



CORPO-VOZ:

O escuro como experiência para uma imersão em voz

VOZ DE CUERPO

La oscuridad como experiencia de inmersión de voz

BODY-VOICE:

The dark as an experience for a voice immersion

*Valéria Cristina Machado Rocha*¹

RESUMO

A voz carrega a trajetória do sujeito (como da personagem) que fala, sua maneira única de pertencer ao mundo. O atual panorama teatral brasileiro sofre constantes mudanças e influências e exige do ator uma adequação em seu treinamento corpóreo-vocal. Mas qual seria, então, esse treinamento? O presente artigo traz excertos de experiências realizadas com estudantes de Artes Cênicas da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), em Brasília-DF. Os procedimentos metodológicos e pedagógicos adotados ao longo do processo revelaram um caminho possível de intensificação da percepção corpóreo-vocal e, conseqüentemente, alcançaram resultados onde foi possível mensurar ganhos na autonomia criativa, bem como em habilidades técnico-vocais empregadas na composição.

PALAVRAS-CHAVE: Corpo-voz, prática vocal, fazer teatral, treinamento vocal.

RESUMEN

La voz lleva la trayectoria del sujeto (como del personaje) que habla, su manera única de pertenecer al mundo. El actual panorama teatral brasileño sufre constantes cambios e influencias y exige del actor una adecuación en su entrenamiento corpóreo-vocal. Pero, ¿cuál sería entonces ese entrenamiento? El presente artículo trae extractos de experiencias realizadas con estudiantes de Artes Escénicas de la Facultad de Artes Dulcina de Moraes (FADM), en Brasília-DF. Los procedimientos metodológicos y pedagógicos adoptados a lo largo del proceso revelaron un camino posible de intensificación de la percepción corpóreo-vocal y, conseqüentemente, alcanzaron resultados donde fue posible medir ganancias en la autonomía creativa, así como en habilidades técnico-vocales empleadas en la composición.

PALABRAS CLAVE: Cuerpo-voz, práctica vocal, hacer teatral, entrenamiento vocal.

¹ Atriz, pesquisadora e professora de teatro. Atualmente é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC - UFBA). E-mail: valeria.rocha24@yahoo.com.br

ABSTRACT

The voice carries the trajectory of the subject (as of the character) who speaks, his unique way of belonging to the world. The current Brazilian theatrical panorama undergoes constant changes, influences, and demands on the actor an adequacy in his corporal-vocal training. Nevertheless, what, then, would this training should be? This article presents excerpts from experiences with students of Performing Arts of the Faculty of Arts Dulcina de Moraes (FADM), in Brasília-DF. The methodological and pedagogical procedures adopted throughout the process revealed a possible path of intensification of the body-vocal perception and, consequently, reached results where it was possible to measure gains in the creative autonomy, as well as in technical-vocal abilities employed in the composition.

KEYWORDS: Body-voice, theater making, vocal training.

* * *

Introdução

A voz carrega a trajetória do sujeito que fala, sua história e sua maneira única de pertencer ao mundo. É ela o meio pelo qual nos apresentamos e que, em comunhão com o corpo, permite a expressão da emoção, possibilita a criação de discursos verbais, atinge o outro e estabelece, assim, a comunicação. Além disso, a voz está diretamente relacionada à identidade do indivíduo, uma vez que “ao se dilatar a potencialidade da voz, dilata-se a potencialidade do ser. Ao se tocar nos limites da voz toca-se nos limites do ser” (VARGENS, 2013, p. 108).

Partimos, portanto, de algumas questões chaves disparadoras: como a questão técnica e poética da voz vem sendo trabalhada no panorama do teatro contemporâneo? Como a preparação e o aprimoramento técnico tem sido abordado nos diferentes estilos teatrais? Quais as metodologias e pedagogias da voz?

