattos Guerra, situada na cidade de Muriaé-MG. O processo de investigação se propôs sensibilizar os atores em relação as suas corporeidades e vocalidades, para que eles pudessem de maneira consciente explorar suas potencialidades corporais e sonoras, percebendo essa relação de um modo ativo em cena, resultando em uma presença cênica. Durante o processo, notou-se a inconsciência dessa relação corpo-voz em cena, pois ao falarem e movimentarem-se percebiam-se a dicotomia na atuação. A prática da preparação buscou fornecer ferramentas para o uso do corpo-voz de cada um, como também suscitou exercitar a escuta de si, fazendo-os se perceberem quando vocalizam e movimentam de modo integrado em cena.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-voz. Treinamento. Palavra Cênica.

¹ Graduando em Bacharelado em Teatro e Licenciado do curso de Teatro da UFSJ- Universidade Federal de São João del-Rei, Minas gerais, Brasil. E-mail: willdpaulo@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Iniciar um processo de montagem requer uma disponibilidade de funções² para que o espetáculo possa ser efetuado e apresentado ao público. Por este motivo, cada função torna-se extremamente necessária, estando relacionadas entre si, complementando umas às outras e gerando a cena espetacular.

Em suma, o ponto vital que desencadeará todos os acontecimentos em cena (e também fora dela) são os atores com suas capacidades corporais e vocais que irão propor os jogos cênicos, criando assim a dramaturgia proposta para o trabalho.

Partindo desta ideia, a pesquisa proposta neste artigo coloca em prática um processo de preparação corpóreo-vocal para a cena teatral, baseado no conceito de integração corpo-voz de Eugênio Barba (1995), que posteriormente foi enfatizado pela teórica Janaína Träsel Martins, e na relação dos princípios de dois métodos para a preparação corpóreo-vocal de atores, o método do Espaço-Direcional da Glorinha Beuttenmüller e o método do Teatro de Movimento de Lenora Lobo.

A investigação aconteceu dentro do curso de Laboratório de Montagem Teatral, oferecido pela Escola Municipal de Teatro Gregório de Mattos Guerra, situada na cidade de Muriaé-MG, no qual os alunos-atores que já são formados pela própria instituição e outros convidados querem aprofundar os estudos na área teatral. O foco do trabalho aconteceu na preparação corpóreo-vocal do espetáculo *Vertigem*, buscando sensibilizar os atores em relação as suas corporeidades e vocalidades para que eles pudessem de maneira consciente explorar suas potencialidades corporais e sonoras, percebendo a relação de um modo ativo em cena e resultando uma presença cênica que afete o espectador na relação de sinestesia que a própria ação vocal produz.

Mas antes de iniciar o trabalho com os atores, fiz um levantamento dos princípios das metodologias eleitas para a pesquisa dos exercícios, baseando-me nos procedimentos metodológicos que buscavam essa percepção corpo-voz que propiciassem essa vivência de maneira integrada. A metodologia de pesquisa em Arte ocorreu por um viés teórico-prático. Adiante, serão apresentadas as teorias e seus pontos convergentes no processo de integração corpo-voz.

² Atuação, direção, iluminação, sonoplastia, elementos visuais, preparação de corporal, preparação de ator entre outras que fazem parte deste campo tão amplo que é o teatro.

EUGÊNIO BARBA E SUAS INSPIRAÇÕES METODOLÓGICAS

Eugênio Barba (2010), em sua obra “*Queimar a casa: origem de um diretor*”, relata suas experiências pessoais vividas ao longo de sua trajetória, que impulsionaram e influenciaram seu modo de encenação e de ver o teatro como uma possibilidade política e crítica de se viver. Mas é o seu conceito de corpo-voz, que trazemos como recorte para a pesquisa aqui exposta o que nos interessa.

Martins (2008) reitera que, durante o século XX, a visão cartesiana de separação corpo e mente começa a ser questionada pelos encenadores-pedagogos. É interessante lembrar que até o final do século XIX, quando se tratava em trabalhar a voz no teatro, a mesma era treinada separado do corpo, entendida como algo a parte dele. Percebe-se essa união dos conceitos em Constantin Stanislavski (1863-1938) que foi seguido por Jerzy Grotowsky (1933-1999) e Barba, reconhecido como um dos poucos sobreviventes desta linhagem que se aprofundou neste conceito em sua práxis teatral.

Esta segregação gerou um modo conflitante no que se refere à integração entre o conceito corpo-voz proposto por Barba, pois a percepção dos atores em relação aos seus instrumentos de trabalho não era orgânica de algum modo. Esta visão de organicidade proposta por Barba é resultante de suas experiências desenvolvidas durante anos no seu grupo Odin Teatret e mais tarde amplamente consolidado pelo ISTA-International School of Theater Anthropology na Dinamarca.

