

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

Principles of the connection body-voice in the actor's work

por *Barbara Biscaro*

RESUMO

Este artigo é fruto de um estudo que se dedica a compreender os princípios da conexão corpo-voz no trabalho do artista cênico (ator, cantor, dançarino, performer). Partindo do canto e da dança como chaves de compreensão do movimento corporal e vocal, este estudo aponta para a construção de uma prática que exercite as dimensões corporais e vocais do ator conjuntamente, levando em consideração para isso princípios como a ação física, tonicidade, trabalho psicofísico, apoio respiratório, esforço e oposições, entre outros. O objetivo é compreender princípios desenvolvidos em diferentes abordagens do corpo e da voz no treinamento do ator que podem ser utilizados em um trabalho que tenha a perspectiva da integração corpo-voz como foco da criação de materiais cênicos para o teatro.

Palavras-chave *Teatro, Canto, Dança, Artista Cênico; Movimento*

ABSTRACT

This article is the result of a study that wishes to understand the principles of the connection body-voice in the work of the scenic artist (actor, singer, dancer, performer). From the starting point of the singing and the dance as keys to understand the vocal and corporeal movement, the objective of this study is the construction of a practice that exercises both the corporeal and vocal dimensions of the actor, using for that principles as physical action, tonicity, psychophysical work, respiratory support, effort and oppositions, among others. The goal is to understand the principles developed in distinct approaches of the voice and the body in the actor training, that can be used in a work that has the perspective of an integration between voice and body as the focus of creation scenic materials for theater.

Keywords *Theatre; Singing; Dance; Scenic Artist; Movement*

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

A integração entre corpo e voz no trabalho do artista cênico (englobando neste termo o ator, cantor, dançarino ou performer) é o tema de diversas pesquisas que buscam de forma prática ou através da sistematização e teorização destes conceitos bases físicas que possam fundamentar esta conexão. O presente texto se dedica a discutir a integração entre a dimensão corporal e vocal no trabalho prático do artista cênico. A base técnica para pensar estes elementos na formação e em processos de criação do artista, neste momento, foi escolhida de acordo com as bases da minha própria formação e fonte de pesquisa: a dança moderna e contemporânea e o canto erudito, enquanto “artes” codificadas do uso do movimento corporal e da voz. Os pontos onde estas duas esferas se tocam e as contribuições de seus princípios, aliados ao campo do teatro, para desvendar a conexão corpo-voz no trabalho do artista cênico formam o fio condutor desta pesquisa.

A ideia de que todos os tipos de treinamento corporal e vocal estabelecem conexões dentro do corpo do ator, que busca estes conhecimentos próprios do corpo é a premissa para aproximar princípios de diferentes práticas, que envolvem resultados estéticos completamente diversos e também expressam em seus resultados abordagens específicas de um local, um tempo histórico e um contexto cultural específico. Mas neste breve estudo me dedico a estabelecer um primeiro passo para a compreensão de uma prática corporal para o ator que associe corpo e voz: pode existir uma “técnica” específica para esta conexão. Coloco entre aspas a palavra técnica pois o objetivo deste estudo não é sistematizar uma série de exercícios e práticas que ensinem ou comprovem esta conexão; o objetivo é mapear quais os possíveis princípios desta conexão corpo-voz levando em consideração a multiplicidade de formações dos artistas cênicos no Brasil hoje e pesquisas individuais ou coletivas que estão em pontos mais ou menos avançados desta temática, partindo as vezes de premissas, técnicas ou objetivos completamente diferentes dos propostos neste texto.

Assim, habilidades corporais desenvolvidas por percursos formativos em dança e em canto podem integrar-se à medida que é em um mesmo corpo que estes conhecimentos práticos se acomodam. A dissociação entre as duas dimensões da técnica corporal – voz e corpo – provoca cisões que acabam por delinear percursos diferentes, com focos diversos, que não se conectam em seu âmbito técnico. Esta busca se baseia em uma premissa paradoxal: dissociar as linguagens, para um melhor entendimento e amadurecimento dos conhecimentos adquiridos pelo corpo, e associá-las em um trabalho específico, que exercita a dimensão corpo-voz, agregando conhecimentos que, se antes estavam separados, começam a criar sentido quando juntos.

Portanto, as etapas de dissociação e associação implicam em modos de compreender separada e integradamente, com o objetivo de tornar a técnica corporal e vocal cada vez mais desenvolvida e ao mesmo tempo estimular uma técnica que

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

é corpóreo-vocal, ou seja, pautada na não dissociação, que molda habilidades corporais e vocais que só podem ser aprendidas dessa maneira.