Como possibilidade de reflexão prático-teórica em torno destas questões, o presente artigo traz excertos de experiências realizadas com estudantes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (FADM), em Brasília-DF, no ano de 2016, com ênfase no trabalho vocal voltado ao fazer teatral. Durante esse período, realizou-se um treinamento vocal com o uso de vendas nos estudantes de maneira a deixá-los no escuro para aflorar e potencializar

os sentidos para a cena. A experiência contou ainda com uma adaptação dos *études* de Stanislávski, partindo de fragmentos da obra *A dama do mar*, do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen.

O trabalho abordou práticas compreendidas aqui como as características individuais de cada estudante, ou seja, seus próprios recursos corporais e vocais – e treinamentos e procedimentos vocais, nos quais foram investigados exercícios de projeção vocal, articulação, dicção e ressonância. Essas atividades possibilitaram que cada intérprete potencializasse seu corpo-voz em ação. Trouxemos ainda outros dois questionamentos: como sensibilizar a voz do ator de maneira a despertar também sua intuição e sua potencialidade corpóreo-vocal? De que maneira é possível contemplar não apenas o caráter técnico (aspectos relacionados à construção da voz como a articulação, projeção dicção e ressonância), como também o desenvolvimento da criatividade para a cena? Reconhecendo que há inúmeros caminhos pedagógicos possíveis para abordar esse tema, buscou-se para este artigo expor o viés da implementação de uma prática a partir da construção da voz em performance, evidenciando a importância do exercício da sensibilidade enquanto aquisição de saberes.

À vista disso, narram-se as primeiras experiências realizadas com estudantes utilizando a palavra no escuro. A utilização de vendas sob os olhos, impediu a visão dos participantes e conseqüentemente amplificou os demais sentidos. Percebeu-se, ao decorrer do processo, que a ausência de luz acarretou o aumento da propriocepção nos estudantes – termo relacionado com as sensações, emoções e uma vasta gama de sentimentos (GUBERFAIN, 2012, p. 95) – levando-os a descobrirem seus corpos sonoros por diferentes perspectivas sensoriais. A propriocepção pode ser compreendida como a capacidade de receber estímulos originados a partir do interior do próprio indivíduo (GUBERFAIN, 2012, p.97).

A principal proposição, ao iniciar essa prática artística pedagógica, foi o desenvolvimento de um conjunto de procedimentos práticos enquanto caminho para a aquisição de saberes técnicos vocais. A observação e a avaliação das vivências promovidas nessa fase permitiram perceber um

acentuado grau de dificuldade com a dicção, a projeção e a ressonância da voz. Constatou-se, também, fragilidade na compreensão e assimilação da indissociável relação corpo-voz durante o fazer teatral, uma vez notadas maiores facilidades e apreensão de procedimentos que possuíam uma ênfase corporal em detrimento da vocal. Tais dificuldades ocasionaram inibições no grupo durante a realização dos exercícios, que também demonstrou menor grau de criatividade. Assim, durante os improvisos realizados verificaram-se algumas características avaliadas: pouca modulação de timbre, vozes pouco harmoniosas e sem diversidade rítmica, instituindo-se, assim, os primeiros desafios do trabalho. Diante disso, os estudantes foram provocados a buscar um nível de empenho e envolvimento para além de seus prévios estudos, a partir da prática provinda da experiência conforme aponta Duarte Júnior (2000).

Caminhando rumo à escuridão

O treinamento vocal dos atores se iniciou com uma sequência de relaxamentos, jogos e técnicas com o propósito de impulsioná-los para a liberação vocal. A partir dos relaxamentos, trabalhou-se as técnicas vocais posteriormente utilizadas na montagem de um exercício cênico. Faz-se importante salientar que os atores já tinham experiência com aulas ou processos pedagógicos que tinham como foco o trabalho vocal. No entanto, as dinâmicas das atividades de treinamento, a avaliação qualitativa que os estudos práticos aplicavam, a forma como cada estudante envolvido no processo respondia aos estímulos propostos, nos possibilita avaliar que apenas poucos integrantes apresentavam domínio técnico sobre as potencialidades corporais-vocais. Ou seja, um grande número de integrantes do grupo apresentava muita dificuldade e fragilidade.

