

Expediente

MORINGA é uma publicação semestral do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores e foram publicados com as respectivas autorizações.

CONSELHO EDITORIAL

Cássia Navas - UNICAMP; Fernando Pinheiro Villar - UnB; Gaston Alzate – California State University (EUA); Georges Banu – Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (França); José Sávio Oliveira de Araújo – UFRN; Luciano Pires Maia – UNIRIO; Paola Marin – California State University (EUA); Paulo Roberto Vieira de Melo – UFPB; Richard Schechner – New York University (EUA); Robert Germay – Université de Liège (Bélgica); Robson Corrêa de Camargo – UFG

Editor:

José Tonezzi

Comissão Editorial:

Elias de Lima Lopes
Paula Alves Barbosa Coelho

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES – CCHLA

Maria Aparecida Ramos de Meneses – Diretora

DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – DECEN

Paulo Vieira – Chefe do Departamento
Paula Coelho – Coordenadora do Curso de Teatro

moringa
teatro e dança

Ano 1 - Número 1
janeiro-junho de 2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitor

RÔMULO SOARES POLARI

Vice-reitora

MARIA YARA CAMPOS MATOS



EDITORA UNIVERSITÁRIA

Diretor

JOSÉ LUIZ DA SILVA

Vice-diretor

JOSÉ AUGUSTO DOS SANTOS FILHO

Supervisor de editoração

ALMIR CORREIA DE VASCONCELLOS JUNIOR

R449

Revista Moringa: teatro e dança. Revista do Departamento de Artes Cênicas da UFPB - Ano I, n.1 (jan.-jun. 2010). João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2010. 125p.

1. Teatro. 2. Teatro e dança. 3. Artes cênicas.

UFPB/BC

CDU: 792

Direitos desta edição reservados à:
EDITORA UNIVERSITÁRIA/UFPB
Caixa Postal 5081 – Cidade Universitária – João Pessoa – Paraíba – Brasil
CEP 58.051-970

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Foi feito o depósito legal

Sumário

PROCESSOS DE CRIAÇÃO

DRAMATURGIA CÊNICA PARA MISTÉRIO BUFO 13
Rosyane Trotta

A EXPERIÊNCIA DO MÉTODO BPI NA CRIAÇÃO EM DANÇA: o corpo como lugar de encontro...25
Elisa Massariolli da Costa
Graziela Rodrigues

PEDAGOGIA DA ENCENAÇÃO: em busca de um teatro político 35
Nara Waldemar Keiserman

A MARAVILHOSA EXPEDIÇÃO DO FALATÓRIO DE STELA..... 45
Ive Luna

DIÁLOGOS E FRONTEIRAS

SERGUEI EISENSTEIN E O PARALELO DAS ARTES 57
Vanessa Teixeira de Oliveira

**DO TEATRO UNIVERSITÁRIO À ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DO TEATRO NA
UNIVERSIDADE - CONSIDERAÇÕES, OU O TEATRO UNIVERSITÁRIO TEM COURO DURO**..... 65
Robert Germay
Tradução: Fernanda Cavalcanti

FESTAS POPULARES: lugares, territórios, experiências. 79
Rosana Baptistella

ARTE E SUSTENTABILIDADE: argumentos para a pesquisa *ecopoética* da cena..... 87
Adilson Roberto Siqueira

INTRUMENTOS E MÉTODOS

REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS PEDAGÓGICOS RELACIONADOS AO TRABALHO VOCAL DO ATOR..... 103

Fernando Aleixo

MUTAÇÕES DA DRAMATURGIA TENTATIVA DE ENQUADRAMENTO (OU DE DESQUADRAMENTO) 117

Joseph Danan

Tradução: José Tonezzi

NORMAS DE PUBLICAÇÃO 125

REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS PEDAGÓGICOS RELACIONADOS AO TRABALHO VOCAL DO ATOR

Fernando Aleixo

Ator, pesquisador teatral do Grupo República Cênica.
Professor de Interpretação e Voz do Curso de Teatro da
Universidade Federal de Uberlândia.

Resumo: Este artigo organiza uma reflexão sobre aspectos pedagógicos presentes no trabalho vocal do ator, considerando conceitos, fundamentos e práticas desenvolvidas em dinâmicas vinculadas a programas universitários de formação em artes cênicas.

Palavras-chaves: pedagogia da voz, corporeidade da voz, voz poética.

Abstract: This article organizes a discussion on pedagogical aspects present in the actor's vocal work considering concepts, principles and practices dynamically developed within performing arts' programs.

Keywords: voice pedagogy, bodily voice, poetical voice.