As fronteiras entre o movimento dançado e a ação teatral, ou a voz cantada e a voz falada, são definidas através do trabalho de cada artista. O corpo, envolvendo as dimensões do movimento corporal e vocal, é o local da experimentação e o catalisador das informações que serão conjugadas na cena. A palavra e seus significados lingüísticos, sua estruturação enquanto texto ou dado a ser transmitido através de construções próprias da língua, não é o foco do trabalho do intérprete com a voz neste ponto da pesquisa. Em um primeiro momento, é necessário encontrar o fluxo orgânico da sonoridade, a desconstrução da palavra enquanto linguagem, para dar lugar ao som e às suas propriedades compositivas e sígnicas. Segundo Zumthor,

[...] 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, voz cuja existência física se impõe a nós com a força de choque de um objeto material. A voz é uma coisa; suas qualidades podem ser descritas e medidas – tom, timbre, amplitude, altura, registro. Várias civilizações atribuíram valor simbólico a cada uma dessas qualidades, e nas relações pessoais cotidianas, julgamos alguém por sua voz e (às vezes com má-fé) estendemos esse julgamento ao valor do que é dito. (ZUMTHOR apud FORTUNA, 2000, p. 31).

Por isso o canto, em suas diferentes acepções técnicas e resultados estéticos pode ter algumas funções: abrir os espaços físicos internos, necessários para uma mudança radical na emissão da voz, distanciando-se do cotidiano, criando a capacidade de mover a voz através de mecanismos expressivos. Do mesmo modo, a dança também abre estes espaços físicos dentro do corpo, ampliando o alcance dos movimento no espaço, levando o corpo a explorar regiões não exploradas no movimento cotidiano, aumentando a predisposição para a criação de uma corporalidade que se afasta de um universo figurativo da realidade.

Essa abordagem da voz como sonoridade, encadeamento consciente de sons que se sucedem, é muito importante para o processo de integração corpo-voz. O abandono do significado lingüístico da palavra é temporário: dura o tempo necessário para que o intérprete compreenda como produzir sons e explorar as propriedades compositivas da sonoridade vocal. A palavra é vista como matéria, vogais e consoantes que movem a dimensão sonora produzida pelo corpo do intérprete, que experimenta a subversão da palavra para que ela dê lugar à diferentes melodias, articulações, ritmos, velocidades e dinâmicas que só o som pode desencadear. Antonin Artaud defendia o uso da palavra como “encantação”, mistura do cantar e do falar. A palavra entendida como uma matéria física a ser processada pelo corpo é um dos pontos importantes de seu pensamento sobre o trabalho do ator. Artaud coloca:

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

Com um sentido totalmente oriental da expressão, essa linguagem objetiva e concreta do teatro serve para cercar, encerrar os órgãos. Ela circula pela sensibilidade. Abandonando as utilizações ocidentais da palavra, essa linguagem faz, das palavras, encantações. Ela emite uma voz. Utiliza vibrações e qualidades de voz. Faz os ritmos se repetirem apaixonadamente. Calca sons. Procura exaltar, exacerbar, encantar, deter a sensibilidade.[...] Rompe enfim a sujeição intelectual da linguagem, dando o sentido de uma intelectualidade nova e mais profunda [...] (ARTAUD, 1984, p. 116).

A palavra vista como som, que tem propriedades compositivas muito parecidas com as do movimento corporal, pode então integrar corpo e voz, porque o movimento corporal já não precisa mais figurar um discurso: ele precisa mover-se junto com a voz, afirmando-a ou negando-a, em um jogo de manipulação das qualidades dinâmicas mobilizadas pelo corpo e pelo som no espaço. Libertar a palavra através da sonoridade permite uma experimentação mais profunda da relação corpo-voz, de modo que é através de um conhecimento do corpo, adquirido pelo processo cognitivo da técnica, que o intérprete cria, sem necessidade de explicitar o significado verbal daquilo que diz, mas fazendo emergir significados simbólicos, próprios da manipulação dos sons vocais.