A partir das observações constatadas acerca destas fragilidades no corpo-voz dos estudantes, foi proposto que todo o aquecimento vocal, assim como os improvisos e jogos realizados durante as aulas, fossem realizados com uma venda para impedir a visão. A experiência com as vendas culminaria com a apresentação de um exercício cênico que teve como base o

texto do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, *A dama do mar*, apresentado ao final do semestre letivo na mostra de trabalhos realizados pelos estudantes da Faculdade Dulcina daquele ano.

A utilização das vendas suscitou a possibilidade de provocar os sentidos de maneira holística, ou seja, sem a supremacia da visão. Assim, os atores teriam de recorrer aos outros sentidos para se localizarem no espaço, o que acarretou a reconexão do grupo com seus instintos básicos a partir do olfato, do tato e da percepção. Vivenciando uma experiência nova, os atores passaram a desenvolver a intuição para se locomoverem no espaço, o que acarretou também o aumento de sua projeção vocal.

O ato de vender os alunos foi decorrente da tentativa de provocar neles diferentes emoções, de expô-los ao risco da iminência de algo acontecer e de promover a atenção e a prontidão. O uso da venda potencializou ainda mais a experiência, exigindo que seus corpos reagissem ao momento presente e aos seus próprios instintos e desejos, além de ter potencializado de maneira considerável a escuta do grupo. Conforme coloca Vargens (2013, p. 91) “80% das funções dos sentidos estão concentradas na visão e apenas 20% nos outros sentidos”. Isso, em termos de fala, provoca algo delicado. A fala, mais do que simplesmente voz, é um exercício de escuta. Faz-se necessário desenvolver a escuta dos estudantes para que dessa forma, tornem-se conscientes de suas vozes culminando na apreensão da técnica.

Para que fosse possível aos estudantes se localizarem no espaço, criou-se uma série de exercícios lúdicos que facilitassem o reconhecimento espacial por meio da propriocepção e da escuta. Dessa forma, os exercícios tinham por objetivo promover a sensibilidade e apurar a audição, a exemplo das atividades de caminhar no escuro, de encontrar as janelas da sala e de localizar os próprios pertences, além de improvisos vocais realizados em movimento. Esses exercícios, praticados diariamente, mostraram-se determinantes para o desenvolvimento da autonomia e da confiança dos participantes, uma que vez que no início do processo havia pouca locomoção na sala de ensaio, além de poucas nuances com os timbres vocais.

Conforme a rotina de jogos e improvisos no escuro avançava, notou-se o aumento no engajamento dos estudantes com os exercícios técnicos vocais, e então o medo de se lançarem no escuro foi paulatinamente substituído pelo prazer da exploração e da percepção do espaço. Além disso, percebeu-se uma melhora significativa de dicção, ressonância e projeção vocal ao longo do processo.

Essas constatações trouxeram a seguinte reflexão para o sentido e a dinâmica apropriados ao trabalho: como promover um espaço propício para o desenvolvimento de uma experiência sensível, intensa e autônoma na relação do corpo com a voz? Conforme coloca Duarte Júnior (2000, p. 15): “desenvolver e refinar os sentidos, eis a tarefa, tanto mais urgente quanto mais o mundo contemporâneo parece mergulhar numa crise sem precedentes na história da humanidade”. A crise da qual fala Duarte Júnior retoma a questão tecnológica na qual mergulhamos nosso tempo e nossos corpos, na frente de máquinas e televisores, e por influência da qual perdemos gradativamente a sabedoria primeira: justamente o aprendizado que se faz na experiência. Assim, o autor propõe a educação do sensível, indo na contramão do cientificismo, sem que haja a supervalorização do saber abstrato, e racional, visto que “o mundo, antes de ser tomado como matéria inteligível, surge a nós como objeto sensível [...]” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.15).