A) Primeiras considerações

“O curso de graduação em Teatro deve ensinar, como perfil desejado do formando, capacidade para a apropriação do pensamento reflexivo e da sensibilidade artística, compreendendo sólida formação técnica, artística, ética e cultural, com aptidão para construir novas formas de expressão e de linguagem corporal e de propostas estéticas, inclusive como elemento de valorização humana e da auto-estima, visando a integrar o indivíduo na sociedade e tornando-o participativo de suas múltiplas manifestações culturais”

(Diretrizes Curriculares Nacionais – Conselho Nacional de Educação / Câmara de Educação Superior; Resolução nº 04 de 8 de Março de 2004 – Art. 3º)

1 Para a reflexão proposta neste artigo considero, especificamente, minha experiência docente no Curso de Artes Cênicas da UNICAMP, onde desenvolvi nos anos de 2005 a 2008 diferentes estágios docentes nas disciplinas de voz; e, principalmente, considero a experiência como docente de Interpretação/Voz do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, onde ministro as disciplinas de Consciência e Técnica vocal e coordeno o grupo de pesquisa sobre Práticas e Poéticas Vocais.

A elaboração de um material pedagógico para as disciplinas dirigidas ao trabalho vocal consiste, diante das diversas possibilidades de procedimentos técnico-poéticos, em realizar escolhas e disponibilizar conceitos e fundamentos sobre a voz articulados em uma proposição prática de desenvolvimento e reflexão, considerando suas várias hibridizações, interdisciplinaridades, e contextualizações pedagógicas. Assim, o eixo do trabalho compreende, de modo geral, o estudo sobre aspectos fisiológicos, sobre princípios e dinâmicas de respiração, sobre as potencialidades da ressonância e da vibração, sobre a relação da articulação e da potencialização da voz enquanto movimento do corpo projetado no espaço, sobre possibilidades rítmicas e de musicalidades da palavra e, ainda, sobre caminhos para criações no contexto da fala poética da cena.

• **Fernando Aleixo**

Deste modo, o processo de aprendizado do trabalho vocal no contexto da formação do ator se apresenta, de um lado, como prática pedagógica específica que, necessariamente, atua no campo das experiências individuais de cada participante. Este processo, à medida em que evidencia e fortalece a expressão própria do ator, colabora para a caracterização e afirmação da sua identidade e do modo como este intérprete se comporta vocalmente. Por outro lado, o desenvolvimento técnico vocal, quando compreendido como um conjunto de experiências entrelaçadas e integradas com práticas que abordam as potências corporais e criativas, possibilita ações de ensino/aprendizado que enfatizam as relações e interações sensíveis e, ainda, a possibilidade de estabelecer ligações transversais e integradas com outros elementos da criação cênica como a expressão corporal, a dramaturgia, o espaço cênico, a sonoplastia, a musicalidade, etc. Assim, na prática da formação, os conteúdos e os procedimentos metodológicos da pedagogia vocal assentam-se sobre o ator e suas possibilidades criativas e de expressão, agregadas ao processo de aquisição de saberes amplos para o desenvolvimento da sua potencialidade de atuação.

Consideramos, contudo, que o acesso aos múltiplos procedimentos do trabalho vocal para o exercício de criação poética, uma vez experimentados e assimilados praticamente - ou seja, como um saber sensível do corpo, como algo que “eu sei porque posso realizar” - amplia as possibilidades de o ator pesquisar, improvisar e criar poéticas vocais, bem como

compreender e propor formas ampliadas de relação com a fala e com o texto em cena, além de dominar distintos modos objetivos de abordagem de estilos e propostas da linguagem teatral.

Avaliamos, com isso, que a prática vocal, enquanto conteúdo sensível e enquanto dinâmica indissociada do fazer (respiração, ressonância, vibração, ritmo, musicalidade), atua diretamente na dimensão corpórea do ator, no sentido mais profundo de um corpo redimensionado para a poética da escrita cênica que envolve o movimento, a plasticidade, os fluxos energéticos, as simbolizações, etc. Nesse caso, o estudo sistematizado sobre as diversas possibilidades técnicas da voz permite a abordagem sobre múltiplos aspectos envolvidos na fala poética ligados à cena contemporânea.

B) Sistematizando alguns princípios do trabalho

1) Tríplice circunstância: sensível, dinâmica e poética

Para a estruturação de uma possível prática consideramos os princípios do trabalho vocal estabelecido na pesquisa *Corporeidade da Voz: voz do ator* (ALEIXO, 2007). Estes princípios estão organizados a partir de três dimensões:

- *Sensível* - A dimensão sensível é o centro, a origem, o impulso/saber criador da voz. Ânimo que gera o movimento e a vida. É a essência do indivíduo, sua matéria, seu corpo.