O ator, portanto, mobiliza seus recursos técnicos, adquiridos através da vivência de percursos formativos, para criar materiais que pertencem à sua individualidade e subjetividade, que serão trabalhados de modo que se transformem em ações físicas e vocais precisas, com intuito de agir sobre um espaço definido, sob o olhar do espectador. Esse mecanismo embasa o trabalho do intérprete sobre si, na busca do contato com o outro. Naspolini contextualiza a noção de trabalho sobre si mesmo:

O trabalho sobre si mesmo, como foi denominado inicialmente por Stanislavski e posteriormente desenvolvido por diversos fundadores e refundadores de tradições cênicas, tornou-se uma das grandes idéias-força do teatro novecentista. Trata-se de um trabalho técnico que envolve o ator enquanto ser humano integral, no qual corpo, mente e espírito não podem ser separados. A abordagem psicofísica, que implica necessariamente no crescimento pessoal do ator, está no centro das atenções (NASPOLINI, 2007, p. 19).

A ação física é a partícula fundamental que vai estruturar o percurso de criação e estruturação dos materiais cênicos gerados pelo corpo-voz do intérprete. Tanto o cantor como o ator ou o dançarino podem partir da compreensão e execução da ação física para o desenvolvimento de diferentes resultados cênicos, utilizando assim uma mesma base de trabalho. A ação física, além de envolver a dimensão psicofísica do intérprete, também envolve a relação impulso interno e impulso externo, entre dimensão volitiva e movimento expresso no espaço. Bonfitto, ao estudar o conceito de ação física para Stanislavski, conclui que

[...] o conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras. A ação

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior, e este último encontra sua expressão em termos físicos (BONFITTO, 2002, p. 26).

Esta relação entre impulso interior e sua tradução em movimento corporal é uma habilidade que pode ser adquirida através da técnica, mas o domínio da forma não garante a eficácia da ação física. O contínuo ciclo de impulsos internos que se justificam em ações externas é o foco do trabalho do intérprete quando cria as ações físicas, e seu domínio consiste em conseguir engajar a subjetividade e a dimensão volitiva na execução de ações dinâmicas, que traduzem os estados interiores através do manejo do tempo, da tonicidade, do peso e do espaço. De Andrade complementa que

o trabalho do ator-dançarino requer mais que uma ação qualificada. Não basta um simples esboço das ações de base. 'O ator e o dançarino, usando o movimento como meio de expressão, se referirão mais à sensação do movimento do que à sua análise racional.' [LABAN apud DE ANDRADE, p. 222, trad. nossa]. O fingimento e a reconstrução mecânica da ação cotidiana não envolvem necessariamente a experiência psicossomática; já a ação teatral do corpo vivente requer um alto grau de integração entre o sensório e o expressivo através da objetivação das sensações (DE ANDRADE, 2002, p. 222, trad. Nossa, grifo do autor).

Tanto a emissão vocal no canto quanto o movimento dançado trabalham os limites físicos do intérprete; a sua execução depende de uma ação real, que mobiliza todo o corpo para ocorrer, e que se não tiver o tônus ou a precisão necessária, não acontece. “Para ser real e, portanto, eficaz em cena, é preciso que a ação física seja autêntica, sentida, vivida, que seja fundada em uma correspondência orgânica entre externo e interno do ator e, portanto, em uma estreita relação corpo-mente.” (NASPOLINI, 2007, p. 20). Portanto, a ação física acontece nos limites físicos do intérprete, onde a correspondência entre externo e interno é o que diferencia o movimento pelo movimento da ação cênica. Bonfitto descreve que, no percurso da pesquisa de Stanislavski, um primeiro modo de gerar correspondência entre impulso interno e ação externa era a criação de processos mentais que antecediam o movimento corporal. Porém, ao longo do tempo, “a partir do trabalho com as ações físicas tal percurso de modifica, não mais partindo somente de processos mentais que devem produzir ações. [...] Também a execução das ações atua agora sobre os processos interiores e não somente os processos interiores geram ações.” (BONFITTO, 2002, p. 31). Esta relação consiste em uma via de mão dupla: tanto estímulos mentais podem fazer surgir movimentos exteriores e se tornarem ações quanto o movimento expresso no espaço pode gerar estados interiores que podem se configurar como ações.