Dessa forma, o treinamento com os atores passou por uma transformação em seu processo metodológico: o escuro passou a ser interlocutor, tornando possível que os estudantes se descobrissem e se ouvissem internamente, percebendo os caminhos pelos quais a voz perpassa o corpo. A visão teve de ser obstruída para que os outros sentidos ganhassem autonomia e que se fizesse possível aos atores improvisarem com suas vozes, uma vez que se espera que “o ator preparado vocalmente através de uma determinada metodologia tenha autonomia sobre seu instrumento vocal, tenha liberdade de exploração e expressão de suas ideias, e estabeleça correlações de informações” (VARGENS, 2013, p 59).

Para promover uma experiência corpóreo-vocal que atingisse esferas sinestésicas e, por conseguinte, um mergulho vertical com as palavras, havia a necessidade de proporcionar aos atores uma vivência mais profunda em seus corpos-vozes, uma experiência capaz de despertá-los para o momento em que os acontecimentos vocais estavam sendo realizados. Era preciso levá-los a perceber que não se tratava meramente de reproduzir exercícios de voz de maneira mecânica, apenas para cumprir uma tarefa. Era preciso sensibilizá-los para uma vivência em voz que os permitisse se conectar com suas heranças culturais, bem como com suas trajetórias pessoais para, assim, despertar neles o sentido para a importância das práticas pedagógicas da voz, enquanto experiência para formação artística.

Dirige-se ao ator uma vivência capaz de voltá-lo para si mesmo por meio de um mergulho profundo nas suas questões psicofísicas, emocionais, afetivas, corporais energéticas e espirituais. É focar no trabalho da própria imagem vocal que cada indivíduo carrega de si e expandir essa percepção para as muitas dimensões envolvidas (ALEIXO, 2014, p. 45).

Essa noção do “voltar-se para si” retoma o conceito de Stanislavski acerca do trabalho “sobre si mesmo”, no qual o ator deve se concentrar em suas próprias vivências e histórias, em sua herança pessoal, e aceitar sua autoimagem e todas as suas características, tanto físicas quanto emocionais, individuais. É a partir dessa individualidade que se cria solo fértil para o acontecimento cênico. Tendo como base toda essa experiência, a personagem poderá ser desenvolvida, partindo do “si mesmo”, ou seja, do próprio ator. Por esse motivo, faz-se necessária a vivência de novas descobertas físicas, além do resgate de experiências vivenciadas ao longo da vida. Restabelecer o elo com as experiências vivenciadas na infância, assim como com a redescoberta do próprio corpo-voz, de maneira consciente, promove uma mudança no estado psicofísico, uma vez que “o corpo muda de estado cada vez que percebe a vida a partir das experiências que o atravessam” (RANGEL, 2016, p.113). Proporcionar ao ator uma experiência é despertá-lo para o que se passa ao seu redor, para que se torne possível a ele perceber, fisicamente, o que acontece. Sentir o que nos acontece proporciona evoluções sensoriais, visto que “o saber da experiência mexe com nossa sensibilidade

corpórea, que é uma forma humana singular de estar no mundo” (RANGEL, 2016, p.114).

Do escuro fez-se o claro: Primeiros passos na escuridão

Observou-se que, ao adentrarem na escuridão da sala de ensaio e perceberem a condição de enfrentar o escuro e dessa forma, enfrentarem medos e angústias, os atores tiveram a intuição despertada e aflorada, através da experiência cotidiana na qual estavam inseridos naquele momento. O exercício de realizar determinadas ações com uma venda sobre os olhos suscitou no grupo a plena liberdade de exploração corpóreo-vocal, e foi nesse contexto que se deram os exercícios técnicos vocais. Constatou-se que, com o passar do tempo o grupo atingiu uma potência vocal desconhecida mesmo por eles. As palavras foram preenchidas por sensações, e emoções, e dessa forma percebeu-se que explorar os sentidos do corpo humano, constitui:

Funções que propiciam a percepção do mundo e o relacionamento do indivíduo com o ambiente. O artista tem que procurar capturar nas palavras possíveis ligações com os sentidos, despertando no espectador determinadas sensações que geram a construção de uma imagem mental e que faz com que ele se sinta envolvido. Quando ocorre este envolvimento, o ator abraça as pessoas com a sua voz, tocando-as com o olhar, ou seja, o ator é capaz de “ver” com o tato e “tocar” com o olhar e com as palavras (GUBERFAIN, 2012, p. 80).

A natureza do trabalho de sensibilização e aprofundamento, que pressupõe autoconhecimento e conexão consigo e com o outro, requer confiança e entrega por parte daqueles que participam do processo. Neste sentido, fez-se necessária a superação de estados psíquicos e emocionais que geram certos impedimentos físicos, como a tensão muscular, o desalinhamento corporal e as alterações respiratórias, que podem comprometer o trabalho voltado para a aquisição de saberes sensíveis. “Há um saber detido por nosso corpo, que permanece íntegro em si mesmo irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais” (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.132), e essa sabedoria do corpo está relacionada com a observação e com a intuição. São ações ou atitudes que prescindem ensinamentos prévios, a exemplo Dos sentimentos humanos, a qual é

impossível ensinar a alguém. A emoção pode ser percebida fisicamente pelo sujeito que a sente, de maneira individual.

Grande parte de nosso agir cotidiano fundamenta-se nesse saber corporal básico, primitivo em sua origem, mas com enorme potencial para ser desenvolvido e lapidado, ou seja, educado. Dirigir um automóvel, andar de bicicleta, arremessar uma bola de longa distância e “encestá-la” no jogo de basquete, bem como dançar ao ritmo de uma música, são alguns exemplos das capacidades cognitivas de nosso organismo, assim como distinguir odores, sabores, sons e texturas; tratam-se todas de atividades que muito pouco requerem o concurso de um pensamento abstrato elaborado, de um conhecimento cerebral e simbólico (DUARTE JÚNIOR, 2001, p. 131).

À vista disso, o treinamento buscou conectar o intérprete com a sua voz e o seu corpo, de maneira a fazê-lo notar-se enquanto sujeito portador de uma história única, na qual a técnica não seria imposta, ou seja, foi investida a possibilidade de aproximação da técnica de maneira sutil, permitindo que cada integrante descobrisse seu tempo interior, e sua maneira única de utilizar a voz, evitando, a técnica, de ser percebida como elemento externo e se mostrar estranha ao intérprete. Segundo confirma Vargens (2013, p. 79), “cada pessoa possui uma voz própria e *acessá-la é acessar* a um ser, e esse acesso a cada momento solicita um caminho específico, sempre desconhecido, único e intransferível, como na vida, sem ensaios”. Por conseguinte, objetivou-se apresentar a técnica vocal como suporte ao ator, sendo responsável por preencher as lacunas adormecidas ao longo da vida, tais quais as cantigas de roda e outras diversas brincadeiras.

Ainda em conformidade com Vargens (2013, p. 85), “a improvisação trabalha o estado de presença com uma consistência muito grande e ajuda na transposição do espontâneo para o repetido com espontaneidade”. Apoiados nesse pensamento sobre espontaneidade criativa, a qual instiga liberdade, autoconfiança e alteridade no processo, os estudantes perceberam seu potencial físico-vocal estimulado. Tendo partido da obra *A dama do mar*, de Henrik Ibsen (1828–1906), a técnica (vocal) durante essa investigação despontou como ponte entre a ludicidade e o ambiente encorajador, proporcionados por improvisos e jogos teatrais. A adaptação constante ocasionada pelos *études*, jogos e improvisos abriu os caminhos para a criação

e, progressivamente, proporcionou a espontaneidade buscada, por meio da repetição ao longo dos ensaios, no exercício cênico.

