

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

JULIANA RANGEL DE FREITAS PEREIRA

**CANÇÃO DO MAR DE SALEMA:
UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE AMBIÊNCIA SONORA
ARTICULADO PELA VOZ DO ATOR**

Salvador
2007

JULIANA RANGEL DE FREITAS PEREIRA

CANÇÃO DO MAR DE SALEMA:
UM PROCESSO DE CRIAÇÃO DE AMBIÊNCIA SONORA
ARTICULADO PELA VOZ DO ATOR

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Angela Reis

Salvador
2007

Pereira, Juliana Rangel de Freitas

Canção do mar de Salema: um processo de criação de ambiência sonora articulado pela voz do ator [manuscrito] / Juliana Rangel de Freitas Pereira. - 2007.

111 f: il.

Cópia de computador (*printout* (s)).

Dissertação (mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007

Orientador: Professora Doutora Angela Reis.

1. Teatro. 2. Fonoaudiologia – preparação vocal. 3. Voz. 4. Cena – processo de criação. 5. Sonoridade I. Título.

CDD: 792

CDU:




Serviço Público Federal
Escola de Teatro/ Escola de Dança
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

JULIANA RANGEL DE FREITAS PEREIRA

“Canção do Mar de Salema: um processo de criação de ambiência sonora articulado pela voz do ator”

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela seguinte Banca Examinadora:


Prof.ª Dr.ª **Ângela de Castro Reis** (orientadora)


Prof.ª Dr.ª **Lúcia Helena Alfredi de Matos** (FSBA)


Prof.ª Dr.ª **Meran Muniz da Costa Vargens** (PPGAC-UFBA)

Salvador, 03 de julho de 2007

Dedicada a minha tia e madrinha Teca por estar eternamente presente nos momentos de conquistas e crescimentos, sempre vibrando comigo.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho para ser realizado contou com a participação de muitos, em especial daqueles que nos querem bem. Cada um contribuiu do seu jeito e com o seu conhecimento para a construção desta pesquisa. Os agradecimentos são muitos... Que bom!

À minha mãe Maria das Graças e ao meu pai Trajano por apoiarem e confiarem em mim.

Aos componentes da Cia de Teatro Rapsódia: Psit Mota, Bira Freitas, Alda Valéria, Aline Amanda, Cecília de Brito, Will Silva, com quem arrisco com confiança e vontade.

À Alda Valéria por estar junto a mim, trocando figurinhas ao longo do laboratório.

Aos meus amigos e talentosos atores: Jefferson Oliveira, Monize Moura, Mônica Mello, Norma Suelly, Geniffer, Roberto Brito, Marita Ventura, Aline Amanda, Bira Freitas e Psit Mota pelo carinho, apoio e cumplicidade durante todo o percurso do laboratório prático.

À Meran Vargens, mestre que descortinou outras possibilidades do trabalho vocal do ator para mim quando participei do seu doutorado. Utilizo tais conhecimentos nesta dissertação.

À Ivani Santana e às meninas do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia por incentivar a experimentação, noção de propósito na criação de jogos corporais aprendidos, quando fiz a preparação vocal deste grupo.

Ao professor David pela tradução do resumo para a língua inglesa.

À Felipe de Assis pelas fotos do laboratório de criação.

À minha orientadora Ângela Reis, por aceitar caminhar comigo junto a esta pesquisa de mestrado e pela tranquilidade e carinho com que me ajudou a construir a dissertação.

À Lúcia Matos e Meran Vargens pela prontidão com que aceitaram o convite para fazer parte da banca de avaliação desta dissertação.

Ao CNPq, cujo apoio financeiro foi indispensável para a realização desta pesquisa.

À Héctor Briones, possuidor dos meus melhores sentimentos, primeiro interlocutor de tantas angústias e maravilhas vividas durante este processo de pesquisa.

Aos colegas do PPGAC, Nana, Patrick, Fábio Vidal, Mônica Mello, Solange, Héctor Briones, Janaína Martins, Luiz Felipe, Paulo Cunha, Sandra, Duda Bastos, Renata, Rogério Liberal... Como foi bom compartilhar com vocês este aprendizado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas: Sérgio Farias, Lúcia Lobato, Suzana Martins, Antonia Pereira, Eliene Benício, Christian Marcadet, Daniel Marques, Ivani Santana pelo conhecimento compartilhado.

A Makários Maia pela generosidade e sábias palavras nos momentos difíceis do processo de criação.

As minhas amigas que desde a época da escola experimentam e questionam outras maneiras de fazer trabalhos da escola e de práticas vivenciadas na faculdade de Fonoaudiologia: Iara Colina, Juliana Alves, Nara Marambaia e Priscila Starosky .

A Edielson, Edilane e Anilton, amigos que me socorreram tantas vezes para agilizar os perrengues que aconteciam no computador.

Agradecer normalmente é um risco que se corre, a gente fica devendo desculpas a muitos também.

Mas ainda assim vale o risco. Muito obrigada!

E aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade.

Antonin Artaud

Ouve-se próximo o rumor do mar exprimindo sonoridades como as de alguém que chorasse ou cantasse um canto alegre ou um ninar de meninos, às vezes também rugidos, latidos, rumores de coisas arrastadas, derrubadas [...] O mar como personagem nessa peça intervém sempre [...] com esses rumores.

Joaquim Cardozo

RESUMO

A presente dissertação aborda o processo de criação do laboratório **A Ambiência Sonora na Cena**, instruindo exercício de preparação vocal e a criação de jogos sonoros para composição da sonoridade da cena, por meio da orquestração das vozes dos atores associadas a sons de objetos, utilizados no processo criativo. As reflexões presentes neste trabalho, trazem a especificidade do som vocal do ator em cena; investigou-se a possibilidade de extrair dos sons vocais seus desdobramentos, suas diversas formas de preencher o espaço da cena. No processo de criação descrito, o sentido da palavra como possuidora de uma única idéia é quebrado, favorecendo a descoberta de outros sentidos pelos atores por meio da combinação dos seus parâmetros vocais: timbre, musicalidade, ritmo, curva melódica, força expressiva de cada fonema, a respiração daquele que fala. A voz por si mesma encantada, trazendo sensações e imagens para o ambiente da cena. A construção desta dissertação sobre a **Ambiência Sonora na Cena** teve como base os depoimentos dos atores coletados ao longo do laboratório somados à análise dos vídeos gravados durante os encontros, como também, foi necessário o cruzamento teórico das áreas de Fonoaudiologia, Teatro, Música para a reflexão da prática desenvolvida. No que concerne a preparação vocal do ator, a integração do corpo com a voz, os parâmetros da voz, noções da área de Fonoaudiologia foram aplicadas mediante a compleição corpórea de cada ator, para a geração de sons necessários para compor a Ambiência Sonora; o sentido do som independente de um contexto verbal, a partir da percepção sinestésica do corpo, foi encontrado em estudos da área de Música; das Artes Cênicas, os estudos do Teatro contemporâneo contribuíram com o despertar para a necessidade cênica da voz preenchendo o ambiente onde a cena é produzida, trazendo a tona o efeito encantatório da voz, agente propulsora desta pesquisa.

Palavras-chave: Teatro; Voz; Fonoaudiologia - preparação vocal; Sonoridade; Cena -processo de criação.

ABSTRACT

*The present thesis presents the creative process of the laboratory **Scenic Ambient Sound**, instructing exercises of vocal preparation and the creation of sound games for scenic sound composition. The orchestration of the actors voices, associated with the sounds from objects, were utilized in this creative process. The reflections presented in this work seek to identify the specificity of the actors' vocal sound in scene, investigating the possibility of extracting and unfolding from these vocal sounds an abundance of diverse forms that can fill and define the scenic space. In the creative process described the notion of words as vehicles of single ideas is broken, favoring the discovery of other meanings through exploration of combinations of vocal parameters including timber, musicality, rhythm, melodic form, expressive force of individual phonemes, and the actor's respiration. The voice on its own enchants, bringing sensations and images to the scenic ambient. The construction of this thesis on Scenic Ambient Sound had as its basis the testimonies of the actor participants collected throughout the laboratory and added to the analysis of videos recorded during the encounters, with theoretic material gleaned from the areas of phonology, theater and music for reflection of the practice as it was developed. In relation to the vocal preparation of the actor, the integration of body with voice and the parameters of the voice, notions from the area of phonology were applied by observation of each actor, for the generation of sounds necessary for the composition of Ambient Sound. The meaning or sense of sounds independent of verbal context was explored through the stimulation of synaesthetic perception following studies from the area of music. Material from the scenic arts and contemporary theater contributed to the development of the perception of the necessity of the voice filling the scenic space, and of the potential of enchantment of the voice, the driving theme of this research.*

Key words: Theater; Voice; Phonology – vocal preparation; Sonority; Scene – creative process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Impressão sobre a preparação vocal _____	43
Figura 2	Voz e corpo um só instrumento _____	45
Figura 3	A voz que anda por minhas ruas _____	46
Figura 4	Minhas lembranças _____	48
Figura 5	Mapa de frases soltas _____	51
Figura 6	Em um oceano só _____	52
Figura 7	A voz que se arrisca _____	55
Figura 8	Entrando na intimidade _____	57
Figura 9	Ruído empedrado e cavernoso _____	59
Figura 10	Imagem da infância _____	60
Figura 11	O som mudo _____	62
Figura 12	O corpo desnudo _____	63
Figura 13	Experimentação dos atores com objetos sonoros _____	74
Figura 14	O silêncio da noite _____	75
Figura 15	O corpo dos fonemas _____	80
Figura 16	As raízes dos dedos das mãos _____	94
Figura 17	Um homem que passa pelo tempo usando o mar como seu único caminho _____	96
Figura 18	Das personagens que sou: uma fagulha do mar que chora _____	98
Figura 19	Das personagens que sou _____	100
Figura 20	Salema de um tempo qualquer _____	101
Figura 21	O mar derrama _____	102

SUMÁRIO

f.

