



LIMA, Elaine Cardim. Descobertas sob(re) percurso. Salvador: Universidade Federal da Bahia. Professora Assistente. Atriz.

RESUMO

Esta escrita aborda as etapas e procedimentos de criação do experimento cênico “O ovo mundo”, que compôs a aplicação prática da pesquisa intitulada “A singularidade vocal da atriz: notações sobre um percurso”. O trabalho – baseado no conto “O ovo e a galinha”, de Clarisse Lispector – possibilitou o encontro entre a autora, atriz-pesquisadora, e o diretor teatral, propiciando também o reconhecimento de desejos e desafios em comum, acerca do texto cênico, do trabalho da atriz e da revelação de sua singularidade vocal, determinada por qualidades sonoras não usuais, particulares e universais. Tendo por princípio que o ator é uno e existe em relação e que a elaboração do desempenho é resultado do trabalho do artista na solução dos problemas de atuação enfrentados ao longo de um processo de composição, a cena foi orientada de modo a fornecer os elementos de uma reflexão sobre o exercício vocal integrado aos reflexos corpóreos-imagéticos-emocionais do ator.

PALAVRAS-CHAVE: Artes Cênicas. Singularidade vocal. Unicidade do ator. Composição do desempenho.

ABSTRACT

This writing covers the steps and procedures of the experiment of creating scenic "The egg world" who composed the practical application of research entitled "The uniqueness of the voice actress: ratings on a journey." The study - based on the story "The chicken and egg", Clarisse Lispector - made possible the meeting between the author, actress-researcher, theater director and also permit the recognition of common challenges and desires about the text scenic work of actress and uniqueness of the revelation of his vocal qualities determined by sound unusual, particular and universal. Having in principle that the actor is one and exists in relationship, and that the elaboration of performance is the result of the artist's work in solving the problems faced action over a process of composition, the scene was directed to provide the elements a reflection on the vocal exercise integrated with reflex-body-emotional imagery of the actor.

KEYWORDS: Drama. Singularity vocal. Uniqueness of the actor. Assay performance.

Na tentativa de me guiar por um terreno desconhecido para mim até então, descreverei algumas etapas e procedimentos que construíram o experimento cênico “O Ovo Mundo” (duração aproximada de 30 minutos) – inspirado em um fragmento do conto “O ovo e a galinha”, de Clarice Lispector (1998) – apresentado como um processo prático da pesquisa intitulada “A singularidade vocal da atriz: notações sobre um percurso”.

Como atriz e pesquisadora sou representante de uma condição composta por duas realidades indissociáveis: a de sujeito e objeto. O sujeito-atriz, ao tempo

em que constrói o seu objeto-arte, reelabora-se como objeto-atriz. Assim, é necessário dizer que os pronomes eu, meu, minha, aparecem insistentemente neste trabalho, uma vez que também assumo a defesa do espaço do ator como autor de elaborações que poderão contribuir para a construção de conhecimento no âmbito de sua arte, mais especificamente de sua técnica e seu papel na pesquisa em artes cênicas.

O ponto de partida desta experimentação foi o uso do meu material imagético-emocional-corporal na composição de um trabalho. Após uma investigação de exercícios que me possibilitaram acessar qualidades sonoras não-usuais e desconhecidas, procurei responder também à indagação: como aplicar a pesquisa acerca da singularidade vocal na composição de um papel?

As etapas de treinamento compunham-se de: prática cênica individual, com vistas a posterior apresentação para o diretor teatral¹ dos possíveis resultados da investigação em curso; criação e ensaio do experimento cênico junto com o diretor. De fato, essas etapas se cumpriram, porém não separadamente. O treinamento individual foi realizado na presença do diretor-expectador, que, em determinado momento, através de estímulos dados à atriz, alimentou a investigação de acesso e produção da singularidade vocal, ao tempo em que traçava sua concepção cênica e registrava momentos que participaram para a criação do experimento cênico.

No início do treinamento individual, no qual objetivei a investigação dos possíveis procedimentos de um modo próprio de acesso e produção da singularidade vocal, percebi pontos de apoio na própria coluna vertebral, para emissão vocal a partir da pressão exercida sobre certos órgãos e a própria coluna, em determinadas posições. Ou seja, descobri apoios para a emissão da voz que reverberava – de minha tonalidade mais baixa até a mais alta – a partir da coluna, musculatura e órgãos internos. Ampliei então a minha percepção quanto às descobertas realizadas por meio de um exercício que constituiu a base da pesquisa prática:

- a) Deitada, de barriga para cima, braços ao longo do corpo, pernas esticadas, pés seguindo a abertura dos quadris; cintura escapular e pélvica alinhadas com a cabeça; maxilares relaxados, língua descolada do céu da boca, olhos fechados²;
- b) Por intermédio da respiração (sem exercer qualquer tipo de controle), fazer contato com os ossos, passando para a musculatura e órgãos, objetivando o *check-up* do estado inicial do ator. Os movimentos de ajustes em decorrência do relaxamento são feitos naturalmente, sem mexer o corpo;
- c) Imaginando ampliar o contato com o chão, permanecer apenas respirando;
- d) Notar ponto de impulso;
- e) Produção integrada de imagens, movimentos, emoções e sons, num movimento contínuo de impulsos que se estendem e/ou se contraem e se retroalimentam em sequência e/ou rupturas.