Nesse sentido, o corpo do intérprete precisa estar aberto para criar movimento corporal e vocal, porque é através deles que a ação física pode ser executada. O termo ação física se estende para todas as funções do corpo, ou seja, movimento

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

corporal e voz. Porém existe também o termo ação vocal, criado para designar uma participação efetiva da voz em cena, agindo sonoramente, com a mesma eficácia e relevância do corpo todo, condizente com a situação e o estado corporal de um determinado momento. Esse termo, quando mencionado primeiramente por Eugenio Barba, buscava definir a materialidade sonora da voz em cena e uma relação mais complexa entre dimensão sonora e corporal do intérprete. A sua apropriação por outros pesquisadores gerou diferentes enfoques para a ação vocal. Por exemplo, Lucia Helena Gayotto define a ação vocal:

O conceito de ação vocal pretende uma emissão em acordo com a ação cênica e não uma voz apenas dramatizada, distante da realidade do texto. Ela deve ser construída em harmonia com a cena, para que se efetue como acontecimento expressivo concreto, vivo, que fuja dos clichês vocais vazios de sentido, contendo em si mesma todos os elementos do personagem: psíquicos, culturais, situacionais, corporais. (GAYOTTO, 2002, p. 27 – grifo do autor).

Quando é propagado o termo ação vocal, quase em complemento à ação física, existe o perigo de voltar ao mecanismo de dissociação entre corpo e voz. Mesmo que Gayotto defenda que a ação vocal deve ser construída em harmonia com o movimento corporal, essa definição pressupõe uma estratificação no próprio processo de criação, que deveria ser orgânico, e no qual as dimensões corpo-voz se alimentam e estimulam mutuamente, a ponto de não ser possível separar um elemento do outro. Mesmo se a intenção é contrapor corpo e voz em uma determinada ação, o efeito de contraponto depende da integração íntima entre o movimento corporal e a emissão vocal. Para a construção da ação física, Stanislavski, em sua experiência com cantores, já propunha a integração da dimensão interior e exterior no ato de cantar, entendendo que o mecanismo de relação entre mundo interior/subjetivo e a execução física de uma ação (através do corpo e da voz) é completamente pertinente ao trabalho do cantor:

e como você [cantor] poderá entrar na vida do ritmo do compositor se está claro que você está com medo das notas altas? [...] faça com que as ações físicas corretas ajudem você a obter as emoções corretas. Parta delas e a sua voz lhe responderá. [...] Quando estiver vocalizando e tentando alcançar algumas notas de transição, tente sempre associar problemas psicológicos com o canto, para não cantar notas vazias, mas sim notas-pensamentos. [...] Máquinas que cantam não servem para o público nem para a cultura, o que queremos é gente viva, artistas que cantam (STANISLAVSKI apud PEIXOTO, 1985, p. 50).

No âmbito desta pesquisa, muito mais do que associar problemas psicológicos à execução de exercícios vocais, o esforço do ator consiste em preencher a exteriorização da voz com sua subjetividade, alimentando e exercitando a materialização da voz associada à criação de materiais cênicos que podem dar origem a ações físicas concretas. Assim, a busca da materialidade vocal em cena desencadeia o

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

processo de corporificação da voz, sendo esta busca o foco do trabalho do intérprete na dimensão corpóreo-vocal do movimento. No caso da voz falada, trata-se de encontrar a sonoridade que guia e modifica a palavra, levando a uma ampliação dos signos que envolvem a palavra e o som, em relação íntima com o movimento corporal. No caso da voz cantada, já plenamente corporificada, busca-se um modo de preencher o corpo todo com a ação física, procurando o mesmo tônus e disponibilidade para o movimento corporal que está sendo produzido pela voz.

Fazer a voz agir é integrar corpo e voz a partir de princípios físicos, que são:

- esforço
- apoio respiratório
- tonicidade
- enfoque psicofísico

O artista cênico, ao estabelecer a relação entre dimensão volitiva e movimento corpóreo-vocal e desenvolver habilidades compositivas vai gerar a ação física, que é a expressão da vida do intérprete no espaço e partícula de não dissociação entre a dimensão corporal e vocal. A dissociação corpo-voz pode estar presente no momento dos percursos formativos, quando o foco do intérprete está em aprender a controlar e ampliar seus recursos corporais e vocais, mas no momento da criação, da experimentação, é imprescindível que a dimensão corpo-voz seja exercitada de forma integrada, usando alguns princípios físicos que auxiliam esta integração.