Com esse processo de hibridação cultural, surgem inúmeras maneiras de trabalhar o corpo. Nesse sentido, entende-se a voz como corpo e também como sua extensão sonora no espaço. Este aspecto, retomo também como premissa do trabalho da pesquisa ao propor vivências diversificadas no roteiro de trabalho que dialoguem e estimulem os atores a se perceberem como atuantes e como suas possibilidades corpóreo-vocais estão sendo acionadas em suas peculiaridades, sempre idealizando a integração corpo-voz para resultar em uma presença cênica nos atores.

POR UMA PEDAGOGIA DA ESCUTA: DISCURSOS NORTEADORES

Inicialmente, os princípios metodológicos eleitos na pesquisa apresentam-se a partir dos sentidos e, preferencialmente, sobre o termo escuta. Neste caso, ela é entendida no processo da investigação como a estimulação da percepção sensório-motora que

propõe suscitar nos atores o reconhecimento de seus corpos-vozes numa dimensão artística de criação, partindo dos preceitos dos métodos que serão aprofundados a seguir.

O Teatro do Movimento (2007) de Lenora Lobo surge a partir de duas metodologias de trabalho experimentadas e relacionadas pela autora. Com uma trajetória consagrada, a artista passou por diversas linguagens artísticas (pintura, arquitetura e música) e estilos de danças (danças brasileiras, *ballet*, contemporâneo, dança moderna, técnicas somáticas) consolidando um trabalho plural e rico para seu sistema de formação para o intérprete-criador. Por fim, relacionou os estudos do movimento (coreologia), proposto por Rudolf Laban (1879-1958), e a teoria do movimento consciente de Klauss Vianna (1928-1992) que resultou neste tipo de trabalho para ator-bailarino que necessita desenvolver o seu corpo para as artes cênicas (dança ou teatro).

Dessa forma, pautou-se em uma tríade desenvolvida por Lobo voltada para a composição cênica para a dança ou o teatro que têm três eixos fundamentais: imaginário criativo, corpo cênico e o movimento estruturado. Cada eixo está interligado ao processo de formação da expressividade técnica e criativa do intérprete.

Outro método a ser considerado, é o de Maria da Gloria Beuttenmüller, mais conhecida como Glorinha Beuttenmüller. Além de fonoaudióloga e pesquisadora de voz no teatro, ela estabeleceu um método conhecido como Método-Espaço-Direcional-Beuttenmüller, conhecido como M.E.D.B. Sua formação e a elaboração da sua metodologia aconteceram conjuntamente através de aulas de música, teatro, declamação e foniatria.

O seu trabalho foi desenvolvido com pessoas com deficiência visual e foi inserido no meio teatral logo depois, tornando-se uma metodologia utilizada em inúmeras instituições de ensino de teatro no Brasil. O Método do Espaço-Direcional- Beuttenmüller compreende em considerar:

a voz como uma extensão do corpo situado no tempo e no espaço, que expressa o universo da linguagem da emoção humana, partindo do princípio de que a palavra é mais do que um conjunto de sons organizados e, dessa reflexão, construiu o alicerce de seu futuro trabalho: a palavra tem forma, cheiro e cor – Gestalt que ela chamou de escultura sonora. A autora ainda propõe uma visão integrada do corpo com os cinco sentidos, estimulando todo o sistema perceptivo a promover maior consciência corporal (BECKER, 2007, p.112).

A questão da sinestesia pontuada por Beuttenmüller, elemento chave para o trabalho integrado, será estimulada pela teoria do Teatro de Movimento proporcionando um trabalho sensorial, motor, criativo, fisiológico e de presença cênica, conseguindo levar

esses elementos e capacidades para a voz em cena, libertando o corpo das coraças construídas ao longo da vida cotidiana.

O M.E.D.B traz consigo essa característica fundamental que é a percepção multissensorial, valorizando o sentir e explorando suas qualidades. Além da tríade olhar-ver-enxergar que a metodologia trabalha, porém não será abordado aqui, propõe-se também “não só ouvir, mas também escutar” (Guberfain, 2012, p.79). Buscando desenvolver as capacidades sensoriais e cognitivas no ator, para que ele crie imagens mentais relacionando ao seu corpo-voz em cena.

Lobo e Navas (2007) auxiliam nesse pensamento, partindo da libertação das tensões corporais, pode-se estimular a percepção corporal, para que saiam dos estilos cotidianos e estereotipados, chegando a um estado de atenção, sensação e organicidade em cena.

A relação entre ambas as metodologias foca na ideia de sujeito, trabalhando suas potencialidades suscitando um amadurecimento expressivo. A escuta propõe-se acontecer em inúmeros sentidos: ouvir o seu corpo, sua voz, reconhecer as variações durante os ensaios, estar disponível para o trabalho que a atenção esteja direcionada em cena, mas que perceba o que o espaço traz de diferente e suas modificações, a escuta em relação ao colega, a dificuldades de dizer um texto, de realizar uma ação. Sentir como se fala, reagir em cena de acordo com os acontecimentos. Manter-se com o *bios cênico* ativo.