1 Rino Carvalho.

2 A partir do encontro com o diretor passei a usar uma venda.

Após alguns dias de investigação, repetindo sempre o exercício base descrito, dei início à prática em conjunto com o diretor, sabendo que este seria um caminho em direção ao desconhecido, partindo do princípio de que: não tinha todas as respostas de como realizar a pesquisa prática e, principalmente, como aplicar as qualidades vocais descobertas na construção do experimento cênico.

A escolha por incluir o diretor no processo de uma pesquisa pessoal revelou pelo menos dois pontos que, hoje, julgo fundamentais: a revelação de que essa prática necessita que o ator se sinta exposto, ou seja, esteja diante de um outro; e que a função de testemunha assumida pelo observador, contribui com questionamentos e indicações sobre avanços e conquistas no desenvolvimento da prática. Além disso, abrindo-me às contribuições e intervenções do diretor, também constatei que, mesmo havendo um estranhamento inicial a algumas indicações (como regras), quando a proposta é realizada sem bloqueios e apoiada nos pressupostos e referências da pesquisa, numa atitude de abertura e entrega durante o processo da investigação, pode-se chegar ao encontro de singularidades vocais.

Ilustro, com os fragmentos apresentados a seguir, alguns momentos surgidos na investigação de minhas qualidades sonoras singulares, a partir do exercício base citado anteriormente:

a) Noto um impulso que se contrai, ou esquento, ou formigo, geralmente proveniente da coluna vertebral ou localizado em meio a certos órgãos internos. O impulso pode reverberar em diferentes ritmos, do mais lento ao mais rápido, para todo o corpo.

b) No terceiro bocejo da sequência, intermediada por movimentos respiratórios, um som é liberado. Som normal de bocejo. A partir daí, e sempre partindo da boca e glote “girando”, inicio um som profundo, grave, cada vez mais grave, confortável. Inicio um processo atípico de choro, no qual lágrimas saem por meus olhos fechados, continuamente, mas não identifico um sentimento relacionado a elas. Do choro produzo um som inicial que cada vez mais se torna profundo e grave. A mão esquerda está apoiada levemente no centro do peito. Num instante, o dedo anelar esquerdo pressiona o plexo e o som assume uma característica grotesca e ruidosa. Dor. Nesse movimento, as pernas já saíram do chão e estão dobradas no ar. Meu plexo é um centro de força de sustentação de todo o corpo que se desliga do chão. Nesse momento, e pela primeira vez, falo. A voz sai embalada por esse som ruidoso (angústia e dor).

c) Pausas em que a respiração parava e eu congelava “morta”. Depois uma voz fina, como que de criança, num som de A, como início de risada. Volto para o chão. Deito. Penso em repetir o som agudo. Empurro o chão novamente e deixo o som sair. Consigo repetir o som e avanço cada vez mais, mas não sai palavra.

d) Deixo todos os tipos de sons saírem. Sons cotidianos (geralmente som de *ah*). Depois experimento diversificar os sons, e aí arrisco desafinações, causar

obstáculos com a língua, boca..., parece que alguns são forçados, mas me surpreendo com outros que saem sem que os tenha ouvido antes em pensamento (ou seja, saem sem que os tenha pensado). A produção de imagens não é muito clara, concentro-me em apenas emitir sons. Então saio do chão. De quatro, o som se concentra na cabeça, sinto forte vibração no palato, que ecoa na caixa craniana. A vibração atinge o alto da cabeça. O som é grave, cheio de ar, tem vibração no palato mole, como um grunhido. As imagens se formam vibrantes. Agora estou ajoelhada em cima da perna direita e segurando a perna esquerda que está dobrada contra o peito. O som se manifesta como linguagem. O som produz outra língua, algo que sugere uma ancestralidade. Sinto-me como um pajé que tem representação com o sagrado. Ele sabe das coisas da terra e dos céus. É homem, mas depois mulher. Pode ser duas pessoas distintas, assim como a mesma pessoa que dialoga de outra forma. Da voz mais concentrada grave, passo para uma mais aguda e desesperada, por isso parecia uma mulher. Tem uma histeria. Retorno ao homem pajé, concentrado.

e) Quando me esticava até o máximo, percebia que não estava estendendo a voz ao máximo. Decidida a ir até o máximo possível, impulsionei a corrente de ar com força e continuei para além do limite marcado pelo impulso de voltar à posição de repouso das pregas vocais. Depois de ultrapassar esse limite, imprimi mais força na corrente de ar. A voz saiu mais clara, firme, com brilho e não feriu a garganta.