A respiração é um dos elos de integração entre movimento e voz. Segundo Martins, “a respiração influencia e é influenciada, modifica e é modificada pelos estados físico, mental e emocional, os quais, por sua vez, modificam também a voz.” (MARTINS, 2004, p. 58). Portanto, a conscientização das funções da respiração no processo de composição corpóreo-vocal é extremamente importante, pois é através dela que o movimento corporal pode dar suporte para o movimento vocal. Essa noção de respiração como suporte, mencionada no sistema Laban/Bartenieff, é a base de trabalho do intérprete, quando o processo de não dissociação entre corpo e voz se inicia. O apoio respiratório (não importando neste momento especificamente qual técnica de apoio respiratório, pois existem muitas), se torna, então, uma conjugação de cadeias musculares e articulares que podem se adaptar aos movimentos mais variados do corpo, ou seja, ele não se fixa somente sobre uma base ereta e estável de postura do indivíduo. Quanto mais o intérprete busca diferentes posturas na emissão vocal, mais ele observa a estreita conexão entre postura/movimento corporal e a emissão vocal, adaptando o corpo e propondo novos caminhos cinestésicos para a integração corpo-voz a partir do movimento. Tanto o movimento corporal quanto o movimento vocal estão pautados na expiração como parte ativa do processo respiratório: enquanto se movimenta, o intérprete não deve entrar em apnéia (prender a respiração), mas sim, aprender a trabalhar de modo que o movimento expiratório impulse o movimento do corpo todo; a tendência de parar de respirar em movimentos difíceis enquanto se dança, por

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

exemplo, é muito frequente, e deve ser evitada. Assim como no canto, que o movimento expiratório é a força motriz da emissão vocal, a manutenção consciente da respiração deve alimentar a relação entre movimento corporal integrado à emissão da voz. O corpo se enche e se esvazia constantemente e o movimento responde a esse processo, utilizando-o como impulso.

O esforço também é um princípio comum entre movimento corporal e vocal. A definição de Laban sobre o esforço se aplica não somente ao movimento corporal, mas se estende à emissão da voz, já que é através do corpo que impulsos físicos interiores se convertem em movimento exterior. De Andrade frisa que

[...] todo movimento é indissoluvelmente ligado a esta realidade do esforço e da atitude interior, que é a sua origem dinâmica e rítmica. Quando cita a configuração rítmica do esforço, Laban não faz referência ao aspecto métrico do ritmo, mas entende como jogo de intensidade, disposições e sucessões alternadas de tensão e relaxamento em configurações privadas de estabilidade. (DE ANDRADE, 2002, p. 216, trad. nossa - grifo do autor).

Assim, a emissão vocal, pautada no movimento, possui visivelmente uma relação entre atitude interna e resultado externo. A atitude interna permite que o intérprete prepare o corpo para a emissão vocal, de forma que toda a tonicidade e energia seja mobilizada para permitir que uma voz plena saia, sem prejudicar a saúde do intérprete. Uma voz que não mobiliza esforço não é corporificada. A voz, tanto cantada quanto falada, possui uma qualidade paradoxal: precisa ser firme e segura, para não perder a tonicidade e a mobilização completa do corpo, e ao mesmo tempo livre a ponto de ser manipulada de acordo com o desejo do intérprete. A dosagem entre tonicidade e maleabilidade é essencial para a criação de movimento corpóreo-vocal. Por isso, a atitude interna, o esforço mobilizado, potencializa as qualidades dinâmicas, rítmicas e espaciais do movimento, trazendo em si a base estável para o uso do corpo como forma de expressão. De Andrade fala que “como atitude interna (*inner attitude*), o esforço se evidencia na força da atenção, na transparência da intenção, na instantaneidade da decisão e no fluxo orgânico da precisão que pré-anuncia a execução do movimento.”(DE ANDRADE, 2002, p. 216-217, trad. nossa - grifo do autor). Esta atitude interna, que pré-anuncia a execução de um movimento que se exterioriza através do corpo e da voz, pode ser concretamente sentida pelo corpo, sendo que o domínio do intérprete sobre essa relação entre decisão e execução é o que define a sua precisão técnica e a qualidade dos materiais que ele pode criar.

A tonicidade não deve ser confundida com tensão. “Ao contrário de um corpo com tônus adequado em sua movimentação, um corpo extremamente tenso emitirá uma qualidade vocal tensa. Além de reprimir a expressão oral, o excesso de tensão e o fechamento do canal laríngeo podem se manifestar em patologias físicas no trato vocal.” (MARTINS, 2004, p. 61). A tensão feita de forma inconsciente prende tanto o fluxo vocal quanto o fluxo do movimento corporal. A tonicidade é uma