1	INTRODUÇÃO	13
2	O AMBIENTE TEÓRICO	19
2.1	ARTAUD E A PALAVRA ENCANTADA	19
2.2	O ATOR: POR UMA LIBERDADE SONORA NA CENA	23
2.3	PARA UMA AMBIÊNCIA SONORA NA CENA	29
2.4	SALEMA DE UM TEMPO QUALQUER	31
2.4.1	Sobre Joaquim Cardozo	32
2.4.2	Sobre o Capataz de Salema	35
3	A INTIMIDADE DO CORPO COLETIVO	38
3.1	PREPARAÇÃO CORPORAL-VOCAL	40
3.2	IMEDIATEZ SONORA	44
3.3	OLHAR COM O OLHO INTERNO	45
3.3.1	Corpo como mapa de memórias	47
3.3.2	Lembrança sonora da infância	47
4	LEVANTAMENTO DE MATÉRIA SONORA	50
4.1	MATRIZES DE IDENTIFICAÇÃO	56
4.1.1	O trabalho com a silhueta	56
4.2	UM CORPO SÓ	64
4.2.1	A vida e a morte	64
4.3	INSTALAÇÃO DE ATMOSFERA SONORA PARA O PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ATORES	65
4.3.1	O ator recriando música	68
4.3.2	O uso de materiais sonoros	72
4.3.3	O texto e o som	76
4.4	O CONTATO COM O TEXTO	78
4.4.1	A sonoridade de cada fonema	79
4.4.2	A primeira leitura do texto	83

4.5	A CONSTRUÇÃO DE ESTADOS CORPORAIS	86
4.5.1	A energia terra	88
4.5.2	A energia do combate	90
4.6	DAS PERSONAGENS QUE SOU-O FLUXO DE IMAGENS	92
5	CONCLUSÃO	104
	REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação nasceu de indagações oriundas da vivência profissional como professora de voz para o teatro, com formação acadêmica em Fonoaudiologia, área do conhecimento que estuda a comunicação humana, somadas a conhecimentos adquiridos na área de dança. Tendo a função comunicativa da voz como eixo de pesquisa e desenvolvimento desta prática teatral, nasceram questionamentos sobre esta temática, no que se refere: a aquisição e desenvolvimento técnico-expressivo vocal do ator, a sua aprendizagem vocal associada a um processo de criação que envolve e não se separa do corpo, bem como à força sonora como potencialidade expressiva para a construção da linguagem cênica.

O cruzamento de teorias e práticas experimentadas na formação acadêmica e na atuação profissional possibilitou pensar em práticas de exercícios que levassem em conta a singularidade de cada pessoa, percebendo a sua diferença bio-psico-social e também a sua capacidade de ser estimulada e reagir ao meio em que interage. Em outras palavras, dado um meio diversificado, cada indivíduo chega a um acordo a seu próprio modo. A partir dessa associação, houve o despertar para investigar a preparação e criação vocal do ator, seguindo um caminho que focalizasse a relação voz-corpo, na sua integração com as funções desempenhadas pelo corpo no contexto dinâmico da emissão do som no ambiente da cena.

A especificidade vocal do ator em cena exige uma qualidade específica de projeção, de articulação, curva melódica, uso de cavidades de ressonância. O entendimento somente da mensagem verbal apresenta-se deficitária para o teatro. Torna-se necessário fazer com que o espectador sinta a força sonora de cada palavra, o seu som enquanto ação vocal, preenchendo o espaço da cena. É necessário que haja um abraço sonoro¹, um envolvimento sonoro que atinge o espectador, os outros atores da cena, quando o ator emite a sua voz na cena.

Dentro desta perspectiva, a voz do ator não está destinada somente a transmitir a mensagem do texto literário e fazê-lo ser entendido. A voz parte do corpo do ator, transpondo os limites da cena, da fala articulada, se esparramando no inarticulado. Este pensamento traz o desejo de investigar a sonoridade da cena, indagações sobre como preparar os atores para

¹ Termo utilizado pelo Método Espaço-Direcional de Beuttenmüller (1995).

preencher sonoramente a cena, maneiras para fazer uma composição e criar uma ambiência sonora. O sentido da cena nasce da sensação auditiva do som e imagens por ela sugeridas.

Para isso foi preciso desenvolver uma pesquisa que possibilitasse investigar exercícios de preparação vocal para atores, pesquisasse sons de objetos, estabelecesse relações sonoras entre voz e sons de objetos, criasse alternâncias de vozes em plena manifestação no jogo da cena. Da interação sonora na cena, uma ambiência seria estabelecida, uma sonoridade concreta, num turbilhão de descobertas sonoras, que gerariam energia na forma de ondas vibratórias no ambiente. Ondas sonoras se moldando, dialogando, respirando, definindo uma linguagem cênica, que vai configurar o que aqui chamaremos de *Ambiência Sonora*.

Uma vez delimitado o objeto de pesquisa, houve a necessidade de investigação prática da temática em questão. A *Ambiência Sonora* precisaria ser experimentada para que fosse possível a construção de procedimentos para a sua constituição. Para isso foi planejado um laboratório experimental, no intuito de investigar na prática as idéias que poderiam ser levantadas a partir da temática da constituição da *Ambiência Sonora*. Foi buscada a seleção de dados teóricos e práticos na própria construção do objeto. Trata-se de uma exercitação laboratorial, uma vez que não resulta, necessariamente em montagem, produção de espetáculo, concentrando uma maior parte do tempo da pesquisa no processo de criação.

Tendo o objeto solicitado uma investigação partindo da prática e também já o trabalho tendo sido iniciado com a Companhia Rapsódia de Teatro, através dos conhecimentos teatrais adquiridos com ela, durante o processo de criação do espetáculo **Deus Danado** dirigido por Alda Valéria, foi solicitada a participação daquela companhia no laboratório **Ambiência Sonora na Cena**.

Devido às suas peculiaridades, essa companhia foi escolhida para compor este trabalho acadêmico. A Cia. Rapsódia de Teatro tem como objetivo a investigação da linguagem teatral centrada no trabalho do ator, por meio da experimentação do seu corpo-vocal e busca como suporte teórico os estudos teatrais desenvolvidos por Artaud e Grotowski para embasar os seus fundamentos práticos e teóricos. Acredita que o teatro é fator de transformação social, tanto para quem faz como para quem recebe e interage com a obra artística. Ao longo dos anos de trabalho da prática cênica, pode-se observar a existência de alguns episódios práticos recorrentes nos seus processos de criação, sendo eles: o uso do bastão com o objetivo de

trabalhar a atenção, prontidão, confiança e agilidade dos atores; processos de criação nascidos da improvisação no intuito de viabilizar a criação do texto poético no corpo-vocal do ator; necessidade de manutenção técnica para que os atores possam estar disponíveis ao trabalho corporal, com uma energia viva. A Companhia Rapsódia de Teatro foi fundada no ano 2000 em Salvador, por um grupo de artistas oriundos da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia com o objetivo de trabalhar e pesquisar a prática teatral. Sua primeira montagem foi **O Espião** de Bertolt Brecht, sob a direção de Tânia Flores. O espetáculo foi selecionado para representar a Bahia na II Bienal de Arte e Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), em São Paulo-SP. Em 2002, realizou o projeto **Em Cena Plínio Marcos** e montou o espetáculo **Navalha na Carne** de Plínio Marcos, dirigida por Alda Valéria, destacando um autor brasileiro. Em 2003, apresentou **Deus Danado** de João Denys, espetáculo que participou de festivais com 13 premiações e de circulação nacional. Nesses espetáculos, o grupo obteve outra formação, enfatizando o processo de pesquisa da cena, redefinindo o seu perfil e foi representado pelos seguintes artistas: Alda Valéria, Aline Amanda, Bira Freitas, Cecília de Brito, Juliana Rangel, Psit Mota e Will Silva, seus atuais integrantes. Em 2006 a companhia montou o espetáculo **A Árvore dos Mamulengos** de Vital Santos, dirigida por Alda Valéria.

Durante o planejamento do laboratório, verificou-se que esta pesquisa necessitaria de mais atores além dos integrantes da Companhia Rapsódia, pelo fato da investigação demandar outras vozes para o estudo do processo de criação de uma Ambiência Sonora. Quando então, foi solicitada a participação de outros atores, com disponibilidade corporal e vontade de ingressar neste processo de pesquisa. Buscou-se também, constituir um ambiente de criação diversificado, onde os integrantes viessem de vivências técnicas, estéticas e culturais diferentes, proporcionando assim estímulos diversos para a prática habitual de cada um durante o processo de criação da Ambiência Sonora na Cena. Sendo assim, atores, atores-dançarinos, músicos, atores oriundos da escola de teatro, atores com outras formações, pessoas com idades variadas participaram do laboratório, constituindo um grupo de dez pessoas, número satisfatório também para que houvesse a observação do processo de criação de cada ator.