Esse processo de preparação aliados aos princípios das duas teorias, abarcam e complementa-se de acordo com suas necessidades. O corpo é o veículo que age, fala, contrapõem-se e ficciona em cena, criando uma atmosfera corpóreo-vocal que invade o espectador, envolvendo-o em suas teias de acontecimentos.

O PROCESSO DE TREINAMENTO

O treinamento corpóreo-vocal partiu da “dramaturgia do ator” proposta por Barba (2010) que preconiza que o ator deva desenvolver sua dramaturgia por meio de ações físicas e vocais. Essa dramaturgia dava vida a uma presença cênica” (p. 58). Por este motivo, o processo buscou qualidades no corpo-voz de cada aluno, tentando ampliar suas percepções das suas personagens/figuras.

Dentre os pontos que convergem nas metodologias de trabalho estão: o relaxamento, a sinestesia, a respiração, a percepção corporal, a ressonância e a percepção espacial que foram trabalhados nas atividades com o intuito de acionar a integração corpo-voz para que vocalidade pudesse ser descoberta a partir das sensações do falar em cena.

Conforme afirmam Beuttenmüller e Laport (1974) “o relaxamento é, [...] um estado dinâmico em que tomam parte do corpo e mente. Só que no sentido contrário da agitação e do nervosismo” (p. 12). Isso permite aos indivíduos sentirem partes distintas dos seus corpos, podendo libertá-las das tensões, “transformando esta energia num fluxo saudável” (LOBO; NAVAS, 2007, p.62).

A sinestesia, que é uma característica inerente ao ser humano, perpassa todo o processo de preparação que vai se modificando gradativamente até a consciência e expressividade estarem disponíveis para o trabalho em cena, de acordo com suas percepções pessoais. A respiração permite “tranquilidade, segurança, energia, tonicidade e a capacidade de projeção de voz e movimento” (idem, 2007, p.64). Para a percepção corporal:

é necessário, antecipadamente, ter conhecimento das partes que o integram no ato da fonação e nos movimentos corporais. *Sentir*, isto é o mais importante de tudo. Porque somente transmitimos aquilo que chega até nós através do nosso aparelho sensorial, que, através da apreensão feita pelos nossos instrumentos de percepção, passa a fazer integrante de nós, a nossa experiência, a nossa vivência (BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974, p.29).

Ao acrescentar no desenvolvimento técnico e criativo do ator, ele adquire por meio das práticas de preparação um olhar integrado da relação do corpo-voz em cena. O uso da ressonância vai para “além da mera colocação da voz nas cavidades ressonadoras, [...] visando despertar a consciência corpórea e criativa [...], a fim de potencializar a qualidade da ação físico-vocal da palavra em cena” (MARTINS, 2008, p.12).

Por fim, e não menos importante, é preciso dizer que trabalhamos a percepção espacial sob duas maneiras. Em uma delas, o ator e seus movimentos internos e externos

seguem a proposta do Teatro do Movimento. Já na outra, o foco está nos diferentes tipos de espaço colocados por Beuttenmüller e Laport (1974): o espaço pessoal, o espaço parcial e o espaço global.

Desse modo, “fechamos” os princípios que convergem para as metodologias de trabalho. É claro que ainda existem vários outros pontos que podem ser inseridos e aprofundados academicamente. Porém, vamos nos ater somente a esses, pois julgo serem essenciais para iniciar um processo de preparação corpóreo-vocal para atores. Visto que, se os alunos conseguirem um desenvolvimento conforme o previsto dentro da pesquisa, isso será satisfatório, permitindo assim trabalhar, mesmo que indiretamente, outros fatores que perpassam a pesquisa.

Em seguida, estes pontos serão tanto aprofundados nas suas particularidades, como também nas suas relações que têm a ver com a integração corpo-voz e a materialização da palavra cênica.

OS PRINCÍPIOS METODOLÓGICOS E SUAS APLICABILIDADES NO PROCESSO

A. RELAXAMENTO

A finalidade de realizar o relaxamento foi trabalhar de acordo com Martins (2008) de maneira ativa, pois o procedimento instiga abrir as capacidades criativas do corpo, relaxando as tensões, fazendo com que a voz ressoe e também libertando as dinâmicas do movimento. A autora ainda reitera que “é a etapa inicial para a concentração do ator ao centro interior do seu corpo, afinando-se a si, a um estado ampliado de consciência” (p. 69) corporal e sonora.

As atividades utilizadas durante o percurso tinham a finalidade de desbloquear as musculaturas para ampliar os espaços dos sons, das articulações, do tônus e de ar além de outras peculiaridades que o relaxamento permite. Sugerindo assim um corpo-voz disponível para o trabalho.