- *Dinâmica* - A dimensão dinâmica é a materialidade da voz; é presença, intervenção e espaço. É a determinação material da voz com seus parâmetros concretos como o volume, a intensidade, o timbre, a altura. É a voz como ação e movimento que atua no espaço perceptivo permitindo instaurar relações poéticas intercorpóreas.
- *Poética* - A dimensão poética é a voz em relação, em contato, em intercâmbio com o público. É, ainda, linguagem, mediação, alteridade e sinestesia. É o que denominamos de intervocalidade corpóreo-sinestésica entre o atuante e o público.
- *Rasura (etapa e ocorrência)* - criação e empenho das potências vocais. A rasura enquanto *etapa* do processo de criação é o fazer, o refazer, o rascunhar, é o instante no qual o ator, ao experimentar caminhos possíveis para a criação, vivencia sentimentos de satisfação e de insatisfação com o seu próprio trabalho. Neste aspecto, a rasura é a constante busca de estabelecer delineamentos materiais para as amplas possibilidades da cena. Como *ocorrência*, a rasura é o constante estado de experimentação e escolha no qual o ator permanece ao estar em cena. Em outras palavras, a rasura enquanto ocorrência é o momento da criação – permanentemente presente – no qual o ator toma as decisões e define as escolhas das potências poéticas (ações físicas) para propor a relação entre os participantes (atuante e público). A rasura, ao explorar a materialidade do corpo, que é ao mesmo tempo objetividade e subjetividade, é o estudo da condução do fluxo de sensibilidade e o suporte da escrita da cena. Nestas perspectivas, a rasura compreende o espaço de experimentação de composição das cenas bem como o

II) Tríplice circunstância: silêncio, rasura e escrita

Outros princípios que norteiam as proposições das práticas com as quais trabalhamos estão estabelecidos na pesquisa sobre o *Vocabulário Poético do Ator* (ALEIXO, 2009). Estes princípios estão organizados da seguinte maneira:

- *Silêncio* - escuta das sensações do corpo sonoro. O silêncio é o estado onde a sensibilidade é viva, onde a sensação e a percepção são plenas, são possíveis. É no silêncio que podemos escutar as sensações de um corpo sonoro, um corpo capaz de se expressar

• **Fernando Aleixo**

constante exercício de potencializar a expressão por meio do corpo, por um caminho essencialmente sensível;

- *Escrita* - A corporeidade como o momento da relação com o público, o acontecimento da poética. A escrita da cena, como o acontecimento do poetizar do ator, compreende a convergência de toda experiência corpóreo-vocal para o momento da corporeidade, ou seja, para o momento da relação com entre o atuante e o público.

C) Estabelecendo parâmetros conceituais

A partir dos princípios para o trabalho prático vocal apontados acima, organizei alguns parâmetros conceituais que norteiam as ações pedagógicas. Dentre os parâmetros destacamos os seguintes:

I) *O silêncio e a voz*

Emmanuel C. Leão, ao refletir sobre o “silêncio da fala”, diz que “é ao silêncio que os homens, os poetas, os pensadores dão passagem em tudo que dizem quando falam e/ou se calam em cada desempenho” (1992, p. 23 - 24). O silêncio na arte é também a possibilidade do jogo fundo/figura, como afirma Pignatari (1977, p. 18), um silêncio ativo que é parte integrante da poesia e que, por exemplo, em relação ao som, em relação à fala, em relação à música, em relação ao

movimento, o silêncio é o fundo. Contador Borges (1999, p. 39) também fala do silêncio na poesia, diz que o silêncio é - da poesia - a possibilidade de forma e sentido. É seu manancial e sua origem que “prevalece ao sujeito que produz e esvanece nas palavras. Portanto, a força motriz que promove a morte do poema é a mesma a engendrar seu fluxo de permanência adversa.” O poeta ainda indaga:

O silêncio. O que é num poema? Para que serve? O que nos reserva? “A poesia é ao mesmo tempo palavra e provocação silenciosa”, escreve René Char. Daí seu mistério, seu fascínio. O diálogo das palavras com o silêncio ativa os sentidos a seu processo de floração endógena. Ler é também ouvir as palavras silenciosamente (BORGES, 1999, p. 40).