Ver no escuro é ver por sensações: Tateando Stanislávski e seus *études*

Parte da avaliação final do semestre letivo, o treinamento com os estudantes previa uma demonstração aberta do processo criativo para o público, que ocorreria durante a mostra cultural da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes ao encerramento do segundo semestre letivo de 2016. Como base para a elaboração desse trabalho final do grupo, optou-se pelo texto teatral *A dama do mar*, de Henrik Ibsen.

O primeiro contato com o texto dramático consistiu em uma proposta para que os alunos escolhessem uma personagem da obra e, a partir de conhecimento prévio superficial acerca do enredo, desenvolvessem um *étude*, a ser executado no ensaio seguinte. Os *études* fazem parte do “novo método” de Stanislávski, conforme descrito no livro de sua discípula, a diretora e pedagoga russa Maria Knebel (1898-1985), *Análise-ação: Práticas teatrais de Stanislávski*. O livro consiste na compilação de dois volumes que Knebel fez em vida: *Sobre a análise ativa da peça e do papel (1954)* e *A palavra na arte do ator (1959)*.

Dessa forma, foi utilizado, no treinamento com as vendas nos atores, um fragmento adaptado desse “novo método”, denominado *étude*, que faz parte das investigações de Stanislávski acerca do ator “sobre si mesmo”. Ou seja, segundo a proposta, nessa fase o ator deve buscar dentro de si as motivações para a criação da personagem. A palavra *étude* quer dizer estudo, portanto os ensaios passam a ser realizados sem os textos decorados, possibilitando ao intérprete viver os acontecimentos da personagem por sua própria perspectiva, estudando os acontecimentos que ocorrem enquanto a ação é realizada, sem imaginar ser outra pessoa, e buscando externamente elementos para a composição da personagem. Logo, “fazer um *étude* é falar com suas próprias palavras, improvisadas! Desse modo, dizia Stanislávski,

num primeiro momento, os atores começarão a sentir a si mesmos no papel. E mais tarde, sentirão o papel em si mesmos” (KNEBEL, 2016, p. 51).

A perspectiva stanislavskiana de análise por meio da ação propõe que o ator se aproxime pouco a pouco das palavras do autor da obra dramática, de maneira a evitar uma interpretação fria e afastada da personagem. Então, após a realização dos *études*, o diretor e os atores compartilham as impressões gerais, fazendo uma análise com a obra dramática para que o ator possa se aproximar das palavras do autor de modo a entender o que foi realizado enquanto ação cênica e, assim, compartilhar a aproximação construída pelo ator com a obra dramática (KNEBEL, 2016, p. 27). Segundo Stanislávski (apud Knebel, 2016), o processo segundo o qual o ator se sentava em uma mesa e estudava minuciosamente o texto teatral antes de realizar a cena resultava no fato de que “o ator sempre olhava para o personagem como se estivesse de fora, por isso quando precisava agir, essa *atividade física era sempre muito difícil*” (KNEBEL, 2016, p. 26). É interessante observar que na análise por meio da ação, diretor e ator compartilham as impressões e as sensações advindas da prática para, somente em seguida, analisarem o papel, ou seja, a obra do autor. Dessa forma, a criação da personagem é algo aproximado à vida do ator, que se torna autônomo e livre para o desenvolvimento de seu papel.

O primeiro *étude* realizado pelo grupo de estudantes com a venda nos olhos foi uma sucessão de imprevistos, como atropelos com as palavras e ansiedade pelo receio dos atores de bater suas cabeças em obstáculos da sala, por exemplo. Em ocasião desse receio, seus corpos ficaram rígidos e suas vozes, tensas. Nesse momento, falavam o texto praticamente inertes, resultado da decisão de não se arriscarem no escuro. Diante disso, permanecer no escuro ao executar as ações exigia completa atenção e escuta do grupo, além de demandar uma atitude com relação a si mesmos e ao grupo, uma vez que no escuro era necessário agir e tomar decisões, o que compelia o despertar das sutilezas da percepção.