Mas, e então, como aplicar a pesquisa acerca da singularidade vocal na composição de um papel e, ainda, como executá-las ao dizer as palavras do texto?

A leitura do texto foi um passo claro para o início da etapa de ensaio, quando precisaria descobrir respostas possíveis à indagação exposta acima. Esta etapa compreendeu ainda a escolha do fragmento a ser usado na experimentação cênica e ainda leituras orientadas por estímulos dados pelo diretor, que assumiu integralmente a condução desse momento. Tais estímulos (dificuldade na articulação das palavras, descoberta do som das palavras, proibição de algumas palavras etc.) foram inspirados pelo material vocal surgido durante a prática em conjunto com o diretor e pelo texto, sugerindo pelo menos três condições vocais básicas: o silêncio, o descontrole vocal de gritos e aceleração da fala, que chamamos de histeria, e suas relações.

A memorização do texto ocorreu assim que houve a definição do fragmento a ser trabalhado. Considerando a complexidade da estrutura concêntrica do texto, a memorização foi trabalhada intencionando decorar o texto de forma encadeada sem procurar por sentidos e decorar vendo as palavras (literalmente a grafia das palavras). Passei a ler, diariamente, decorando o texto, mantendo sempre que possível um ritmo acelerado ao dizê-lo em voz alta. O procedimento contribuiu para a memorização *branca*³.

3 No teatro, diz-se sobre a leitura sem intenção.

A emergência do tempo e a complexidade do texto seriam os maiores pontos de tensão, principalmente pela aparente ausência de indicações de ação, visto que:

O tempo lírico se expande a partir de um ponto, que é o instante da contemplação, do foco da consciência poética do objeto, e daí flui e reflui em círculos concêntricos, que se dilatam e se contraem do “eu” para o mundo, e novamente para o “eu”, repetidamente, num movimento que se assemelha ao das batidas do coração [...] Mas pode-se chamar de ação à contemplação lírica? Parece-nos que sim. (MENDES, 1981, p.49-50).⁴

E assim, como um processo de ensaio comum, objetivamos o desenho da cena. Para responder a indagação anteriormente posta, foi fundamental cultivar uma atitude de abertura aos procedimentos da direção para a criação artística, apropriação e repetição das qualidades sonoras pesquisadas. Nesse caso, a repetição – acessar as características sonoras investigadas em circunstâncias que seriam diferentes daquelas de quando foram produzidas – não está relacionada ao ato de reproduzir identicamente a voz singular, e sim à utilização do apoio de seus *centros de gravidade*. Nomeei centros de gravidade as interseções entre os impulsos de expansão e contração do ator. Cabe ao ator procurar compreender e localizar os fluxos desses impulsos e também em quais pontos eles se cruzam. Conhecendo os pontos, ele poderá realizar as adaptações necessárias para que o possibilite reagir, repetindo e respondendo aos estímulos dados pelas novas circunstâncias. Qualquer impulso de expansão e contração sempre ocorre em relação; os centros de gravidade se manifestam em relação, logo, o ator responderá em relação. Os impulsos correspondem a qualquer movimento que o ator identifique como próprio (dos ares, líquidos, ossos, músculos, hormônios, órgãos, pensamentos, sentimentos, sentidos, emoções, sensações, mãos, cabelos, memórias, imaginações, negações, afirmações etc.). Ao repetir as qualidades vocais singulares através da manipulação de seus centros de gravidade, o ator poderá acreditar que está apto para realizar qualquer adaptação necessária diante das circunstâncias propostas e suas novas relações (consigo mesmo, com o diretor, a personagem, os elementos cênicos e as indicações de intenções, sentidos, direção, ritmo, posicionamento etc.).

Como reflexo do processo vivido até aqui, a relação entre direção e atuação continuaram retroalimentando-se. As definições do diretor para a movimentação cênica, foco, atitudes corporais, estados etc. em nenhum momento representaram desconforto nem bloqueios quanto ao uso das sonoridades singulares. Por outro lado, o trabalho em garantir as características vocais destas sonoridades ao dizer as palavras do texto de fato, representou o meu maior desafio. A cena é desenhada rapidamente. Figurino, cenário, texto, atuação e direção, em relação, foram orquestrados e se orquestraram.

REFERÊNCIAS

MENDES, Cleise Furtado. *O drama lírico*. In: ART 002, Salvador, jul/set. 1981, p. 47-67.

4 A partir desse estudo, poderíamos considerar, então, que a única ação que ocorreria no conto proposto por Clarice é a de ver (o ovo).

LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha. In: LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 51-60.