É no silêncio que podemos escutar as sensações de um corpo sonoro, um corpo capaz de se expressar sonoramente, de revelar, por meio de vibrações vocais, um universo de sensorialidade e de percepções. É aqui também que o indivíduo abre outros canais sutis de interação com o outro, uma nova forma de estar no mundo. A voz, trabalhada como manifestação sensível a partir do silêncio, ou seja, trabalhada a partir deste estado de sensação plena, é ato de revolução e libertação que pretende alcançar - como potência - a poética da fala na criação vocal.

II) *A Rasura e a voz*

A rasura é, no contexto desta proposição, o lugar da busca pela ampliação da expressividade do ator, envolvendo expressões no âmbito do movimento

expressivo e do corpo-sonoro. É nesta direção que, nas perspectivas da rasura, entendemos a vocalidade como possibilidade poética: a exploração da função da voz como materialidade dos amplos sentidos das palavras, de imagens e significações, de impressões e sensações.

A voz - considerando seus múltiplos padrões de vibração e sonoridade - é o elemento com o qual o ator poderá explorar as possibilidades polissêmicas das palavras, o alargamento dos sentidos dos textos, dos diálogos, dos discursos, a criação das metáforas, a construção da vocalidade própria do acontecimento poético. Essa exploração se faz no mergulho nas profundezas das sensações, no uso da intuição, da percepção, na sensibilidade como conhecimento.

III) *A voz, a palavra e a fala*

Compreendemos que, ao estudarmos a palavra no trabalho vocal, precisamos expandi-la, ou melhor expondo, descobri-la no sentido de extrair coberturas de significados usuais. Esta palavra precisa ser reconquistada à sua condição de som, de sensação, de emoção, de dispositivos corporais de afetividade e sentimento. Neste caso, acreditamos que será a voz que - quando potencializada tecnicamente - libertará a palavra da condição de significado fechado, aprisionada no uso mecânico do cotidiano. Neste aspecto, a palavra no teatro é, antes, experiência sensorial e sonora. Sendo assim, cabe buscar revelar o sentido gasto da palavra para romper com a automatização

perceptiva. Segundo Silva (2004) as palavras estão gastas, “estão reduzidas, no dia a dia, a uma função, a um uso pragmático, que restringe as suas possibilidades”. Diz ainda que “caberia, então, ao poeta [...] revitalizá-las, dar vida às palavras, recuperar o seu poder de sedução sobre os nossos sentidos [...]”. Neste sentido, uma vez que a palavra se torna matéria-prima renovada, o ator poderá criá-la com novos sentidos, com novas intencionalidades.

A voz presente resgata a matéria primeira da palavra: som, ritmo e melodia. É o calor e o sopro, como apontado por Zumthor (1997, p. 13), cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue. Como apanágio do corpo, a palavra é o homem, como diz Gilberto de Macedo (1986, p. 9), é o símbolo do homem, do seu pensamento e da sua ação:

Na palavra defini-se o Homem: o culto e o inculto, o artista e o técnico, o filósofo e o irreflexivo, o teórico e o prático, o poeta e o prosador, o escritor e o escrevente, o literário e o escrivão, o sábio e o leigo, o criador e o copista, o político e o demagogo, o crítico e o simulador... Sua presença faz-se sempre de maneira significativa, em todas as dimensões do Homem. É sinal e signo dele (MACEDO, 1986, p. 21).

Neste processo de experimentação e de escolhas é necessário que o ator penetre no reino íntimo das palavras que, segundo Drummond, é o lugar onde “estão os poemas paralisados”. É necessário, ainda, pesquisar a polissemia das palavras, suas várias possibilidades sonoras, suas metáforas e, deste modo, permitir o acúmulo de outros sentidos. Para isso, como procedimento, o

- **Fernando Aleixo**

ator poderá jogar com a elasticidade dos fonemas, com a textura das palavras, com as amplas possibilidades sinestésicas: imagens, sensações, enunciados. A polissemia é, segundo Paul Ricoeur, “a possibilidade de acrescentar um novo sentido às acepções precedentes da palavra sem que estas desapareçam; a estrutura aberta da palavra, sua elasticidade, sua fluidez já fazem alusão ao fenômeno da mudança de sentido” (RICOEUR, 2005, p. 191).