Os integrantes do laboratório foram os seguintes atores, que autorizaram o uso dos seus nomes neste trabalho acadêmico: Psit Mota, Bira Freitas e Aline Amanda, integrantes da Companhia Rapsódia de Teatro; Jefferson Oliveira e Norma Suely, atores-dançarinos convidados para a pesquisa durante as aulas ministradas para o Curso Livre da UFBA; Marita

Ventura, convidada para o laboratório por meio da orientação vocal dada para o elenco da peça **Braseiro**; Mônica Mello, mestrande e atriz que estuda os princípios do encenador Eugênio Barba para o treinamento do ator; Roberto Brito, ator e músico; Monize Moura e Genifer Gerhardt, atrizes-alunas da Escola de Teatro da UFBA.

O Laboratório da Ambiência Sonora na Cena contou também com a participação dos integrantes da Companhia Rapsódia Will Silva para filmagem de alguns encontros. Na etapa final do laboratório, houve a participação dos compositores Paulo Rios e Túlio Augusto, integrantes do Oficina de Composição Agora (OCA) , grupo de música contemporânea fundado em 2004, em Salvador por compositores e instrumentistas da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contribuindo com a orquestração de algumas ambiências sonoras.

Ao todo, foram realizados 44 encontros com atores, tendo em média cada um, duração de 3 horas, realizados nos meses de setembro, outubro e novembro de 2005 na sala 203 da Escola de Teatro da UFBA, finalizando com 3 apresentações para professores e alunos da pós-graduação e graduação da UFBA, no mesmo espaço onde ocorriam os ensaios. Os encontros experimentais foram registrados por meio de fotografias, vídeo e também pelos manuscritos redigidos pelos atores que tiveram como objetivo compreender o processo de percepção do ator, revelados pela sua escrita, em relação a alguns pontos do laboratório tais como: criação de imagens e percepção da voz de cada ator e sua relação com o corpo, mudanças corporais-vocais percebidas durante o laboratório, processo de escolha de fraseados sonoros criados e seu encadeamento ao longo da composição. Este material foi utilizado na dissertação para demonstrar algumas propostas de exercícios e como relato das impressões dos atores ao vivenciar o processo de criação.

Uma vez construído os dados que compõem o objeto desta pesquisa, os mesmos foram analisados e organizados em blocos para a construção da escrita. Na medida em que o laboratório da **Ambiência Sonora na Cena** foi sendo relatado, cruzamentos teóricos foram estabelecidos, entrecruzando noções de outras áreas do conhecimento, além do Teatro, tendo como base os dados levantados no laboratório experimental.

No texto desta dissertação tornou-se necessária a ênfase na palavra ator devido ao próprio processo de criação que se deu fundamentalmente no corpo de cada indivíduo

participante, agente de teatro. **Ator** tornou-se, em determinados momentos, o termo que não poderia ser substituído, o que a princípio daria uma impressão de falha gramatical, foi uma aplicação necessária para assim traduzir a importância do ator, enquanto corpo-vocal, principal configurador da linguagem cênica experimentada.

Os capítulos seguintes que também compõem esta dissertação abordam os aspectos a saber: o segundo capítulo, **O Ambiente Teórico** refere-se a revisão da literatura realizada ao longo desta pesquisa de Mestrado, onde são utilizados estudos de áreas que possibilitaram a interdisciplinaridade entre Fonoaudiologia, Teatro, Dança, Música e Antropologia para compor o pensamento reflexivo e analítico da construção de dados durante a pesquisa de campo que deram o embasamento teórico e relato crítico desta dissertação; sob este ponto acrescentou-se informações sobre a palavra encantada no Teatro da Crueldade de Artaud, perspectivas sobre o trabalho do ator baseadas nas práticas dos diretores teatrais Grotowski, Peter Brook e Meyerhold, o sentido sinestésico do som nas noções musicais de Wisnik e Murray e, por fim, os materiais para criação encontrados nas didascálias sonoras do texto **O Capataz de Salema** de Joaquim Cardozo.

Já o terceiro capítulo, **A Intimidade do Corpo Coletivo** apresenta a preparação inicial para a realização da primeira etapa do laboratório da **Ambiência Sonora na Cena**, demonstrando os exercícios realizados cujo objetivo foi preparar o corpo-vocal dos atores para a constituição de um corpo sonoro coletivo, explicitados por meio dos relatos dos atores que viabilizaram ampliar a descrição dos exercícios realizados nesta etapa do processo de criação.

No quarto capítulo, **Levantamento de Matéria Sonora**, delineia-se os exercícios utilizados durante processo de criação propriamente dito, tendo as didascálias sonoras do texto **O Capataz de Salema** como material de estímulo para a experimentação. O processo de criação da **Ambiência Sonora na Cena** partiu do princípio de que a sonoridade tem base essencialmente orgânica e nasce de estados corporais dos atores em relação com o ambiente. Foram realizadas as seguintes fases para o levantamento de material criativo relatados no quarto capítulo: matrizes de identificação- primeira proposta de criação, onde foram associados aos desenhos dos atores fragmentos do texto como sugestão de experimentação; um corpo só - relata uma proposta de criação do coro que representava o mar e a sua interferência na construção da fala da personagem Sinhá Ricarda; instalação de atmosfera

sonora para o processo de criação dos atores- demonstra o modo como a música foi utilizada no laboratório e a noção de musicalidade como elemento a ser explorado no desenvolvimento da poética da sonoridade cênica; o contato com o texto- exemplos dos exercícios selecionados para exploração do texto como material de investigação cênica; a construção de estados corporais- reflexões de vivências propostas com o objetivo de instalar condições adequadas para uma manifestação viva do corpo-vocal em cena; das personagens que sou- o fluxo de imagens- revela a percepção dos atores em relação aos momentos mais significantes registrados por eles durante o laboratório, esboçando o roteiro de cada ator, o caminho para colagem das ações físicas corporais-vocais vivenciadas no laboratório.

Esta dissertação demonstra algumas possibilidades de construção de uma linguagem cênica em que a sonoridade é a linha condutora deste laboratório prático e demonstra possibilidades de investigação, de integração de movimento e ação corpo-voz em um processo de criação, descrito e refletido na presente pesquisa.

2 O AMBIENTE TEÓRICO

Foi a leitura de escritos do ator, poeta, roteirista e encenador francês Antonin Artaud (1896-1948) que, primeiramente, inspirou e motivou esta pesquisa de mestrado, influenciando no levantamento de idéias e formulação do objeto da pesquisa. As suas reflexões e anseios por um teatro vivo serviram como um valioso estímulo para se experimentar, nesta pesquisa, a força sonora na cena produzida pelo ator, possibilitando inclusive a montagem de um laboratório prático, onde essa vocalidade ganhasse relevância. Com esta perspectiva, foram buscados materiais poéticos que servissem de estímulo para a experimentação prática, quando foi encontrado o texto **O Capataz de Salema** do poeta e dramaturgo Joaquim Cardozo, no qual foi observado que suas didascálias possuíam sugestões sonoras que contribuiriam para o laboratório da Ambiência Sonora da Cena. Ao longo do processo de criação, outros encenadores do teatro contemporâneo do século XX, como Grotowski, Peter Brook e Meyerhold, assim como autores da área de música tais como José Miguel Wisnik e Murray Schafer e o antropólogo Paul Zumthor, serviram para a reflexão teórica desta pesquisa.

2.1 ARTAUD E A PALAVRA ENCANTADA

[...] modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos (ARTAUD, 1999, p. 60).

Para entender o elemento sonoro no contexto cênico do Teatro da Crueldade pensado por Artaud, é preciso destacar os pontos relevantes sobre a linguagem teatral buscada neste teatro. Artaud propõe uma transformação da linguagem e da função do seu teatro em contraponto ao teatro psicológico vigente na Europa Ocidental, critica o teatro centrado na representação do texto literário e evidencia a importância de outros elementos da encenação para a semiologia do espetáculo: o ator com seu corpo e sua voz, o figurino, o espaço, os efeitos da iluminação, as sonoridades da música e da palavra. Esta, por sua vez, não se limita ao significado, ela deve encarnar-se no corpo através do seu significante. No teatro da crueldade a palavra se instala enquanto sensação sonora.

Segundo Artaud, a tradição ocidental, no intuito de colocar o teatro submetido à representação do texto, teria se distanciado do sentido da cena, colocando-a unicamente a serviço do texto como se este fosse um deus. É nesse sentido que pensa Jacques Derrida (1971) referindo-se ao Teatro da Crueldade de Antonin Artaud, tomando este enquanto ato e estrutura que cria um espaço não-teológico, onde o texto perde a sua prioridade. Artaud solicita uma linguagem teatral que se distancie de imitações e do teatro centrado na palavra, ditada pelo autor do texto literário:

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comporta, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas idéias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador”. Escravos interpretando, executando fielmente os desígnios providenciais do “senhor”. Que aliás – e é a regra irônica da estrutura representativa que organiza todas estas relações – nada cria, apenas se dá a ilusão da criação, pois unicamente transcreve e dá a ler um texto cuja natureza é necessariamente representativa, mantendo com o que se chama o “real”[...], uma relação imitativa e reprodutiva (DERRIDA, 1971, p.154, grifo do autor).