A superação desses bloqueios veio durante a realização dos *études*, a partir dos quais, ao esbarrar em algo ou em alguém, os atores começaram a

aceitar os sustos e decantar o medo como primeira reação legítima do corpo, portanto substituindo a retenção da energia, provinda do choque com os outros ou com elementos do ambiente, por sua dissipação por todos os membros do corpo, processo reconhecido como aprendizado. O objetivo era o de não se entregar ao medo, responsável por paralisar o intérprete, mas de convertê-lo em força transformadora para continuar caminhando pelo espaço ao realizar seu *étude*. Dessa maneira, esbarrar nos companheiros de grupo não deveria ser percebido como um problema ou erro. Tudo o que acontecia no escuro era utilizado como jogo e conseqüentemente utilizado durante a realização dos *études*.

A voz que ilumina a cena

Com os estudantes da Faculdade Dulcina, o processo de criação passou por vias do desenvolvimento sensorial, no qual eram incentivados a serem eles mesmos, considerando as condições em que se encontravam as personagens de *A dama do mar* e, ademais, agirem conforme sua própria realidade, a partir de uma adaptação dos *études* de Stanislávski. Com o desenvolvimento e a apropriação da rotina de ensaios, o grupo superou os receios advindos do medo da escuridão e passou a criar de maneira espontânea e autônoma, evidenciando que a experiência, e por conseguinte, o saber provindo do corpo, proporcionam autoconhecimento, que por sua vez potencializa o fazer teatral, libertando a voz em cena. No que diz respeito a essa atividade, Knebel (2016, p. 101), faz alusão a Goethe, que afirmava que “de todos os conhecimentos que enriquecem o ser humano durante a vida, ficam em sua memória apenas aqueles que ele experienciou”.

Dessa forma, utilizar-se do material vivido pelo corpo dos participantes através do saber sensível, a partir da sabedoria do corpo adquirida ao longo de toda vida e registrada na memória de cada um, fez possível ao grupo se afastar de uma interpretação mecânica, ou seja, recheada de clichês de interpretação, compreendidos aqui como a ausência de envolvimento emocional, além de artificialidade ao falar e ações desconectadas da lógica da ação do texto, por exemplo.

A conexão que o ator estabelece ao compreender que suas próprias virtudes podem se transformar em material de criação desperta o que os atores desse processo criativo posteriormente denominaram de “instinto”, que seria a capacidade individual de responder espontaneamente através dos sentidos, uma vez que o processo intensificou neles a percepção sobre o próprio corpo, levando-os a sentirem suas vozes ressonarem por seus corpos, além ainda da conexão que se estabeleceu entre os integrantes do grupo. Sobre essa conscientização acerca de si próprio e do saber sensível, cabe ressaltar que:

Muitas vezes essa dimensão ampla do saber é referida como intuição, querendo significar um processo de tomada de decisão que transcende os limites do pensamento e seus caminhos simbólicos, um processo que se vale de todas as informações possíveis captadas do mundo por meio do corpo como um todo e que não chegam a ser inteiramente transformadas em representações abstratas em nossa mente- (DUARTE JÚNIOR, 2000, p.134).

A afirmação de Duarte é pertinente no que diz respeito à tomada de consciência do ator sobre si, no sentido de se livrar de pré-conceitos sobre si e passar a agir de forma a transcender os limites do pensamento (DUARTE JÚNIOR, 2000). Para tanto, durante o processo, era constantemente recomendado aos atores que “não interpretassem”, que escutassem de fato o que era dito em cena e que, principalmente, que reagissem da mesma forma como o fariam em sua própria vida. A provocação sugerida aos atores de “não interpretar” era uma tentativa de deslocamento da percepção prévia que eles possuíam sobre o conceito em si do “ato de interpretar”, ou seja, de se transformar na personagem, uma vez que anteriormente para o grupo, interpretar significava dar uma voz e um corpo à personagem, de maneira genérica, buscando exemplos exteriores e muitas vezes estereotipados, em vez de se debruçar sobre si mesmo para vivenciar a personagem. A possibilidade de “não interpretar” e de apenas reagir ao que está acontecendo ao redor, leva ao que Stanislavski chama de “avaliação dos fatos”. Segundo Knebel (2016, p 132):