B. SINESTESIA

Paralelo aos outros princípios já mencionados, a sinestesia acontece continuamente no dia-a-dia do indivíduo, só que não é usualmente percebido pelo ser

humano. Tal princípio está intimamente ligado ao processo de aprendizagem, permitindo assim o indivíduo adquirir os conhecimentos de modo integrado por meio dos sentidos.

Fernando Aleixo (2004) afirma que:

Sentir os sentidos é poder investir na escuta silenciosa e pessoal das características corporais predominantes. Identificar e romper com os condicionamentos físicos impostos nas relações cotidianas, preparando a atenção corpórea para uma vivência sensorial e energética (p. 49).

Dessa maneira, alunos-atores do processo, ao trabalhar de forma direta ou indireta com os sentidos, estarão desenvolvendo suas capacidades corpóreo-sonoras e estarão buscando um aprimoramento de escuta ativa em cena, no qual seus corpos inteiros percebem o que acontece consigo e ao seu redor.

C. A RESPIRAÇÃO

O processo respiratório abarca o corpo inteiro e tenta estar de maneira mais integrada o possível na vida do sujeito (ALEIXO, 2004). Esta concepção é reforçada na visão de Lobo e Navas (2008), pois as mesmas aludem sobre o trabalho com a respiração:

[...] a proposta é deixar a oxigenação chegar em todo o corpo de uma forma orgânica e natural, como se ela fosse abrindo os espaços internos das articulações e produzindo na musculatura mais elasticidade e projeção. Para o intérprete, a boa respiração traz tranquilidade, segurança, energia, tonicidade e a capacidade de projeção de voz e movimento (LOBO; NAVAS, 2007, p. 63-64).

Toda essa contribuição sobre a respiração está atrelada ao treinamento físico e vocal, que tem a capacidade de desbloquear o corpo das tensões que ele mesmo cria diariamente. É possível notar a importância dessa na relação de conexão entre coluna vertebral e sistema respiratório, já que esse fator determina “a velocidade e a qualidade da mesma” (BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974).

D. PERCEPÇÃO CORPORAL

Seja o Método do Espaço-Direcional-Beuttenmüller ou o Teatro do Movimento, ambas as metodologias de trabalho perpassam o princípio da percepção corporal, que leva

ao reconhecimento do ator enquanto ser corpóreo e proporciona e aumenta a dimensão criativa e física em cena.

Rosângela Gonçalves *et al* (2010, p.80) alude que a “percepção do corpo, como primeira via de acesso ao mundo e, portanto, como fulcro central para a aprender a realidade, mostra-se como um valor para atores de teatro conhecer o espaço cênico e bem projetar a voz”.

Desse modo, entende-se claramente que o ator que tem conhecimento de si mesmo pode relacionar-se com o ambiente que o circunda, podendo vivenciar de forma intencional as correlações entre corpo-espço, voz-espço etc. Mas anterior a isso, as pesquisas também entendem como percepção corporal o reconhecimento do ator como ser corpóreo; suas limitações; seus sistemas respiratório, fonador e motor; seus músculos; ossos; pele. Todos esses podem estar em harmonia ou em déficit gerando alguma dificuldade em cena ou no momento do treinamento.

E. RESSONÂNCIA

Partindo do princípio sonoro da ressonância vocal proposto por Martins (2008), “os harmônicos da voz ressoam por entre o corpo físico-mental-emocional-energético” (p.89), ultrapassando todas as camadas do corpo, sejam as vísceras, os músculos ou ossos. Unindo-se à respiração, desenvolve-se a capacidade de afetar os sentidos criando imagens por intermédio da ressonância do ator que vocaliza. Essas sonoridades são amplificadas pelo corpo e se esvaem pelo espaço.

Tal processo fisiológico, Aleixo (2004, p. 44) complementa que tem a função de “comprimir a coluna de ar na parte específica do corpo escolhida como um amplificador da voz” tomando consciência de suas caixas de ressonância, aprendendo a produzir e modular suas vocalidades em cena.

O autor reitera que “na vibração e ressonância da voz envolvemos o corpo por inteiro com todo o seu conteúdo sensível. [...] o ator deve, no uso da imaginação, desenvolver a capacidade de produzir vozes a partir de diferentes regiões do corpo” (ALEIXO, 2004, p. 56). Faz entender então que o ator deve estar ciente dessa relação corpo-voz, e que a produção sonora acontece em harmonia com todos os elementos: corpo, respiração e caixas de ressonância.

F. PERCEPÇÃO ESPACIAL

“O espaço como lugar onde nos encontramos e que pode ser aberto ou fechado. Qualquer que seja sua extensão, é aquele que está em volta do corpo e que constitui seu ambiente” (BEUTTENMÜLLER; LAPORT, 1974, p. 23). Essa conceituação do espaço chama atenção em relação a tal metodologia proposta para a preparação corpóreo-vocal, pois o meio interfere diretamente no indivíduo e isso é perceptível em seu corpo-voz.