Na expansão do sentido da palavra, enquanto busca de novas sonoridades, o ator poderá dizer - por meio das potências poéticas - aquilo que não está escrito, pois, segundo Touchard (1978, p. 111) “[...] o sucesso da peça não vem do texto, mas do drama não escrito, interpretados pelos atores que a representam”. Contudo, precisamos considerar que o acesso ao que não está escrito se faz por meio do texto escrito, é na palavra que está a chave deste lugar primordial, espaço da poesia e da vocalidade. Neste aspecto, cabe uma reflexão sobre a palavra como som a partir de considerações realizadas pelo ator Yoshi Oida (2001, p. 143). Segundo ele, os sons das palavras têm suas próprias ressonâncias ou sentidos, e o bom autor, ao escrever um texto, escreve mais do que uma história com falas e diálogos, ele escolhe os sons. Assim, afirma Yoshi Oida:

[...] o texto é como a ponta de um iceberg: vemos apenas a ponta, enquanto que abaixo da superfície existe uma massa enorme que passa despercebida [...] precisamos descobrir todo o resto do material que não está disponível no texto (OIDA, 2001, p. 151).

Merleau-Ponty diz que é preciso que a fala e a palavra se tornem a materialidade do pensamento no mundo sensível, que “deixem de ser uma maneira de designar o objeto ou o pensamento para se tornarem a presença desse pensamento no mundo sensível e, não sua vestimenta, mas seu emblema ou seu corpo” (MARLEAU-PONTY, 1999, p. 247).

IV) A voz e o texto teatral

Na relação entre o trabalho vocal e a abordagem do texto teatral é importante que o ator tenha referências conceituais e históricas para identificar o contexto no qual a obra foi criada, suas particularidades de estruturação gramatical, sua época e seu estilo. Esta identificação não se limita a uma análise literária e sócio-cultural, mas sim de um estudo para compreender propostas e características de proposições de retóricas e de oratórias implícitas e imanentes ao texto. Neste sentido, é fundamental – para ampliar a compreensão das relações existentes entre o contexto da obra e as possibilidades de criação e atualização a partir da mesma – uma identificação e exploração dos caminhos apontados enquanto musicalidades possíveis nas palavras, enquanto características do discurso, enquanto escrita dos versos, dos sons e dos ritmos da fala proposta. Todo texto teatral carrega as marcas do seu autor, da sua época e das circunstâncias culturais, estéticas e poéticas nas quais foi criado.

O texto teatral se relaciona diretamente com questões da simbologia social, à medida que nos apresenta eixos simbólicos de

pensamentos, comportamentos e valores criados pelo homem no transcorrer da história. A vida social é constituída a partir de amplas redes hierárquicas de valores estabelecidos que por sua vez determinam, regulam e condicionam os padrões de comportamento convencionados em determinadas épocas.

O texto teatral é fala e, deste modo, o ator deverá reconhecer o registro que foi escrito por meio de recursos lingüísticos (dimensão da escrita) para transformar as proposições do autor em ações vocais atualizadas (dimensão da oralidade). Para isso o ator deve considerar que a fala compreende outros meios extralingüísticos como a entonação, a inflexão, o ritmo, a articulação, as intenções, os gestos corporais, as expressões da máscara facial, ou seja, todos os recursos corpóreos que o ator pode envolver na composição da fala poética.

Assim, o estudo e o conhecimento da contextualização - histórica, social, lingüística - da obra, além de possibilitar o acesso às amplas e preciosas informações históricas do teatro, seus estilos, suas escolas, suas determinantes sociais e culturais, ainda subsidia o ator para o trabalho de desconstrução do texto e reconstrução de uma fala que - ampliada nas suas possibilidades de atualização, comunicação e acontecimento - poderá tornar-se poética.

D) Objetivos das práticas

Considerando os parâmetros conceituais apontados acima apresento alguns objetivos

com os quais trabalho na formulação dos procedimentos pedagógicos:

- Organizar e aplicar exercícios específicos que elevem a energia dos sistemas do corpo enquanto um todo, melhorando a tonicidade, o alongamento e a resistência do sistema muscular, bem como a flexibilidade e soltura do sistema articulatorio e o uso dos sistemas ósseo, fluído e orgânico como fonte de expressão sonora;
- Desenvolver a capacidade de expressão vocal correlacionadas com outras modalidades teatrais (expressão corporal, improvisação, interpretação, história e teoria do teatro);
- Possibilitar a prática e o conhecimento de conteúdos técnicos vocais contextualizados no trabalho de criação do ator;
- Desenvolver a percepção sensível do corpo como potencialidade para a expressão corpóreo-vocal;
- Ampliar as experiências e os conhecimentos dos alunos no que se refere às possibilidades de treinamento e de criação vocal;
- Dominar progressivamente os elementos específicos da expressão vocal como a respiração, a ressonância, a articulação o colorido vocal bem como a relação

- **Fernando Aleixo**

com a palavra e com o texto na criação cênica.

- Promover uma reflexão sobre a importância da voz e da fala no trabalho do ator.