Stanislávski afirmava que a avaliação dos fatos através da experiência pessoal, sem a qual não existe a verdadeira arte, surge apenas se, logo no período inicial de trabalho, naquele período do “exame da obra pela razão”, o ator obrigue a própria

imaginação a se relacionar com os personagens como se eles fossem pessoas que realmente existem, que vivem e agem dentro de determinadas condições de vida.

Conforme Knebel, a “avaliação dos fatos” feita por Stanislávski se dava por meio de perguntas direcionadas aos atores para que estes não tivessem ideias pré-concebidas de um determinado papel e conseguissem viver a personagem retomando fatos vividos por si mesmos. O exercício com os estudantes da Faculdade Dulcina se mostrou especialmente válido ao se considerar a dificuldade dos atores em se apropriarem, por exemplo, de papéis tidos como clássicos, que em sua maioria retratam personagens complexos, cujas personalidade e principais características psicológicas se mostram mais difíceis de serem transmitidas, como é o caso da peça escolhida, *A dama do mar*.

Dessa forma, constatou-se que ao utilizar a experiência, neste caso a venda sobre os olhos, ao longo de todo o processo criativo do exercício cênico *A dama do mar*, utilizando como base uma adaptação dos *études* de Stanislavski, além de incentivar os atores a buscarem dentro de si e por si mesmos as personagens, também promoveu um aumento na capacidade proprioceptiva deles, além de considerável desenvolvimento da escuta, culminando no maior entrosamento do grupo. Esse processo também reverberou nas esferas psicofísicas dos atores, uma vez que realizar ações diversas no escuro apurou suas percepções vocais e musculares como um todo.

Assim sendo, despertar no ator sua intuição, valorizando o saber sensível que provém da experiência, possibilitou uma criação livre de estereótipos, permeada por camadas sutis de entrosamento entre corpo e voz. Além disso, o escuro possibilitou uma abertura para que fossem reestabelecidas a história do intérprete e o resgate da sua própria voz, em comunhão com a da personagem, possibilitando o desenvolvimento de um aprendizado sensível para todos os envolvidos no processo.

* * *

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Fernando. (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2014. v. 1.
- ALEIXO, Fernando; MARTINS, Janaína; JACOBS, Daiane. (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2016. v. 2.
- DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos: A educação (do) sensível**. 2000. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, 2000.
- GUBERFAIN, Jane Celeste. **A Voz e a poesia no espaço cênico**. Rio de Janeiro: Synergia: FAPERJ, 2012.
- IBSEN, Henrik. **Seis Dramas: Parte 2**. Coleção Mestres Pensadores, São Paulo: Escala, 1997.
- KNEBEL, Maria. **Análise-Ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- RANGEL, Juliana. **Por uma ambivalência Sonora da cena: voz em processo e criação**. In: ALEIXO, Fernando; MARTINS, Janaína; JACOBS, Daiane. (Org.). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2016. v. 2.
- VARGENS, Meran. **A voz articulada pelo coração: ou a expressão vocal para o alcance da verdade cênica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- LOUIS, Luis. **A mímica total: um inédito e profundo estudo desta arte no Brasil e no Mundo**. São Paulo: ed. Giostri, 2014.
- MACHOSKI, Luciana Holanda. **O Ator para Jacques Copeau**. Iniciação Científica, Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- VALERY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngue. São Paulo, Ed.34,2006.

Recebido em março de 2019.

Aprovado em abril de 2019.

Publicado em junho de 2019.