No sentido teatral, os alunos devem aprender a lidar com “o espaço interno, que está relacionado com o próprio corpo no que diz respeito ao seu interior, e o espaço externo, que se conecta com o corpo em movimento, o espaço exterior ao corpo, ocupado e desenhado por ele.” (LOBO; NAVAS, 2007, p.66). As autoras complementam que permitir a si mesmo, perceber o próprio espaço interior proporciona ao indivíduo aguçar a intencionalidade e aspectos criativos, “ocupando o espaço externo e me comunicando com ele. Quanto mais espaço interno se conquista, mais espaço externo se ocupa, preenchendo-o de forma tranquila e segura” (idem, 2007, p. 67).

Essa relação indivíduo e espaço também é colocada por Beuttenmüller e Laport (1974) para as quais existem três tipos de espaços: espaço pessoal, ocupado por nós da pele para dentro ou vice-versa; espaço parcial, ocupado pelo corpo sem se deslocar [...] braços abertos e de perna distendidas para frente ou para trás; espaço global, os espectadores se encontram no espaço global que deve ser atingido. Para isso, o ator deve saber dar “aquele abraço sonoro” na plateia (idem, 1984, p. 24-25).

Cada teoria nomeia ou entende conceitos de acordo com a sua necessidade de pesquisa prática em como o ator deve se conhecer para que ele possa se expressar e atingir o público com seu corpo-voz. Porém, o interessante de cada proposição é não descartar o trabalho que se pode fazer integrando corpo e voz, permitindo o fortalecimento instrumental e técnico do ator para a cena, principalmente no que se refere a relação estabelecida entre atuação e a recepção do espectador.

O PROCESSO: APROFUNDANDO NAS NECESSIDADES COLETIVAS E INDIVIDUAIS DAS ATRIZES E ATORES

Os alunos-atores que vivenciaram o processo prático da pesquisa foram: Andrea do Valle³, Jackson Bani⁴, Marcello Guerra⁵ e Maria Azevedo⁶, todos estes compuseram o elenco do espetáculo Vertigem. Um grupo heterogêneo, alguns com mais e outros com menos experiências em apresentações e fazer teatro, diferenças na idade e disponibilidade corporal para cena. Contudo, percebo certo entusiasmo e interesse por parte deles em aprender.

Talvez, a preparação corpóreo-vocal seja um trabalho no primeiro momento difícil de acessar os atores, por conta dessas variadas características. Porém, as vivências eram conduzidas para que os participantes fossem se percebendo no decorrer dos encontros, firmando suas corporeidades e vocalidades para o espetáculo.

O trabalho aconteceu de duas maneiras: a primeira foi o processo de sensibilização criativa e expressiva dos atores, instigando a integração do corpo-voz de cada um. A segunda aconteceu por meio de encontros individuais para trabalhar a palavra cênica de acordo com as necessidades específicas de cada personagem/figura e suas intenções em cena, na qual trabalhei com as atrizes Andréa e Maria, e o ator Marcelo. O Ator Jackson trabalhou suas cenas de monólogo com o diretor Elielson.

O trabalho foi voltado para a criação de partituras vocais conjuntamente aos alunos, buscou-se entender como o corpo-voz dos indivíduos foram organizados na intenção de produção vocal das figuras.

³ É professora de língua portuguesa e ensino fundamental I, contadora de histórias e atriz amadora, formada na primeira turma da Escola Municipal de Teatro no ano de 2008.

⁴ Foi aluno do curso de iniciação teatral, convidado para integrar o elenco do curso de Laboratório de Montagem este ano.

⁵ É professor de história e educação patrimonial em um distrito próximo à Muriaé. Desde o ano de 2016 participa do curso de Laboratório de Montagem Teatral, onde estreou o espetáculo “O que me resta”, também cursou teatro no Tablado no Rio de Janeiro.

⁶ É advogada e atriz amadora, formada pela segunda turma de teatro da escola em 2012. Sempre esteve participando de oficinas e cursos referentes às artes cênicas. Participou de projetos culturais entre outras atividades arte-educativas.

DESAFIOS DO PROCESSO

Dentre as dificuldades, encontradas inicialmente no processo de preparação, estão: a percepção da integração corpo-voz, administração da respiração e a energia em cena. A intenção era a construção da vocalidade para a personagem dos participantes no processo de montagem.

O primeiro questionamento foi: como acionar essa percepção corpóreo-vocal dos atores? Pois, a proposta inicial da pesquisa foi instrumentalizar os alunos, partindo de exercícios voltados para os princípios das teorias elencadas, que visam essa integralidade entre corpo-voz para a cena teatral.

Entretanto, a dificuldade de apreender os princípios técnicos foi um entrave no processo de sensibilização do corpo-voz, destacam-se alguns pontos: ansiedade, desatenção, desconhecimento da própria voz para utilizá-la em cena e má organização corporal.