No contexto deste material, as atividades vocais propostas como práticas de formação do ator contemplam, ainda, as seguintes buscas:

- Pesquisas sobre as possibilidades expressivas, técnicas e estéticas corpóreo-vocais por meio do estudo do movimento, da respiração, do ritmo, da musicalidade e da ação;
- Ampliação das possibilidades técnicas de produção e criação vocal;
- Integração entre o estudo da técnica vocal e conceitos de outras disciplinas do curso de teatro (expressão corporal, interpretação, improvisação, etc.) objetivando o estudo do movimento expressivo, da musicalidade, da relação entre a ação e o espaço cênico; dos jogos expressivos; da composição e da partitura física, do texto e da dramaturgia, etc.
- Relação entre voz e palavra a partir de textos dramáticos de diferentes gêneros, estilos, épocas, bem como a experimentação de diferentes formas de composição da fala poética na relação com a cena contemporânea;

- Dinâmicas para o aprendizado da respiração, da ressonância, da articulação, da inflexão, do ritmo, da musicalidade da fala com ênfase na corporeidade e na criatividade;
- Práticas para trabalhar a voz na perspectiva do silêncio, da rasura e da escrita poética da cena com ênfase no estudo do movimento e da imaginação sonora;

E) Elaboração de uma proposição de prática vocal

1) Fundamentos básicos

- O corpo humano, entendido como totalidade (mente e físico), ativado e capacitado para explorar suas possibilidades de movimento e assim desenvolver-se como inteligência sensível;
- Alongamento, consciência e flexibilização da musculatura corporal, bem como a percepção da estrutura óssea;
- A respiração como fonte de energia, percepção e consciência do corpo;
- Movimento expressivo, espaço cênico e qualidade da ação – seus componentes espaciais (direções, planos, dimensão, percurso realizado), seus componentes temporais (velocidade, duração, acentuação) e, ainda, os

- componentes de sua intensidade (peso, esforço, fluxo e impulso);
- Estudo de qualidades do movimento vocal, considerando aspectos do movimento expressivo como a plasticidade e o desenho (simétrico/assimétrico); também, na perspectiva da velocidade do movimento (rápida/moderada/lenta); fluxo do movimento (solto/conduzido - contínuo/descontínuo); bem como o impulso (central/periférico);
- Criação e improvisação vocal a partir de diversos estímulos: materiais, imaginários, emocionais, factuais, individualmente ou em grupo;
- Ressonância vocal; corpo sonoro e caixas/regiões de ressonância da voz.
- Texto, gêneros e traços estilísticos (épico, lírico e dramático);
- Articulação: estudo das vogais e consoantes;
- Ritmo e musicalidade da fala;
- *Rasura e potencialização do corpo/voz* - trabalhado por meio de exercícios de articulação corporal com exploração do centro de equilíbrio e da possibilidade de produção e intensificação dos movimentos expressivos; experimentos de seqüências e frases de movimento; elementos de fragmentação corporal, do impulso do movimento, das oposições e das relações espaciais do corpo e do movimento; aspectos da plasticidade do corpo, da relação com objetos e os diferentes padrões de movimento; dinâmicas de improvisações.
- *Escrita poética da cena* - trabalhado por meio da aplicação das potências poéticas; estudo de composição cênica; prática de elaboração de uma dramaturgia do corpo; investigação da relação corpo/linguagem, corpo/estética e corpo/poética; atividades para a construção do corpo/narrativa.

II) Princípios básicos

- *Silêncio e sensibilização do corpo/voz* - trabalhado por meio de exercícios de percepção dinâmica das características do corpo; trabalho de respiração; de relaxamento; e de consciências corporal.

III) Alguns procedimentos:

- Estudo do movimento expressivo com ênfase no reconhecimento do centro de equilíbrio do corpo (centro / abdome) como referência para a base corporal da voz e como eixo referencial para o movimento do corpo;