Artaud reclama das limitações impostas pela palavra e advoga uma linguagem teatral que represente o próprio teatro e não o texto, através dos elementos que ocupam a cena: música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. Os elementos da cena, uma vez organizados entre si, se deslocam do seu sentido imediato, transformando-se em metáforas, em criação de imagens e se dirigem, antes de trazer qualquer referência intelectual, aos sentidos. É por meio da linguagem física e concreta dos elementos que ocupam o espaço do palco que a cena se constitui, o sentido se faz na cena: “Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta” (ARTAUD, 1999, p. 36). Artaud exige o uso da própria concretude que a cena possui, quando pensa na linguagem teatral, permeada pelo espaço, gestos, movimentos, gritos, sonoridade. O Teatro da crueldade resgata a linguagem despertada pelas sensações primeiras, como nas nossas percepções iniciais da vida. Ao pensar nessa linguagem do teatro que tem suas próprias leis e seus meios de escrita baseadas na percepção sensorial, Artaud toca na base de toda forma de aquisição de linguagem, em que o mundo nos toca pela realidade das formas, cores, gestos, gostos e sons, e pertence a presença dos sentidos do corpo.

Aspecto físico, ativo, exterior, que se traduz por gestos, sonoridades, imagens, harmonias preciosas. Este lado físico é endereçado diretamente à sensibilidade do espectador, isto é, a seus nervos (ARTAUD, 2004, p.82).

Artaud grita, se angustia por sentir que não possui o seu próprio pensamento, por perceber que lhe faltam palavras para dizer o que sente, que no seu corpo atravessam muitos pensamentos indizíveis. É por essa falta de palavras codificadas na sua língua, que reflitam os seus pensamentos e sentimentos que Artaud põe em dúvida o poder da linguagem verbal. Ele vive essa inquietude da busca de uma maneira de dizer: “A Artaud faltam palavras. Ele apenas pensa o indizível e balbucia, geme e grita uma ordenação de palavras incompreensíveis” (GUEDES, 2000, p.60).

Artaud não quer entender as palavras de uma maneira descritiva, como tradutoras de idéias, fatos e coisas; ele quer sentir a palavra. Sentir as palavras em seu estado concreto, físico, como ressonância do corpo, das sensações e emoções que o atravessam. É nesse ponto que essa pesquisa se encontra com o pensamento de Artaud, através da valorização do som vocal por ele mesmo gerando possibilidades infinitas de significar, com sua textura, sua respiração, seu ritmo, uma musicalidade, um corpo que fala o que as palavras sozinhas, codificadas em uma língua não conseguem dizer.

O teatro amarrado ao texto, limitado a descrevê-lo, seria como engessar a arte teatral aos códigos da língua, colocando todos os instrumentos da linguagem teatral submetidos à palavra do autor. Artaud não nega o texto dramático do seu teatro, mas sim o lugar deste enquanto condutor da encenação. No Teatro da Crueldade, o texto também faz parte da encenação, não mais como um deus, mas sim em constante cruzamento com os outros elementos da cena. O texto começa a servir de instrumento para a introspecção, deslocando imagens internas, sensações físicas, jorros de imaginação para um processo vivo que se dá nas pessoas envolvidas em um processo criativo. Sendo assim, não se deve pensar que Artaud queria eliminar as palavras do seu teatro, mas sim perceber a sua reivindicação por uma outra maneira de relação com as mesmas. Elas estão vinculadas às relações estabelecidas na cena, não mais conduzindo a representação teatral e sim adquirindo vida quando estão em cena.

Sendo assim, a concretude da palavra é devolvida ou encontra o seu sentido encantatório quando nasce na cena, tanto daquele que ouve, quanto daquele que emite a

palavra. É deixar a própria sonoridade da palavra falar por ela, abrindo espaços além das expectativas semânticas embutidas nas mesmas. É dar voz à poesia, à imaginação e encontrar a singularidade de cada palavra. É trazer para a palavra a força que ela possui de ação, de grito, de sussurro secreto para um único ouvinte.

Não apenas no teatro de Artaud, mas também na comunicação do ser humano, o sentido encantatório das palavras está presente. Os estudos das linguagens primitivas demonstram seus sons mágicos, de sentidos desconhecidos, com grande poder de encantamento. Schafer (1991, p.235), em **Quando as palavras cantam**, tece comentário baseado na lingüística sobre as mudanças sonoras da língua ao longo da história da civilização, supondo que as línguas vêm perdendo as suas expressões sob a forma da fala inarticulada, diminuindo a quantidade de interjeições, gemidos, sussurros, sopros, rugidos e inflexões da voz de uma maneira geral:

Agora, é uma conseqüência do avanço da civilização que a paixão, ou, ao menos, a expressão da paixão seja moderada, e, desse modo, podemos concluir que a fala dos homens não civilizados e primitivos era mais apaixonadamente agitada que a nossa, mais parecida com o canto (SCHAFER, 1991, p.235).

Assim, surge nesta pesquisa a seguinte indagação: como fazer com que as palavras resgatem o seu sentido por meio da valorização da sonoridade, do encantamento também expresso pelos sons não articulados? Esta pesquisa tem o objetivo de fazer com que a linguagem verbal seja valorizada por meio dos sons que são emitidos como algo que toca nos sentidos do corpo, tornando a fala uma canção que faz uma festa ou derrama lágrimas pelas sensações provocadas por sua textura sonora:

À medida que o som ganha vida, o sentido define e morre; é o eterno princípio Yin e Yang. Se você anestesiá uma palavra, por exemplo, o som de seu próprio nome, repetindo-o muitas e muitas vezes até que seu sentido adormeça, chegará ao objeto sonoro, um pingente musical que vive em si e por si mesmo, completamente independente da personalidade que ele uma vez designou (SCHAFER, 1991, p. 240).

Nesta pesquisa buscou-se extrair dos sons que emanam do corpo todos os seus desdobramentos, burilar as diversas maneiras que as palavras têm de preencher o espaço da cena, de criar curvas no espaço através de suas entonações. Transformar as palavra em ambiência é trazer a possibilidade das palavras serem sentidas como música, segundo o modo

como são pronunciadas, independente do sentido semântico estabelecido pela língua, fazendo com que a sonoridade da cena traga impressões táteis-sinestésicas.

A sonoridade tocando de modo concreto, como gestos precisos que causam comoções físicas. É o deslocamento de ar que a sua reverberação provoca. É uma linguagem sonora concreta destinada aos sentidos. Isto pode ser explorado principalmente, segundo esta pesquisa, a partir do corpo-vocal do ator, com suas cavidades de ressonâncias, seus diferentes ajustes posturais e dos órgãos da fala gerando sonoridades no ambiente cênico.

2.2 O ATOR: POR UMA LIBERDADE SONORA NA CENA

A sonoridade no teatro sempre nasceu da cena, como pode ser inferido por meio dos estudos do historiador cultural francês Roger Chartier, quando relata que nos séculos XVI e XVII “a identidade coletiva das obras [eram] bens pertencentes à companhia de teatro e não ao autor” (CHARTIER, 2002, p.12). No teatro de Molière, por exemplo, o texto falado nascia das experimentações de seus atores e não o contrário. A percepção e a representação do escritor como autor, surgiu lentamente, principalmente em resposta ao mercado livreiro, que explorou o sucesso de alguns diretores-dramaturgos, muitas vezes, corrompendo os escritos dos mesmos. Isso provocou uma sobrevalorização deste artista como autor, tornando mais importante o texto que a cena, hierarquizando o fazer teatral, sendo portanto, mais importante o texto que a fala [é esta fala dos atores em cena que interessa para esta pesquisa].

A autonomia do teatro em relação ao texto literário só vai ser questionada fortemente no início do século XX, sendo Meyerhold (1874-1940) um dos pioneiros a querer resgatar a cena, a pensá-la como espetacularidade e artifício, por meio do que ela tem de luz, de corpo, de gesto, de musicalidade. Nesse contexto, em que o teatro questiona a sua linguagem, a palavra vem impulsionada pela respiração do presente, oferecendo e recebendo um sentido vivo, pulsante na cena, onde se questiona também o papel do espectador, parte integrante da cerimônia que lhe é oferecida e criador também de significados.

Trata-se de esmiuçar cada palavra e descobrir aquele sentido que não é imediato, encontrar outros sentidos, que nascem pelo sentido também sinestésico que cada palavra

possui e também, pelas justaposições sonoras nelas contidas. Os gregos já discutiam sobre a origem do significado da palavra relacionados às características do movimento de cada fonema:

Diz Sócrates: [...]Por outro lado, tendo observado que a língua escorrega particularmente na pronúncia do “l”, formou por imitação as palavras que designam o que é liso(leion), escorregadio(olisthanos)[...].Da observação de que o “n” detém o som dentro da boca, criou as expressões “éndon”(dentro) e “entós”(interior), para representar os fatos por meio das letras(GAYOTTO,1997, p.49, grifo do autor).

A citação acima mencionada ressalta as características dos traços emissivos dos fonemas, marcando os significados das palavras. Não seguindo a concepção das idéias eternas do platonismo, mas se apropriando do que os gregos salientaram sobre o que a palavra possui de ação, pode-se perceber nesta pesquisa a importância do como a palavra é emitida para concretizar um determinado sentido. Este é carregado pelo conjunto de movimentos físicos realizados, para sonorizar os fonemas de uma determinada palavra, pelas estruturas do trato vocal daquele que fala.