De qualquer forma, estimulá-los através dos exercícios mais prolongados e intervir em seus corpos no momento dos exercícios foram algumas saídas encontradas para que os atores percebessem a si mesmos durante os treinamentos. Claro que muitos empecilhos são típicos da rotina de trabalho de cada um.

Chamo a atenção para o modo de viver corriqueiro do trabalho que todos enfrentam, o não condicionamento físico prejudica a saúde e a criatividade do indivíduo, promovendo um desconhecimento de si mesmo e das possibilidades do seu corpo-voz em qualquer situação. Foi verificado no início do processo com uma vivência proposta por mim, para averiguar suas dificuldades e facilidades na cena. O retorno que tive foi:

“Tive dificuldade na respiração, me senti forte, leve, soltando a voz, relaxante” (Andrea).

“Fiquei em alguns momentos sem ar também. Tive que dar uma parada para me recompor” (Maria).

“Quando meu corpo conseguiu sair um pouco de tensão minha percepção vocal foi melhorando” (Marcello).

O aluno Jackson não mencionou nada em relação ao desgaste físico ou dificuldade em acompanhar o processo. Os outros que mencionei acima, percebe-se na fala deles que estão poucos condicionados, em relação às atividades que trabalham conjuntamente corpo-voz no treinamento.

Adiante serão listadas as dificuldades percebidas por mim durante o processo de treinamento e ensaios do espetáculo. Na qual, a direção e a preparação de atores tentaram saná-las, todavia devido a um calendário para a estreia, tivemos que seguir a criação das cenas para o cronograma do trabalho. Tendo que deixar algumas pontuais dificuldades a mercê da montagem.

Andrea: As intenções propostas para algumas cenas, não foram atingidas com sucesso durante apresentação do espetáculo. A dificuldade de administrar a energia em cena reverbera-se em seu corpo ficando sem tonicidade muscular, a inserção de elementos tecnológicos também modificou algumas partituras corporais e vocais da personagem. A atriz utilizou das músicas para emocionar inúmeras vezes, uma vez que, ela faz cenas que pede uma intensidade emocional grande, não sabendo trabalhar em harmonia a relação entre sentimento e técnica

Jackson: Imaturidade e desconhecimento em relação ao fazer teatral, quando se é cobrado para que ele amplie sua capacidade expressiva de presença e energia, justificase que está cansado do trabalho é está fazendo o possível. Tem um tempo próprio para se fazer as atividades, as vezes isso atrapalha diretamente no tempo-ritmo da cena. Dificuldade em dizer o texto, relacionar intenção com o subtexto. Desconhece-se o seu potencial sonoro da sua voz em cena, acreditando que a sua fala pode acontecer de forma cotidiana. Em algumas situações fora de cena, percebi o seu alcance vocal, no entanto o ator “cristalizou-se” no nas marcações do texto e da cena. Tornando-o inflexível as alterações quando pedidas.

Maria: Economiza a sua energia em cena, especialmente na expressividade física, tem uma reação em cena interessante, mas poderia ser mais expressiva e verdadeira atuando em sua figura. No decorrer do espetáculo vai perdendo o timbre de voz conquistado por sua personagem. A relação ressonância e produção vocal está consciente em sua performance, desempenhando parte da proposta sugerida. Mas mantêm-se corporalmente pouco firme e isso reverbera na integração corpo-voz prejudicando no timbre da personagem.

Marcello: Se corrige em cena no momento de dizer os textos, dificuldades na administração da intensidade da voz, das intenções e sentimentos da personagem. Dificuldade em relacionar ação física com a ação vocal, buscando a integração corpo-voz que toque o espectador.



Foto: Márcio de Oliveira, Ator: Marcello Guerra.

CORPO-PALAVRA: SONORIDADES NO ESPAÇO

Dentro do processo prático na preparação dos atores e das atrizes, pontuo uma dificuldade em unir as duas faces da voz na cena. A primeira é as características enquanto som: volume, intensidade, alturas, a respiração, o uso dos ressonadores integrado ao corpo em cena principalmente da figura em cena.

Já a segunda face é sobre tornar o conteúdo dito na peça: os diálogos e os monólogos, em um texto inteligível, principalmente que afete o expectador. Ambas as faces sobre a voz estão intimamente ligadas à intenção de desenvolver uma voz poética que envolva o público no sentido sonoro e energético.

O objetivo é que as vocalidades construídas sejam materializadas de maneira uníssona. Por isso, o uso da denominação corpo-palavra, serve para refletir que conteúdo e forma estejam engendrados espacialmente acontecendo de maneira viva, desencadeando ações e permitindo causar sensações nos expectadores de alguma forma.

Jane Celeste Guberfain (2012) afirma que “para se produzir a imagem da palavra, é importante perceber a vivência de cada uma em si e, a partir daí o ator deve treinar o modo como fala, no sentido de que as sensações, que ele pensa transmitir ao ouvinte sejam semelhantes às que ele percebe” (GUBERFAIN, 2012, p.90).