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

qualidade que, aplicada ao movimento, expande os limites do corpo sem tirar as qualidades dinâmicas da ação. Já a tensão, além de dificultar a execução orgânica do movimento, pode acarretar danos físicos para o indivíduo. A eficácia da ação física (produzida pela voz e pelo corpo) está no engajamento correto da energia corporal na sua execução precisa; a falta de tonicidade provoca um estado corporal ineficaz e o excesso de tensão provoca uma superposição de energias desnecessárias para a execução consciente do movimento, desviando a atenção do intérprete sobre os pontos do corpo de onde parte o esforço para a realização de um movimento. O trabalho sobre a tensão faz parte da técnica corporal e vocal do intérprete, porém, a produção ou o aumento de tensão em momentos específicos do movimento corporal e vocal deve estar acompanhado da consciência do intérprete, que percebe claramente quando produz tensão e quando mantém o tônus corporal. Martins complementa:

Realizando convergências entre o princípio da tonicidade muscular e sua relação com a ressonância vocal, os atores, por criarem tensões momentâneas nos corpos cênicos, deverão ter consciência delas, desenvolvendo o controle das variações de tensões musculares, até alcançarem o domínio de, na criação da ação físico-vocal, tencionar [sic] regiões do corpo que não influenciem a expressividade, a ressonância e a projeção da voz no ato artístico. (MARTINS, 2004, p. 87).

Geralmente, é por causa da falta de um trabalho específico sobre estas relações entre corpo e voz, que pode se tornar extremamente difícil, mesmo para um cantor que possui um ótimo domínio vocal, cantar movimentando-se corporalmente: a in experiência produz tensões desnecessárias, desloca a localização do esforço ou corta o fluxo da respiração, fazendo com que o movimento do corpo prejudique a plena emissão da voz. Porém, o contrário também pode acontecer: um ator com um ótimo domínio corporal, assim que adiciona o texto em sua partitura de movimentos, perde toda a riqueza e complexidade da construção do corpo, pois o discurso ou a emissão da voz desviam e confundem o foco do ator que, ao invés de potencializar os movimentos corporais, acaba dificultando a manutenção da sua criação corporal.

Segundo Feldenkrais, “para o trabalho pesado de mover o corpo, devem ser usados os músculos apropriados.” (1977, p. 117). Isso garante não só a irradiação de energia e força muscular, mas também a preservação de musculaturas mais frágeis, que se fatigam rapidamente. Feldenkrais explica:

Se observarmos cuidadosamente, veremos que os músculos maiores e mais fortes estão ligados à pélvis. A maior parte do trabalho é feita por estes músculos, particularmente pelas nádegas, coxas e abdominais. Do centro do corpo, aos membros, os músculos tornam-se gradualmente mais delgados. Os músculos dos membros tendem a dirigir seus movimentos com precisão, enquanto a força principal dos músculos pélvicos é conduzida pelos ossos dos membros, até o ponto em que começam a operar. (FELDENKRAIS, 1977, p. 117)

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

Um princípio corporal das técnicas de dança e canto apresentadas convergem: a localização do centro cinético do corpo na região do tronco. A dança moderna usa o centro do corpo (tronco, bacia e pélvis) como irradiador de todos os movimentos que são transmitidos às extremidades, e com isso procura tornar o movimento mais orgânico e assim exprimir estados interiores através da dança. O canto, pautado no corpo todo como fonte de energia motriz, precisa da energia da respiração engajada pelos músculos da região das costelas, coluna vertebral, abdômen e pélvis para produzir o apoio respiratório que embasará o movimento vocal. O centro do corpo é, portanto, é um catalisador da junção corpo-voz, tendo que ser fortificado e exercitado de modo que conduza as duas dimensões (corporal e vocal) a um caminho de unicidade. Feldenkrais acrescenta que “em um corpo bem organizado, o trabalho feito pelos músculos grandes prossegue através dos ossos e dos músculos mais fracos, mas sem perder muito do seu poder no caminho” (FELDENKRAIS, 1977, p. 117). Assim, ele reitera o mecanismo de irradiação da força muscular do centro do corpo, pautada nos músculos mais fortes, para as extremidades, que são compostas de cadeias musculares mais frágeis, organizando de modo eficaz a produção do esforço no movimento corporal e vocal.