• Fernando Aleixo

- Exploração de seqüências de movimento evidenciando o estudo das forças de oposição que atuam no corpo, bem como os impulsos que determinarão as potências das ações corporais e vocais;
 - Análise e exercício da relação entre a respiração e o movimento corporal: relação de percepção e reconhecimento das características respiratórias pessoais e expansão das possibilidades de resistência e domínio dos fluxos respiratórios;
 - Conscientização sobre a postura e o alinhamento corporal que, articulado com o trabalho das oposições, estabelece uma base para estudo dos ressoadores e de variações de movimentos e ações corporais e vocais;
 - Reorganização do corpo em relação à gravidade a partir do estudo de pontos de apoio do corpo, e na exploração das dinâmicas das alavancas do corpo para estudo das percepções das qualidades de atração e da repulsão do movimento;
 - Trabalho do movimento corporal em relação aos níveis espaciais alto, médio e baixo, explorando as qualidades dos movimentos e as variações dos fluxos energéticos e respiratórios e, na ativação do corpo, aprofundado conceitos de queda e recuperação, de expansão e recolhimento, de circularidade e tridimensionalidade do movimento e do corpo. Exploração das qualidades de relação por meio do movimento do corpo com ênfase no estudo sobre a atração e a repulsão, o impulso, os saltos, as diferentes qualidades de movimentos.
 - Pesquisa dos ressoadores enquanto qualidade corpórea da voz e na relação intrínseca entre as diferentes qualidades dos movimentos vocais e corporais.
- IV) Outras dinâmicas:*
- *Sensibilização da voz (do) corpo:* as práticas são iniciadas com uma seqüência de alongamento e flexibilização da musculatura. Também, são trabalhadas as articulações e a potencialização das energias criativas do corpo. Nesta fase são desenvolvidos exercícios respiratórios como forma de liberar as tensões e, também, vivenciadas práticas de movimentação para equilibrar o tônus muscular e para promover estudos sobre os eixos e o alinhamento corporal.
 - *Vibração, imaginação e dinâmicas vocais:* São trabalhadas tecnicamente as diferentes regiões corporais de vibração da voz. São explorados os diferentes padrões vibratórios, ampliando os registros

vocais dos atuentes e permitindo a expansão e o aprofundamento da qualidade vocal. Também, o desenvolvimento da imaginação vocal como elemento de criação é abordada a partir de exercícios propostos por estímulos concretos de ocupação do espaço por meio da voz, e de ação por meio de verbos de ação com a voz (empurrar, agir, perfurar, espremer, puxar, etc). Ainda, são praticadas dinâmicas de jogos baseadas na relação entre coro e corifeu para trabalhar o ritmo e a criação musical da fala.

- *Rasuras, escritas e poética da fala:* por meio do exercício do “Diálogo mudo” são trabalhados os articuladores a partir da relação entre os participantes na perspectiva da exploração de articular a fala sem a emissão de qualquer ruído. Nestes exercícios, os atores - distantes uns dos outros - dialogam sobre diferentes temas sem a emissão de som ou ruídos. Também, é trabalhado o elemento *Foco elástico / impulso e base da voz*. Trata-se de uma dinâmica para reconhecimento e exercício da base da voz e do impulso de criação e expansão da fala: trabalho em dupla por meio de uma relação de condutor e conduzido. O condutor determina o foco de atenção na palma da mão.

A pessoa conduzida deve articular vogais, consoantes e sílabas como se estivesse projetando para o foco. A mediada que a distância deste foco é modificada, varia também a estruturação corporal para projetar o som em relação à nova distância. A imagem do elástico é fundamental, pois, quanto mais distante este foco, maior será a tensão do elástico e, conseqüentemente, a necessidade de tónus para projetar o som a partir da base vocal, ou seja, a força oposta que o ator deve ter para dar sustentação à expansão da voz. No livro *O tao da voz* (CHENG, 1999, p. 23) observa-se um conceito sobre a oposição, ou forças opostas presente na projeção da voz. Nesta obra, o autor aborda sobre a “interação de forças opostas e ‘puxando para dentro’ o som”, a partir de três princípios: a interação de forças opostas, o movimento circular contínuo e a importância da visualização e da imaginação.

- *Desconstrução da palavra / ritmo e musicalidade:* com o auxílio de um metrônomo poderá ser trabalho um fragmento de um texto clássico. Neste caso, as sílabas do texto são divididas e o ator deverá articular cada sílaba em diferentes tempos rítmicos, variando a dinâmica sem perder a qualidade da articulação e

da musicalidade construída a partir das células rítmicas. Reconhecemos ser de grande importância que este trabalho, embora exaustivo, possa ser praticado diariamente para que os atores exercitem a familiaridade com as palavras e com as possibilidades rítmicas do texto.

F) Outras considerações

A proposta pedagógica da voz no processo de formação do ator pode tomar como contexto inúmeras possibilidades de criação na cena contemporânea teatral, a considerar a presença do texto dramático e da fala para além de uma comunicação oral “declamada” que pode, na relação entre o atuante e o público, alcançar amplos sentidos, impressões, imagens e sensações sonoras. Uma proposta que pretenda municiar o ator de possibilidades e caminhos para a criação vocal precisa considerar questões amplas, que estejam conectadas aos processos sócio-culturais com os quais o ator se relaciona no seu dia a dia, bem como questões específicas como as condições de infra-estruturas de trabalho, o período disponível para aplicação do conteúdo, a inter-relação da prática vocal com as outras disciplinas do curso, além de - na aplicação dos conteúdos definidos no programa - considerar os aspectos emocionais e afetivos de cada aluno.