Esse treinamento proposto pela autora, aconteceu como um grande aliado nos

ensaios que foi a repetição aliada aos exercícios. Sejam das cenas, de algum texto ou ação. Entende-se quanto mais se repete, mais perceptível para cada ator em relação ao seu corpo-voz fica mais integrado.

A escuta em relação a ressonância vocal e as qualidades de movimento ficam cada vez mais ativas. Percebendo quando em cena “o corpo ocupa um espaço e esta forma de ocupação revela o próprio corpo e seus espaços” (ALEIXO, 2004, p. 54). Entendendo também “com a voz o corpo habita o espaço para além dos limites que a estrutura óssea e muscular possui. A voz é o corpo em movimento projetado em dimensões amplas e sutis” (idem, 2004, p. 56). Essa compreensão sobre o corpo-voz dos atores e sua relação com o espaço, em determinado momento aconteceu outros não.

O espetáculo ficou pronto, porém a questão da técnica foi pouco aprofundada, devido ao tempo do curso e da própria montagem. Ampliar sua consciência do corpo-voz foi uma alternativa de aprimoramento expressivo de si, utilizando o próprio sujeito como objeto de investigação. Que demandou relacionar a técnica com a percepção sensório-motora, almejando uma organicidade na materialização da palavra cênica. Mas isso não se efetou totalmente, por causa dos inúmeros fatores já mencionados que incidiram no processo.

Sensibilizar os atores é uma tarefa complexa, pois estamos trabalhando com o humano. E muitas vezes conhecer a si próprio não se fará em quatro meses de laboratório. Eleger o teatro como prioridade é algo complicado, porque muitas vezes os alunos não têm a maturidade para entender a responsabilidade do ser ator/atriz e do fazer teatral e na vida das pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VOZES QUE COSTURARAM IDEIAS

Esta experiência de preparar o corpo-voz das atrizes e dos atores para este espetáculo foi uma oportunidade enriquecedora de aprendizagem, no sentido de trabalhar atividades traziam discursos das “vozes” dos renomados teóricos, como também as “vozes” dos alunos e das alunas sobre suas sensações, reações e até mesmo incompreensões sobre a prática. Isso fez com que eu buscasse estimulá-los em suas capacidades corpóreo-vocais.

Escutar-se é uma tarefa difícil a cada dia que passa na atualidade urbana, pois os dispositivos criados para facilitar a vida em certo sentido, tornam-se empobrecedores das experiências sensório-motoras. Por este motivo, a preparação fugiu do lugar mecânico de reprodução.

A intervenção do preparador nos exercícios é para fazê-los sentir de modo efetivo ou até mesmo esgotar fisicamente para que seu corpo se abra para as sutilezas durante a atuação e o espetáculo em si.



Foto: Márcio de Oliveira. Alunos: Marcello Guerra, Jakson Bani, Andréa do Valle e Maria Azevedo.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Fernando Manoel. **Corporeidades da voz: estudo da vocalidade poética.** Dissertação (mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral.** São Paulo: Hucitec; Campinas: Unicamp, 1995.

_____. **Queimar a casa: origens de um diretor.** Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BECKER, Lidia. **Por uma estética da voz em cena: Harmonização de conteúdo e expressão sob a ótica do método Espaço-Direcional-Beuttenmüller.** Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas, v. 02, p. 109-113, 2007.

BEUTTENMÜLLER, Maria da Gloria, LAPORT, Nelly. **Expressão Vocal e Expressão Corporal.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.

GONÇALVES, Rosângela; SILVA, Iris Lima e; CARDOSO, Fabrício; BERESFORD, Heron. **O valor da percepção do corpo para o conhecimento do espaço cênico: uma contribuição para a preparação vocal de atores de teatro baseada no pensamento de Merleau-Ponty.** Revista Repertório: Teatro & Dança. v. 13, p. 80-84, 2010.

GUBERFAIN, Jane Celeste. **A voz e a poesia no espaço cênico:** uma leitura do método espaço-direcional- Beuttenmüller. Rio de Janeiro: Synergia: Faperj, 2012.

LOBO, Lenora. NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento:** um método para o intérprete criador. Brasília: LGE Editora, 2º ed. 2007.

MARTINS, Janaína Träsel. **Os princípios da ressonância vocal na ludicidades dos jogos de corpo-voz para a formação do ator.** Tese (doutorado), Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008.