Outro princípio físico que se encontra na base da unificação do trabalho expressivo da voz e do corpo no intérprete é a oposição. Eugenio Barba define a oposição, ou a dança das oposições, como um dos “princípios-que-retornam”, segundo os estudos da Antropologia Teatral. Para Barba, a “dança de oposições é dançada *no* corpo antes de ser dançada *com* o corpo. É essencial entender este princípio da vida do ator-bailarino: a energia não corresponde necessariamente ao deslocamento no espaço” (BARBA, 1995, p. 13). Tanto na emissão da voz, quanto na externalização do movimento no espaço, o intérprete mobiliza uma série de movimentos que se contrapõem, criando linhas de tensão que alimentam a tonicidade do corpo e produzem a energia necessária para a execução vocal e corporal. Barba comenta:

O ator desenvolve resistência criando oposições: essa resistência aumenta a densidade de cada movimento, dá ao movimento uma maior intensidade energética e tônus muscular. Mas a amplificação também ocorre no espaço. Por meio da dilatação no espaço, a atenção do espectador é direcionada e focalizada e, ao mesmo tempo, a ação dinâmica do ator torna-se compreensível. (BARBA, 1995, p. 184).

No canto, o movimento fundamental do apoio vocal se baseia em uma oposição: o foco do movimento respiratório, que se localiza na região abdominal, intercostal e pélvica cria uma oposição direta com o fluxo do ar e a direção do som aos ressoadores, possibilitando que esse movimento contrário gere a energia motriz para uma voz plena. É muito comum ouvir expressões como “empurrar para baixo” quando se quer produzir uma nota aguda ou um som forte, porque é a dilatação do movimento de oposição entre o apoio respiratório e o fluxo do ar que possibilita que o espaço dentro da garganta se mantenha aberto, a tensão excessiva na laringe se dissolva e diversos sons possam ser produzidos através de um engajamento

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

de todo o corpo. No movimento corporal, a dança das oposições, citada por Barba, se define como uma ampliação do tônus corporal através desses mecanismos internos que potencializam a densidade do movimento. Exercitar as oposições pode ser conquistar um corpo disponível para a expressão, através da compreensão dos encadeamentos tônicos do movimento, que possibilitam a manutenção do fluxo e a dilatação da energia expressiva do intérprete em cena.

Compreender o mecanismo de oposição inerente ao movimento vocal e manter as oposições do corpo, de modo que a energia não se perca, mas, encontre vazão dentro do próprio movimento, possibilita que o intérprete possa manter a emissão vocal em tons agudos, volumes altos ou longos períodos de fonação sem acarretar cansaço da voz e perda de qualidade ao mesmo tempo em que movimenta-se pelo espaço. Quando o mecanismo da oposição se torna um conhecimento do corpo, explorar diversas posições corporais enquanto se emite a voz falada ou cantada é um modo eficaz de extrair sonoridades completamente novas ou executar sons que feitos na posição ereta são muito difíceis. A busca por este desconforto, tanto corporal quanto vocal, desde que não prejudique a saúde do indivíduo, é um dos caminhos para a ampliação das habilidades do corpo-voz do intérprete cênico.

Estes princípios físicos, que integram a produção da voz com o movimento corporal, são absorvidos pelo intérprete quando vivenciados. O objetivo aqui não é apresentar fórmulas, mas apontar caminhos que podem ser observados ao longo de um processo de formação do intérprete que deseja integrar o corpo e a voz em sua prática artística. Portanto, a vivência de um processo no qual estes elementos podem ser experimentados é fundamental, pois é o momento em que a frieza da técnica é confrontada e modificada pelo caos da vida, que exige o engajamento completo do ator, que não executa ações, mas as vive.

O artista que se insere neste contexto busca o domínio da linguagem do movimento. E este domínio pressupõe um conhecimento do corpo, que traz a dimensão técnica, mas também envolve um engajamento intelectual, emocional e subjetivo a fim de criar materiais sobre os quais possa trabalhar, a fim de construir sentido e revelar significados através do movimento corporal e vocal. De Andrade observa que

[a linguagem do movimento] não paira, portanto, sobre o movimento natural, mas sobre relações reversíveis e analisáveis de experiências corpóreas, dinâmicas e sensoriais. É o cinestésico que serve como elemento intermediário entre o signo e seu conteúdo. Quem usa o corpo como linguagem necessita de um corpo vivente, através do qual se dá a troca simbólica entre o que marca um estado interno e o que percebe tal estado visto como experiência cinestésica. (DE ANDRADE, 2002, p. 212, trad. nossa – grifo do autor).