A presente pesquisa busca valorizar e experimentar o sentido(s) contextual da palavra, as múltiplas possibilidades de significado da palavra que nasce no ambiente da cena. É o ator trabalhando com o significado relacionado ao significante da palavra no momento do jogo criativo, ou seja, aos significados que nascem da musicalidade dos fonemas, do ritmo, da curva melódica, da percepção da respiração de quem fala, do timbre vocal, da vocalidade da palavra experimentada. Estes parâmetros vocais se configuram também enquanto comunicação e se relacionam com o que Zumthor chama de performance vocal.

Os estudos da performance vocal em diferentes contextos referidos por Paul Zumthor permitem a seguinte reflexão:

[...] enquanto vocal, a performance põe em destaque tudo o que, da linguagem, não serve diretamente à informação- esses 80%, segundo alguns, dos elementos da mensagem, destinados a definir e a redefinir a situação de comunicação. Decorre daí uma tendência de a voz transpor os limites da linguagem, para se espalhar no inarticulado (ZUMTHOR, 2001, p.166).

As características vocais da performance, ou seja o significado particular dado a um enunciado, através dos meios corporais e físicos da comunicação valorizados por Zumthor,

implicam em uma libertação das palavras às imposições lingüísticas, ressaltando o sentido vocal que nasce da relação concreta interpessoal. É a voz e o gesto que propiciam o impacto corporal no espectador, são eles que vão persuadi-lo. Os elementos variáveis da linguagem oral correspondem a 80% do que define o que é percebido e sentido em uma fala, e neste sentido, são as qualidades vocais conectadas à uma palavra que as permitem pertencer a um campo infinito de possibilidades semânticas, possibilitadas pela performance vocal.

O significado oriundo da performance vocal foi também investigado por Paul Zumthor, em viagem a África, quando travou contato com cantores e contadores africanos. Zunthor, na posição de ouvinte cuja língua desconhecia, não podia compreender o que estava sendo dito, somente podia perceber o corpo dos artistas desempenhando funções e certos dados sociológicos expressos nas relações estabelecidas. Nesta experiência, pode inferir que os elementos vocais e corporais desempenhavam um papel considerável durante a comunicação, percebendo assim, que a significação acontecia por outra via que não era a da decodificação da palavra (FORTUNA, 2000).

Pertencendo a uma área do conhecimento diferente da de Paul Zunthor, porém com pontos de encontros nas suas pesquisas, o diretor teatral inglês Peter Brook teve interesse em pesquisar por onde se dava o encontro do espectador com o teatro. Com este objetivo, viajou com um grupo de atores de diferentes nacionalidades para vários lugares do mundo, que não tinham contato com o teatro, apresentando seus espetáculos em qualquer lugar onde existissem pessoas. Mesmo fazendo parte de culturas diferentes, Brook percebeu que, aos poucos, a relação, o encontro começava a acontecer independente dos atores falarem, ou cantarem na mesma língua das pessoas daquele lugar:

Certa vez passamos a tarde inteira sentados numa cabana em Agades, cantando. Nós e o grupo africano cantávamos alternadamente quando, de repente, percebemos que havíamos atingido exatamente a mesma linguagem sonora. Nós entendíamos a deles e eles entendiam a nossa. Foi muito empolgante porque, a partir de tantas canções diferentes, chegamos de súbito àquela área comum (BROOK, 1994, p.168).

Pode-se perceber que a textura sonora de uma linguagem é um código que atua pela via das emoções, das paixões contextualizadas no momento da sua criação. Um exemplo seria o grego antigo, no qual as intensas paixões vivenciadas pelos gregos culminou em língua excepcional, onde a combinação de suas vogais produzia sons de intensas vibrações que por si

só, extrapolavam de paixões. Essa valorização do próprio som fonético das palavras de uma língua é menos intenso, segundo Brook, no inglês moderno, por exemplo (BROOK, 1994).

No início da década de 70, Brook e sua equipe de trabalho se propuseram a investigar, sem ter como referencial as palavras, signos e referências culturais compartilhadas, descartando uma forma de entendimento que exigisse um conhecimento de regras de uma língua entre o ator e o espectador, podendo assim, um outro tipo de conhecimento tomar lugar. O diretor Peter Brook estava a procura da oralidade enquanto riqueza sonora na cena. Para isso, produziu o espetáculo *Orghast*, com o propósito de descobrir no ator os constituintes da expressão sonora, cujo sentido verbal do discurso fosse desestruturado, não levando em conta sistemas convencionais verbais. Da investigação realizada pela sua equipe de artistas, contando também com a colaboração do poeta inglês Ted Hughes, partiram do estudo das qualidades sonoras do grego antigo e da língua persa Avesta, para a criação da língua *Orghast* a ser a linguagem verbal desse espetáculo. Nessa pesquisa Brook sugere a existência de uma comunicação sensorial entre os espectadores e os atores, na qual os sentidos constituídos seguem uma lógica do não real, por meio da energia sonora oriunda da performance vocal do ator.

Os estudos de Brook, Zumthor e Artaud permitiram adentrar na temática da multiplicidade de sentidos possíveis da palavra enquanto sonoridade. Já nas investigações do diretor polonês Jerzy Grotowski, foram encontrados princípios que fundamentaram as idéias referentes à preparação e ao processo criativo do ator para a cena no laboratório da pesquisa.

O ator do Teatro Pobre de Grotowski parte da investigação do seu corpo e tem consciência das suas possibilidades expressivas. O ator é o núcleo da experiência teatral do seu Teatro Laboratório, a cenografia, o vestuário, a música gravada e a iluminação são reduzidos ao mínimo, priorizando assim os recursos cênicos solicitados por meio do processo de criação e destacando, sobretudo, a atuação.

O ator do Teatro Laboratório de Grotowski é um ser que se desnuda diante de si mesmo e diante dos outros, para olhar-se sinceramente e eliminar os obstáculos que limitam a sua expressão. Para isso, é necessário excluir resistências corporais e psíquicas, para que ele perceba e dê ação aos seus impulsos mais íntimos. Grotowski não oferece uma coleção de

técnicas para o trabalho com o ator. Ele fala do princípio de uma via negativa que disponibiliza o ator para o estado de desbloqueio corporal e psíquico para a criação:

Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior (GROTOWSKI, 1987, p.14).

A análise do princípio da via negativa proposto por Grotowski faz com que seja repensada a noção de técnica, entendida não como um conjunto de regras a serem seguidas por todos, mas valorizando a observação de cada ator, para poder propor determinada dinâmica facilitadora, não engessando a pessoa em padrões ditos corretos, sendo levado em conta a singularidade e a necessidade técnica de cada um.

As propostas estéticas desenvolvidas pelo teatro contemporâneo, necessitam de outro tipo de trabalho técnico, visto que as noções oriundas da oratória não respondem mais à noções, tais como: ator compositor, criador, que cria seu texto vocal-corporal após ter investigado durante as improvisações, na qual representar o texto do autor não é mais o seu objetivo. Nesse contexto, faz-se necessário desenvolver técnicas que dêem suporte para uma maior consciência vocal-corporal do ator e a ampliação das possibilidades de movimento vocal-corporal, associadas também a uma situação ou função, uma vez que precisamos conectar a técnica aos momentos dinâmicos de atuação na cena.

Visto de uma outra maneira também, a técnica deve vislumbrar bases que possibilitem ao ator descobrir novos ajustes vocais-corporais. Técnica esta que possibilite ao ator estar aberto para o desconhecido, superando seus limites, se autoconhecendo, percebendo os caminhos que são favoráveis para ele ter uma maior consciência do seu corpo e disponibilização do mesmo para o processo criativo e para a cena. “Todo o nosso corpo é um sistema de caixas de ressonância-isto é, vibradores, e todos estes exercícios são apenas treinamentos para ampliar as possibilidades da voz” (GROTOWSKI, 1987, p.189).

Um outro ponto estudado nessa pesquisa diz respeito à construção da sonoridade pelo ator a partir da investigação do movimento do seu corpo integrado a sons surgidos no mesmo. O movimento é a matriz de investigação da cena, a sonoridade da cena é gerada pelo desenho do corpo bem delimitada no espaço. Nesta pesquisa, a atuação do ator não se organiza

tomando como base o estudo do personagem do texto literário, mas sim do movimento preenchido por ações físicas ou gestos que nascem do corpo-vocal. As ações oriundas do ator trazem a dramaticidade da cena, pelas variações de silêncios, relação com o espaço, com o outro, variação rítmica, pelas entonações, pelos sons e gestos que permitem dar ao seu corpo perspectivas visuais e auditivas. “As palavras são bordadas sobre a tela dos movimentos” (MEYERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2006, p.44).

Durante a improvisação de movimentos corporais-vocais, passam pelo corpo do ator imagens, associações emergem, não só da mente, mas de todo o corpo, trazendo lembranças, ou situações ficcionais exatas em tempo real. As associações das informações que passam pelo corpo, encarnam-se no corpo por meio das impressões sensoriais [tátil-sinestésicas, visuais, auditivas, gustatórias] que o corpo não esqueceu. É nesse momento que o movimento se torna uma ação física ou um gesto preenchido pelas imagens do ator (GROTOWSKI, 1987; MEYERHOLD *apud* PICON-VALLIN, 2006).

É esse o caminho seguido nessa pesquisa: o ator criando suas ações físicas e gestos baseados em imagens originadas de estados corporais¹ surgidos durante o laboratório. A execução, sensação e percepção do movimento, cria no ator um fluxo de associações, permitindo uma imaginação presente, aguçando suas memórias e fantasias, gerando combinações variadas de movimentos corporais-vocais à imagens a elas conectadas. É o ator pensando por imagens ao apresentar os seus gestos e ações-físicas corporais-vocais.