Também, para uma experiência efetiva substancialmente prática e

reflexiva, é relevante procurar equilibrar vivências práticas e reflexões teóricas, compreendendo, respectivamente, dinâmicas de estudo e aperfeiçoamento técnico-poético, e embasamentos teóricos que relacionem, interdisciplinarmente, fundamentos corpóreo-vocais, estéticos e artísticos. Sobre este aspecto relacionado ao equilíbrio prático-teórico, consideramos que a dinâmica pedagógica da voz se fortalece enquanto especificidade ao exercer um diálogo com outras disciplinas como a literatura dramática, as práticas corporais, a interpretação, as montagens teatrais e, quando for o caso de uma formação concomitante, o diálogo com outras disciplinas do currículo de licenciatura (jogos, criação, dinâmicas, etc).

Além das práticas formais das aulas e de vivências disciplinares - presentes na maioria dos cursos de formação do ator em atividade no Brasil - a prática vocal pode prever e incentivar trabalhos orientados (espaços de trabalhos complementares desenvolvidos pelos alunos com a supervisão do professor/orientador) para o constante exercício e aperfeiçoamento. Estas atividades caracterizadas como grupos de estudos, estudos supervisionados, grupos de pesquisa, monitorias, entre outras possíveis, impulsiona o aprendizado e a pesquisa e promove um processo de integração entre as conquistas adquiridas nos laboratórios de aula e nas atividades organizadas, vivenciadas e conduzidas pelos próprios alunos como um espaço de reflexão, problematização, exercício e aquisição de saberes sobre suas possibilidades vocais.

Este incentivo pode estar também inserido nas proposições da prática vocal: no compartilhamento dos conteúdos do trabalho é importante a consideração das referências e os conhecimentos que cada aluno traz consigo, pois a conexão com esta base referencial de afetividades, emoções, cultura, informações e simbologias, propiciam a construção de elos entre o trabalho técnico e o saber criativo que se constitui na experiência de cada particularidade. Mais especificamente, o trabalho vocal deve estabelecer-se na sensibilidade do ator, promovendo experiências corpóreo-vocais como forma de gerar o reconhecimento, a identificação, a confiança, a disponibilidade, a entrega e o mergulho nas questões ligadas a produção e a criação vocal.

Por fim, cabe a lembrança que o domínio de uma técnica vocal não é uma habilidade exclusivamente importante para o ator, mas também para todos os profissionais da voz: professores, radialistas, locutores, músicos, comerciante, atendentes, etc. É importante trazer para o aprendizado do ator a consciência do que representa este instrumento de trabalho, especificamente na sua função poética, fazendo-o dialogar e comparar diferentes contextos em que a fala - enquanto discurso elaborado e enquanto ação - pode comover, impressionar, informar, narrar, apresentar, emocionar, convencer, encantar, etc.

Artigo recebido em 19 de agosto de 2009. Aprovado em 05 de outubro de 2009

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALEIXO, Fernando M. *Corporeidade da voz: voz do ator*. Campinas: Editora Komedi, 2007.

ALEIXO, Fernando M. *Vocabulário Poético do Ator*. Campinas: Instituto de Artes - UNICAMP; 2009. Tese de Doutorado.

BORGES, Contador. A surpresa do ser. *Cult - revista brasileira de literatura*. São Paulo, número 28, p. 38 - 40, novembro de 1999.

CHENG, Stephen Chun-Tao. *O Tao da voz: uma abordagem das técnicas do canto e da voz falada combinando as tradições oriental e ocidental*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. *Aprendendo a pensar - Volume II*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1992.

MACEDO, Gilberto de. *A política da palavra*. Maceió: Edufal - Editora da Universidade Federal de Alagoas, 1986.

PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. - 2a. ed. - São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SILVA, Suzana Souto. *O corpo do poema*. Uma publicação do Centro de Ciências de Educação e Humanidades - CCEH - Universidade Católica de Brasília - UCB. Volume I, Número 2, Novembro 2004, ISSN 1807-538X. Disponível

• **Fernando Aleixo**

em: <http://www.humanitates.ucb.br/2/corpo.htm>. Acesso em 21/09/2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca produções Culturais, 2001.

TOUCHARD, Pierre Aimé. *Dionísio: apologia do teatro: seguido de O amador de teatro ou A regra do jogo*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec. 1997.