O cinestésico faz a ponte entre a vivência corporal do intérprete e sua subjetividade, ajudando a edificar o signo que se forma e chega até o espectador. Portanto, a linguagem do movimento não é uma simples relação contendor (intérprete) e conteúdo (obra), mas uma teia complexa que agrega à construção formal do

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

movimento corporal e vocal a subjetividade transformada do intérprete que, através desse corpo vivente expande o conteúdo até que ele se misture ao contentor. Laban, quando fala da dança moderna, esclarece esse surgimento da forma, que pertence a um plano sógnico, impossível de ser descrito em palavras: “a dança de conteúdo dramático solicita a participação do espectador na ação, na reação e na solução do conflito. Os desenhos visíveis da dança podem ser descritos em palavras mas seu significado mais profundo é verbalmente inexprimível.” (LABAN, 1978, p. 53). Portanto, o movimento exterior do intérprete sempre pode ser descrito, mas o seu significado só pode ser expresso através daquela forma escolhida para se tornar visível, ou seja através do corpo e da voz.

A relação do intérprete com a técnica é um complexo jogo, no qual ele lança mão de suas habilidades com o intuito de transformar elementos já existentes em materiais que subverterão a lógica habitual do corpo e o conduzirão a caminhos desconhecidos, que irão mobilizar o seu conhecimento técnico, sua dimensão volitiva e a manutenção constante do corpo vivente. O enfoque excessivo na forma, somente exterior, é um percurso infértil e muitas vezes castrador para o ator. “O ator que se desenvolve tecnicamente só com o intelecto e com uma técnica apreendida com enfoque nas exterioridades tende a ter a poética de sua criação teatral amputada. Tende a conduzir-se para um necrosamento de processo”(FORTUNA, 2000, p. 36). Na busca de uma linguagem do movimento que se pauta na individualidade do corpo-voz do intérprete, agregando sua dimensão psicofísica e o engajamento de sua subjetividade, o processo no qual estes materiais serão criados é de extrema importância para a eficácia desse corpo e voz não dissociados, plenos de vida e significado. O intérprete busca recursos para fazer emergir aquilo que é inerente ao seu corpo e sua individualidade, e não reproduzir modelos exteriores, criando estereótipos ou caricaturas, ou ainda uma exteriorização idealizada sobre o próprio corpo e voz.

Ao definir o movimento corporal e vocal como recursos materiais para a construção de ação física, apostando em uma linguagem do movimento como princípio organizador do trabalho do artista cênico (ator, cantor ou dançarino), é necessário compreender como transformar movimentos corporais e vocais em materiais significativos para a dimensão cênica. É através da composição que estes elementos podem ser agregados, organizados e dispostos de forma que o movimento (corpo e voz) por si só seja capaz de se comunicar com o espectador. Aprender a compor é uma etapa de extrema importância para o ator, pois é através do exercício da composição que ele conquista a autonomia para agregar os aspectos da dimensão técnica com sua subjetividade, podendo desenvolver a linguagem do corpo como uma linguagem autônoma, produtora de signos e geradora de teatralidade.

Porém este texto não irá se dedicar às questões compositivas do trabalho do ator, que requer um aprofundamento maior em questões como musicalidade, composição e compreensão da forma abstrata, apenas lançando esta semente para os desdobramentos futuros desta pesquisa. Pensar as bases técnicas e princípios comuns à percursos de formação vocal e corporal do ator (englobando também o

Princípios da conexão corpo-voz no trabalho do ator

cantor ou o dançarino interessado nestas questões) é um modo de restaurar esta conexão corpo-voz, que muitas vezes é negligenciada. E as bases apresentadas neste texto são reflexões nascidas de uma pesquisa prática, que constantemente modifica e é modificada, segundo sua natureza física e inseparável do indivíduo (e sua dimensão humana) que se dedica a estas questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1984.
- > BARBA, Eugenio, SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- > BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- > DE ANDRADE, Milton. **Affetto e azione espressiva nell'arte dell'attore: studio sul rapporto corpo - anima nelle teorie di Johann Jakob Engel, François Delsarte e Rudolf Laban**; Tese de Doutorado do Depto de Música e Spetacolo da Universidade de Bologna; Bologna, 2002.
- > FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.
- > FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo, Annablume: 2000.
- > GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz partitura da ação**. São Paulo, Editora Plexus, 2002.
- > LABAN, Rudolf von. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.
- > MARTINS, Janaína Träsel. **A integração corpo-voz na arte do ator**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2004.
- > NASPOLINI, Marisa de Souza. **Confissões do corpo: composição cênica e diálogo poético com a literatura da Ana Cristina Cesar**. Florianópolis: Dissertação de Mestrado do Programa de Pósgraduação em teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2007.
- > PEIXOTO, Fernando. **Ópera e encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Barbara Biscaro, atriz e cantora, mestranda do Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC.

barbara.biscaro@gmail.com