É do trabalho do ator que se cria uma nova realidade a partir dos elementos descobertos no exercício da cena. É do próprio corpo-vocal que nasce o texto e a cena. Para tanto, é necessário fornecer meios para o ator construir seu texto corporal-vocal, tornando-o responsável pela sua criação, autor da sua poética cênica.

¹ Esse conceito foi extraído dos estudos da neurobiologia de Antonio Damásio. Um dos estudos de pesquisa deste neurologista relaciona-se ao processo constante de mapeamento dos estados do corpo, como sendo, agrupamento de correspondências entre toda e qualquer parte do corpo e as regiões somatossensitivas do cérebro, em relação a uma dada circunstância (DAMÁSIO, 2004).

2.3 PARA UMA AMBIÊNCIA SONORA NA CENA

Neste processo de criação a ambiência sonora é considerada a matriz geradora de sentido na cena. Como uma música, é a partir da força das combinações perceptivas do som quanto à sua intensidade, altura, timbre, melodia, ritmo e harmonia que a Ambiência Sonora se configura em linguagem da cena teatral. É a voz do ator articulada aos sons dos objetos sonoros produzidos por ele, tornando-se linguagem e possibilidade de comunicação pelo que possuem de sinestesia. Nesse sentido, foi trazido para o laboratório da Ambiência Sonora o que a música tem de materialidade perceptível; apesar de não ser visível e nem tátil, a música chega no corpo de uma outra maneira, ela é visível sendo invisível e tátil quando percebida pelos sentidos que se misturam. O som na sua qualidade vibratória de ondas sonoras é tátil-sinestésico, ou seja, as ondas sonoras tocam os sentidos provocando movimentos no corpo.

Os sons, vibrantes e diferentes entre si, nas escalas sonoras, no seu ir e vir, remetem ao tempo seqüencial e contínuo, mas também a um tempo virtual, sem presenças, espiral, circular, um tempo acrônico em oposição ao tempo do consciente e à intemporalidade do inconsciente. Interferindo nessas dimensões, a música indica, com uma força própria, para um estado não-verbalizável. Ultrapassa as barreiras defensivas que a consciência e a linguagem verbal têm de forma e de imediatismo e atinge despertados pela fusão dos sentidos.

A música toca os sentidos pela reverberação sonora, invade com precisão. E, além das propriedades físicas referidas ao som, há um sentido gerado pela música que é feito por meio das vibrações sonoras perceptíveis em um determinado contexto histórico-cultural, impulsionando sensações e imagens não codificáveis como os signos verbais, porém traduzível com nitidez para a percepção corporal, envolvendo o corpo com reações apaixonadas ou aterrorizantes. É esta noção de musicalidade que mobiliza e cria a Ambiência Sonora e o texto da cena.

Pode-se dizer que a Ambiência Sonora estimula o corpo pela sensibilização sonora-sinestésica que ela provoca, gerando determinadas dinâmicas de movimento no corpo do ator, em decorrência do fluxo de imagens-em-ações trazidas à sua mente no momento em que ele, percebe e sente a qualidade de vibração sonora de uma determinada música.

Assim, buscamos nesta pesquisa efetivar um processo de criação no qual a sonoridade da cena fosse ressaltada, uma investigação com base na ação sonora exclusivamente dos atores, preenchendo a cena e também expandindo suas noções sobre as funções sonoras desempenhadas por eles, servindo de estímulo para investigar a execução da sonoplastia da cena vinculada às suas ações corporais-vocais. Ou seja, utilizando recursos vocais somados a objetos de cena que geram som, a orquestração sonora da cena foi constituída com diferentes timbres, ritmos, intenções, melodias e tonalidades. A sonoridade tocou os corpos, desencadeando sensações, associações de imagens e reações, despertando metáforas sonoras a serem encarnadas pelos atores, permitindo a construção da ambiência sonora por meio do jogo de vozes e sons compostos pelos atores durante a vivência na cena.

Nesse contexto, o sentido da palavra como idéia é quebrado, dando espaço para outros sentidos, a voz por si mesma encanta, traz sensações e imagens unicamente pela composição sonora de tom, intensidade, timbre, sua musicalidade e relação com o ambiente. É a investigação de outros significantes da palavra, estendendo as possibilidades de construção de um novo uso da mesma, submetida ao seu próprio ritmo:

Ora, mudar a destinação da palavra no teatro é servir-se dela num sentido concreto e espacial, na medida em que ela se combina com tudo o que o teatro contém de espacial e de significação no domínio concreto; é manipulá-la como um objeto sólido e que abala as coisas, primeiro no ar e depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto (ARTAUD, 1999, p.80).

A junção das vozes dos atores que compõe **A Ambiência Sonora na Cena**; vozes de diferentes formações técnicas, culturais, psíquicas e idades, gerando gestos sonoros variados que aos poucos vão se agregando, construindo relações, dando existência a ações harmônicas ou conflitantes no ambiente da cena. O grupo de atores, cada um como um elemento sonoro integrado ao todo orgânico, faz a cena vibrar em lugares impulsionados pela imaginação de cada ator, por meio do seu corpo em movimento.

A sonoridade da cena experimentada nesta pesquisa foi criada por vozes com características físicas e psicodinâmicas diferentes, uma mistura de pessoas com inúmeras qualidades vocais distintas e que juntas construíram a sonoridade da cena. Como numa obra musical, cada voz manteve a sua textura, possuindo sua identidade sonora no amálgama da nova voz formada. Foi do corpo dos atores que nasceu a sonoridade da cena e, por sua vez, foi

da cena que nasceu a sonoridade. Do sonoro também surgiu o sentido visual, uma vez que os sons vocalizados pelos atores suscitaram imagens. A sonoridade foi ao mesmo tempo, som e cenário. Na medida em que se espalhavam palavras, murmúrios, canções, ruídos, coros, silêncios, surgiam imagens, um outro lugar, construindo uma ambiência sonora, onde os atores criavam enquanto percebiam o ambiente.

A Ambiência Sonora é formada pelas variações de sensações e imagens que envolvem uma pessoa e nela podem influir durante a percepção física do som. É a atmosfera preparada para criar um meio físico que toca sensorialmente a pessoa. A cena investigada nesta pesquisa é constituída pela mistura áudio-visual, proporcionada pela fusão do gesto corporal-vocal expressado pelo corpo coletivo formado pelos atores, fazendo transbordar imagens, sensações, músicas, ruído, palavras encantadas no ambiente da cena.

2.4 SALEMA DE UM TEMPO QUALQUER²

Na busca de material que servisse como ponto de apoio para o laboratório experimental desta pesquisa, realizada unicamente por atores, percebeu-se que o texto **O Capataz de Salema**, do autor pernambucano Joaquim Cardozo, poderia ser o texto guia para o mergulho no processo de criação. Já na primeira leitura, existiu o interesse pelo nível poético e sugestões de imagens sonoras presentes nas suas didascálias³ e pelo fato também do texto ser escrito em verso, trazendo um valioso material de estudo prático do som vocal, do ritmo e da musicalidade da cena. Visto isso, ficou claro que as ferramentas apresentadas no texto de Cardozo traziam a palavra, principalmente nas suas didascálias, possibilidades imaginativas que proporcionavam espaços vazios significantes para o ator criar a sonoridade do texto a partir do que brotava das vivências da cena. A Canção do Mar de Salema nasceu do texto teatral de Joaquim Cardozo, texto de característica ímpar para esta pesquisa de caráter prático.

² Título resgatado de um dos registros processuais do ator Jefferson Oliveira

³ “Ouvem-se as vozes do mar agitado, avançando sobre a praia e, depois, recuando, se arrastando, raspando a areia dura.” (CARDOZO, 2001,p.27)

2.4.1 Sobre Joaquim Cardozo

Parece de frágil estrutura humana em sua magreza quase de marfim: é uma fortaleza, dura roca, voz de carícia mas também de acusação, reivindicatória. Sua poesia nasce do povo para sacudi-lo, não é brisa para adormecê-lo, é vento em redemoinho de revoltas. Sua doce poesia, sua ardente poesia (JORGE AMADO *apud* LEITE, 200, p. 26).

O poeta-engenheiro Joaquim Cardozo nasceu no Zumbi, um arrabalde do Recife em 26 de agosto 1897 e faleceu em Olinda em 4 de novembro de 1978. Em 1947, foi publicado seu primeiro livro, **Poemas**, por iniciativa de João Cabral de Melo Neto. Trabalhou também como tradutor, crítico de arte, professor, funcionário público, matemático e calculista do arquiteto Oscar Niemeyer, colaborando com a construção de Brasília, além de outras obras de grande porte no país.

Para o teatro escreveu obras como: **Coronel de Macambira** 1963, **Coletânea de Teatro Moderno** [O Capataz de Salema, Antônio Conselheiro e Marechal, Boi de Carros], 1975, **De Uma Noite de Festa**, 1971, **Os Anjos e Os Demônios de Deus**, 1973.

Segundo João Denys⁴, estudioso da dramaturgia de Joaquim Cardozo e autor de **Um teatro da morte: transfiguração poética do bumba-meu-boi e desvelamento sócio-cultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo**, o teatro cardoziano é caracterizado como uma escritura aberta, de traços épicos modernos, estruturado num teatro da morte que se insere de forma singular nas discussões sobre arte e cultura popular, regionalismo e teatro popular (LEITE, 2003, p.109).