ANEXOS

CONSENTIMENTO INFORMADO

Autorização de uso de imagem, som de voz, nome e dados biográficos

Eu, abaixo assinado e identificado, autorizo o uso da minha imagem, som da minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados em depoimento pessoal concedido e, além de todo e qualquer material entre fotos e documentos por mim apresentados para compor o material de apresentação e pesquisa do trabalho de conclusão de curso **POR UMA PEDAGOGIA DA ESCUTA: A PREPARAÇÃO CORPÓREO-VOCAL DO ESPETÁCULO “VERTIGEM”** que venham a ser planejadas, criadas e/ou produzidas por **William Francisco de Paulo**, aluno do Curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, sejam essas destinadas à divulgação ao público em geral e/ou para a formação de acervo histórico. A presente autorização abrange os usos indicados tanto em mídia impressa (livros, catálogos, revista, jornal, entre outros) como também em mídia eletrônica (programas de rádio, *podcasts*, vídeos e filmes para televisão aberta e/ou fechada, dados informatizado multimídia, *home vídeo*, DVD (*digital vídeo disc*), suportes de computação gráfica em geral e/ou divulgação científica de pesquisas e relatórios para arquivamento e formação de acervo histórico, sem qualquer ônus a **William Francisco de Paulo** ou terceiros, por essa expressamente autorizados, que poderá utilizá-los em todo e qualquer projeto e/ou obra de natureza sociocultural voltada, a discussão do corpo, dança e teatro em todo território nacional e no exterior. Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que ainda haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem ou som de voz, ou qualquer outro, assino a presente autorização.

Muriaé, 04 de agosto de 2017.

Assinatura Nome:

Endereço:

Cidade:

RG:

CPF:

Telefone para contato:

Nome do representante legal (se menor):

Assinatura do representante legal:

Perguntas anteriores ao grupo

Bem-vindo (a)!

Para dar prosseguimento ao trabalho, preciso de algumas informações.

(Favor preencher com letra legível e lembrar de assinar.)

1. Você tem alguma experiência com artes cênicas (dança, música, circo ou teatro)?
2. Como tem sido o seu trabalho corporal (dança, esportes, artes marciais ou outras atividades) dentro de sua formação como indivíduo?
3. Como tem sido o trabalho corporal (dança, esportes ou artes marciais) na realização de suas atividades profissionais? Há um preparo ou treinamento técnico para utilizá-la?
4. Se sim, quais as dificuldades encontradas?
5. Você costuma trabalhar seu corpo e voz no dia a dia? Em que situação? Cantar e se movimentar te proporciona bem-estar?
6. Como você está de saúde? Alguma queixa?
7. Você respira bem? Você tem algum tipo de impedimento físico? Problemas na coluna ou nos joelhos?
8. Você tem alguma restrição ao trabalho corporal ou em grupo?
9. O que você espera do processo de preparação corpóreo-vocal?

As fotos tiradas durante o curso são para fins de estudo dentro pesquisa do Trabalho de Conclusão de Curso de Teatro da UFSJ.

Por favor, assinale uma das opções abaixo:

- Autorizo o uso da minha imagem, sem restrições.
- Não quero ser fotografado

Muriaé, _____ de _____ de 2017.

Nome completo: _____

.Assinatura: _____

EXERCÍCIOS UTILIZADOS NO PROCESSO

EXERCÍCIOS DE RELAXAMENTO

1-DEITAR-SE NO CHÃO: sentir as partes que tocam no chão, ouvir sua respiração, ouvir o ambiente externo. movimentar aos poucos os dedos dos pés, das mãos, os membros inferiores superiores até o corpo inteiro estiver se mexendo.

2- ESPREGUIÇANDO O CORPO INTEIRO, FAZER BOCEJOS

EXERCÍCIOS DE RESPIRAÇÃO

- 1 – Cadeira
- 2 - Cadeira 2
- 3- Abraçar-se
- 4- Em s
- 5- Dias da semana

EXERCÍCIOS DE PERCEPÇÃO CORPORAL

- 1- Massagear os pés
- 2- Alongar os membros inferiores e superiores, coluna vertebral.
- 3- Acordar as articulações.
- 4- Massagear o rosto e pescoço
- 5- Esticar a língua
- 6- Mandar beijo
- 7- Fazer careta
- 8- Forma de caminhar: ponta de pé, bordas dos pés, calcanhares,

AQUECIMENTO FÍSICO-VOCAL

- 1 – corridas
- 2- saltos e polichinelos
- 3- Vibração de língua
- 4 – vibração de lábio
- 5 - trabalhar com sons: z, x, j

EXERCÍCIOS DE RESSONÂNCIA E CANTO

- 1-Boca chiusa:
- 2- A, E, I, O, U
- 3- Abraço sonoro
- 4- música para se trabalhar ritmo, articular, dicção, musicalidade na fala, respiração,

EXERCÍCIOS COM PALAVRAS

- 1- Sentir as sílabas
- 2- Sentir as letras
- 3- Sílabas-corpo
- 4- Trava-línguas
- 5- Intenção com a palavra

EXERCÍCIOS ESPACIAIS

- 1- FATORES DE MOVIMENTO
- 2- NÚMEROS COM AÇÕES
- 3-

COMPOSIÇÃO DE FIGURAS

- 1- Modo de andar
- 2- Olhar
- 3- Relações entre eles na peça
- 4- O corpo da figura
- 5- A voz
- 6- A história
- 7-