Longe de uma visão folclórica, o Nordeste de Cardozo se mostra por dentro, revela o ser humano percorrendo a história, o contexto social e político no qual está inserido. Sem ser panfletário, Joaquim Cardozo fala das diferenças sociais (masculino-feminino, comandante-comandado, diferentes níveis de pobreza), da miséria e do povo que trabalha duro, que luta pela sobrevivência, mas ao mesmo tempo permanece vivo, trazendo a sua resistência, os seus

⁴ João Denys de Araújo Leite, dramaturgo [autor do texto teatral **Deus Danado** encenado pela Cia. Rapsódia de Teatro], ator, cenógrafo, figurinista, maquiador, programador visual, bonequeiro, encenador, professor de teatro da UFPE.

momentos de lamento e de alegria refletidos nas festas populares e na vida que existe na região.

Podemos dizer também que o texto de Joaquim Cardozo parte do local e se expande para além deste, uma vez que este escritor [talvez por ser engenheiro e calculista] retorce, reinventa, estiliza o nosso linguajar, os personagens, a paisagem local e a cultura popular do Nordeste.

Na dissertação de Mestrado **Antônio Conselheiro: Poética Intertextual na Dramaturgia de Joaquim Cardozo**, Érico de Oliveira, ao analisar o texto dramático **Antônio Conselheiro**, de Joaquim Cardozo, enfatiza a terra natal de Cardozo, a ambiência que compõe o Nordeste, como o ponto de partida da criação poética desse poeta e dramaturgo, que tem como objetivo primordial falar sobre o habitante desse lugar, com suas misérias, religiosidades e crenças transfiguradas. O texto de Cardozo transcende a imagem convencional do Nordeste e do homem Nordestino e faz com que o leitor viaje para outros lugares, para valores que ressoam no ser humano de qualquer lugar:

A obra de Cardozo reverbera do homem nordestino à humanidade, do chão do sertão ao cosmo, da luta social aos conflitos existenciais, na incessante busca de um mundo mais justo e de pessoas mais dignas e solidárias (OLIVEIRA, 2002, p.97).

Cardozo coloca o Nordeste em seus textos. O faz por meio do léxico utilizado por sua gente e das imagens deste local, porém com uma textura que não se limita à forma estereotipada de uma fala e paisagens rurais típicas do teatro dito popular. Seu texto, abundante em imagens e rimas, é aberto, ou seja, leva o leitor para outros espaços e tempos que extrapolam a fronteira do Nordeste, se expandem para novas configurações engendradas a partir do contato de cada pessoa com o seu texto.

O Nordeste transfigurado por Cardozo nasce deste poeta de formação híbrida, que revela sua fascinação pela cultura local, mas também verdadeira admiração pelo Oriente. Segundo João Denys, “o teatro de Joaquim Cardozo será amalgamado por um turbilhão de elementos dos mais diversos: do Bumba-meu-boi às influências orientais; do teatro profano medieval ao épico moderno” (LEITE, 2002, p.31).

A observação de Denys é confirmada pelo depoimento do próprio autor, que relata seu fascínio pela arte oriental:

Através dos poetas hindus: Valmiki, Kalidasa, Harsa, Bhartrihari, Amaru, etc. Ou dos chineses: Wang-wei, Du-Um, Du-Fu, Li-Tai-Po e sobretudo Bai-Kiu-yi [...] ou dos japoneses Basho, Issa, Kikaku etc. ou ainda dos próprios árabes: Al-Mutanabi, Inru, Ulquais, Abu Nuwas, Umar Banal Farid, Zurat etc. [...] O que, porém, mais me seduziu na cultura oriental foram as danças. Vi no cinema, a bailarina Lhanta Rao dançar o Bharata-Satyan. Ainda no cinema, vi a brahmine que ajudou Jean Renoir no filme “O Rio” e aí ela dança o Kathakali. E da China vi as danças da Ópera de Pequim, em espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vi a dança dos “Três Encontros”; vi, na “Despedida da Favorita”, a “Dança das Espadas” e muitas outras (MORAES NETO, apud LEITE, 2003, p.30-31).

Diante da diversidade da sua vivência e formação, suas peças são filhas da dança, da música e da poesia de diferentes lugares do mundo, deslocando-se de um regionalismo estreito para a mistura do Ocidente com o Oriente. Contudo, o teatro de Cardozo brota do solo do Nordeste como significante para colocar as questões do ser humano e da coletividade em um âmbito que está tanto no local como no universal, estando presente nas angústias de qualquer ser humano do mundo: viver com alegria e tristeza, morrer de fome, ser oprimido e opressor, relacionar-se com muito ou pouco amor, existir e resistir às condições da vida.

Ao analisar as poesias e os textos teatrais de Joaquim Cardozo, João Denys constata que, além da contundente crítica social, existe também em seus textos um outro eixo temático que liga toda a sua produção poética e dramática, e também os registros pessoais do e sobre o autor: “as personagens históricas e fantásticas de Cardozo, seu bumba-meu-boi, grande parte dos seus poemas, episódios de sua vida, as palavras, tudo gira em torno da morte”(LEITE, 2003, p.17-18). Diante dessas constatações, Denys levanta a hipótese de que Cardozo constrói um teatro da morte, que podemos também perceber no texto guia desta pesquisa, **O Capataz de Salema**. A morte declarada por Cardozo e que, também fez parte enquanto temática do processo de criação do laboratório prático desta pesquisa, é a morte como transformação, companheira inseparável da vida.

A morte é vista não como manifestação antagônica da vida, não com um sentido destruidor, não como uma falta de vida, mas como parte constituinte da vida, uma se alimentando da outra:

A morte é o vazio, o espaço aberto, que permite o passo para adiante. O viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no viver e pelo viver. Se o nascer envolve o morrer, também o morrer contém o nascer (OTÁVIO PAZ *apud* LEITE, 2003, p. 74).

Segundo João Denys, a morte-renascimento é uma concepção que está presente em toda obra poética de Joaquim Cardozo, e desmembra-se nas concepções de morte-nascimento, nascimento-morte, morte-fecundidade, morte-maternal. É encontrado no sonho, na noite, na mulher-mãe, na terra-mãe e nas águas dos úteros que fazem nascer a vida. Podemos observar no texto **O Capataz de Salema**, na fala de Luzia para Sinhá Ricarda, a presença da morte-renascimento, da noite, da morte-maternal, da terra-mãe:

Como terra que sou, como terra,
Sou eu mesmo quem te encerra;
Quem te cobre para o fim.
Morte-mãe. Morte-avó de mim.
De mim, terra e mulher.[...]
Nem terra, nem mar serás
Nem do vento hás de ter véu.
Madrinha! Serás um farol;
Um farol em torno do qual
Jangadas verás passar
Voando. Voando para além.
Para os pescueiros do céu
(CARDOZO, 2001, p. 47).

A morte-renascimento é desdobrada, nesse fragmento de texto, para a terra, para a mulher Luzia que recolhe e põe fim no corpo morto da avó e madrinha [duplamente mãe], Sinhá Ricarda, que por sua vez renasce de um novo modo, renasce como um farol alumando jangadas “Voando para além... Para os pescueiros do céu”. A morte-renascimento, em **O Capataz de Salema**, é uma imortalidade: o ser humano morre para se desdobrar em outras facetas da vida.

2.4.2 Sobre o Capataz de Salema

Distanciando-se das manifestações populares, mas tendo ainda representantes do povo como personagens, Cardozo compõe **O Capataz de Salema**.

Este texto, publicado em 1975 e construído pelo autor de forma poética, pode ser lido desta maneira: o capataz [homem que manda nos pescadores da vila de Salema] declara, em

uma última tentativa, o seu amor por Luzia, jovem solitária, filha de pescadores, que vive com sua avó e madrinha, Sinhá Ricarda. Os rumores do mar, personagem poético compõem a dramaturgia, revelando as dores, amores, medos, desejos e sonhos das personagens: Sinhá Ricarda, por exemplo, tem visões dos seus seis filhos que morreram no mar. Apesar de todas as promessas do capataz, ele segue o seu destino sem Luzia e o que resta ao final do texto é um corpo crepitando em chamas, como em um ritual fúnebre indiano.

Segundo João Denys em **O Capataz de Salema**, Cardozo “alcança o maior grau de concisão dramática. É a peça de menor extensão de sua obra dramática; com menor número de personagens; em um único ato e desenrolada num único espaço (o casebre de Sinhá Ricarda)” (DENYS, 2003, p. 49, grifo do autor).

As personagens são marcadas pelas diferenças sociais: homem-mulher, oprimido-opressor, comandante-comandado, envolvidas pelas paixões humanas e dominadas pelas forças da natureza [a terra, a água, o fogo e o vento].

O texto de Cardozo, talvez pelo fato de ter o mar presente não só como um personagem, mas através de indícios que vão além das referências dos sons das águas do mar, adentrando nos seus mistérios, rumo ao não do espaço e do tempo das entranhas do mar, que tudo oferece, mas também tudo devora, instiga uma pesquisa sonora mais aberta para materializar esse personagem na cena. A palavra contida nas falas do texto **O Capataz de Salema** dialoga com o mar, que aparece na forma de indicações sonoras contidas nas suas didascálias. Os ruídos, silêncios, canções, diálogos e narrações presentes no texto necessitam ser retroalimentadas por imagens sonoras em ações concretas, uma vez que este texto [a meu ver] representa a partitura de uma canção que vem do fundo do mar; sendo assim, para ser ouvida, necessita ser encarnada. A polifonia sugerida no seu texto-partitura precisa ser inspirada e expirada por corpos com vozes cantantes, que libertem as palavras e sons do texto-partitura. É no corpo-vocal dos atores que a canção do mar de Salema torna-se íntegra e viva.

Outro ponto relevante para a escolha do texto de Joaquim Cardozo foi o fato deste ser um dramaturgo brasileiro, que busca nas manifestações do nosso povo a matéria prima para a sua criação. A paisagem local nordestina trazida com poesia no texto de Cardozo, torna presente e ao mesmo tempo recria as lembranças do universo do qual fazemos parte, dando

voz às vozes que habitam o nosso ambiente, as nossas crenças, os nossos costumes, o nosso corpo:

Nasci em terras de mangue,
Onde se abraçam as marés,
Em cujas águas brinquei
Muitos siris apanhei
Nas malhas dos jererés
(CARDOZO, 2001, p.23-24).

As didascálias presentes no texto **O Capataz de Salema** têm grande força poética e deslocam-se da posição de texto secundário para fazer parte do texto primário; ou seja, têm tanta importância quanto os diálogos das personagens, trazendo no seu chão noturno, delírios, vontades e angústias, estímulos para o ator buscar a materialidade sonora durante o laboratório prático **A Ambiência Sonora na Cena**.

3 A INTIMIDADE DO CORPO COLETIVO

Na primeira etapa do processo de criação da ambiência sonora da cena, realizada durante os 6 primeiros encontros, buscou-se vivenciar a gênese do movimento sonoro no ator, a partir da relação instantânea com o ambiente ao redor. Durante os exercícios, por meio de propostas de movimentos corporais, com a experiência cinestésica experienciada, os atores intensificaram a percepção dos seus próprios corpos, vivenciando e reestruturando o seu volume corpóreo interno, a noção do peso de diferentes partes do corpo e a percepção dos ajustes corporais em posições distintas, ampliando assim a percepção de suas cavidades de ressonância e suas respectivas qualidades sonoras em relação as diferentes formas tomadas pelo corpo durante os exercícios. A sonoridade se organizava a partir do contexto corporal do momento, em que os atores eram estimulados a expressar os seus impulsos sonoros imediatos, deixando o intuitivo tornar-se presente.

Uma vez estabelecida a inerente relação corpo-voz, os atores foram atentados a perceber também, a relação do seu corpo-vocal com a vocalidade do corpo coletivo. As emissões vocais sonorizadas por cada ator, surgiam, transformavam-se e transbordavam os limites expressivos costumeiros de cada ator, uma vez que a proposta era que ele escutasse a sonoridade que emanava do corpo coletivo e, a partir daí, deixasse que a sua voz fosse contagiada e contagiasse a vocalidade do ambiente, fazendo nascer a ambiência sonora do corpo da cena, ponto de interesse dessa pesquisa. Para tanto, fez-se necessário que cada participante desse laboratório aguçasse os seus canais de percepção, não apenas para perceber os seus impulsos sonoros internos, como para deixá-los transitar no ambiente no qual acontecia o processo de criação da ambiência sonora da cena, permitindo também contaminações, misturas, mudanças de estados a partir das imagens surgidas das relações corpóreas do ator com o meio. E nessa inter-relação, uma ambiência sonora se fez presente, ganhando forma por meio do diálogo de sons estabelecido pelo corpo coletivo.

Neste processo de criação, a sonoridade foi construída pela pluralidade de sons composta a partir dos atores, estabelecendo-se uma relação de intimidade entre as pessoas que participaram da pesquisa. O termo intimidade teve dois significados no processo de criação: o primeiro, a necessidade de preparação de um ambiente seguro, receptivo, para que o grupo de atores que, na maioria, nunca tinha trabalhado junto, tivesse confiança para se expor, abrindo assim o seu próprio campo de criação para os demais atores; o segundo significado

referiu-se a ida ao íntimo de cada ator, a busca do que está além da superfície, do usual, do óbvio e visível no processo de construção da linguagem sonora da cena, disponibilizando-o, trazendo prontidão, vigor e rigor para receber e fazer nascer um gesto sonoro novo. Para isso, foi necessário o acúmulo de exercícios em grupo de percepção de si mesmo e do outro, como por exemplo: imprimir toques diferentes no corpo do colega, enquanto este libera uma vocalização a partir deste toque; um conduz o outro com uma movimentação contínua, enquanto este sonoriza acompanhando o fluxo do movimento conduzido; rolamento de coluna acompanhado de vogais em glissandos ascendentes e descendentes; paradas no espaço em posições diversas e a partir daquele ajuste corporal, emitir um som; brincando com o rosto do colega como se fosse uma massa de modelar, construir uma máscara e experimentar uma voz para esta máscara. Nesse contexto de intimidade, de sensibilidade, frestas de diálogos intercorpóreos propiciaram a criação de uma linguagem, um modo de comunicação entre as pessoas que interagiam naquele ambiente.

A possibilidade de aprendizado, de descoberta de outra maneira de fazer, também estava presente no ambiente de criação. Cada indivíduo pode aumentar a sua capacidade de experienciar, penetrando no meio organicamente em vários níveis, quais sejam: intelectual, físico e intuitivo, desenvolvendo o seu lado intuitivo e espontâneo durante o processo de criação, transcendendo os limites daquilo que é habitual, sem as roupagens de automatismos do cotidiano, penetrando assim no desconhecido:

Através da espontaneidade somos re-formamos em nós mesmos. A espontaneidade cria uma explosão que por um momento nos liberta de quadros de referências estáticos, da memória sufocada por velhos fatos e informações, de teorias não digeridas e técnicas que são na realidade descobertas de outros.

O intuitivo só pode responder no imediato- no aqui e agora. Ele gera suas dádivas no momento de espontaneidade, no momento quando estamos livres para atuar e inter-relacionar, envolvendo-nos com o mundo à nossa volta que está em constante transformação (SPOLIN, 2000, p.4).

As brechas de diálogos aconteceram durante os exercícios de improvisação. Foi o movimento sonoro preenchido durante o acaso que levou os atores a criarem no ambiente sonoridades diferenciadas. Para tanto, no momento da improvisação, foi necessário que os atores permitissem que o espírito lúdico se manifestasse, para que as regras fonéticas pré-estabelecidas deixassem de agir e a intuição entrasse em ação, criando outras possibilidades fonéticas:

Improvisar é aceitar, a cada respiração, a transitoriedade e a eternidade. Sabemos o que *poderá* acontecer no dia seguinte ou no minuto seguinte, mas não sabemos o que vai acontecer. Na medida em que nos sentimos seguros do que vai acontecer, trancamos possibilidades futuras, nos isolamos e nos defendemos contra essas surpresas essenciais. Entregar-se significa cultivar uma atitude de não saber, nutrir-se do mistério contido em cada momento, que é certamente surpreendente, e sempre novo (NACHMANOVITCH, 1993, p.30, grifo do autor).

Os exercícios registrados no diário de bordo durante a mediação do processo de criação realizado, referentes à primeira etapa, possibilitaram perceber que as propostas diárias caminharam mantendo indicações que se repetiram ao longo desta etapa do trabalho divididos em: pré-aquecimento corporal-vocal; imediatez sonora; olhar com o olho interno, divididos em corpo como mapa de memórias e lembrança sonora da infância.

3.1 PREPARAÇÃO CORPORAL-VOCAL

Os exercícios de preparação corporal-vocal iniciavam-se com os atores disponibilizando e flexibilizando o corpo-vocal para o processo de criação. Nesta etapa, o objetivo específico principal era aguçar a consciência perceptiva do ator em relação aos estados do seu corpo-vocal e às mudanças ocorridas no mesmo [tensão, relaxamento, percurso sonoro]. Partiu-se do princípio de que seria necessário que o ator, por meio da experimentação e percepção de diferentes integrações corporais-vocais no ambiente, pudesse criar e registrar novas associações de ajustes sonoros dentro dos parâmetros de expressividade da voz [respiração, ressonância, vocalização, articulação, timbre, melodias, ritmos, ajustes musculares], a partir das múltiplas formas de estruturação desses parâmetros em relação às exigências de funcionamento surgidas no corpo-vocal.

Buscou-se trabalhar com uma noção de aprendizagem vinculada à consciência do ator acerca das constantes mudanças do seu corpo-vocal durante o processo de criação e na relação com o ambiente, sendo fundamental a percepção do fluxo sonoro, deixando-o livre nesse processo de descoberta e aprendizagem. No caso do processo de construção do laboratório **A Ambiência Sonora da Cena**, foi preciso pensar em um corpo-vocal apto a criar, indo além do que lhe é automático e cotidiano; formando mecanismos de registros que dessem suporte técnico ao ator, servindo como ferramentas a serem adaptadas e reorganizadas a cada nova relação estabelecida com o ambiente. A noção de corpo organismo, diferindo da noção de

corpo mecânico [enquanto uma realização funcional autômata dos órgãos], trouxe embasamento para a relação dos atores com o ambiente durante o laboratório: “[...] uma possibilidade de estruturação não apenas dos órgãos do corpo, mas da relação mente-corpo, corpo-mundo etc. O todo orgânico é sempre uma estrutura nascida de uma função [...]” (GREINER, 2005, p.121-122). Foi a partir dessas conexões sonoras, desse tato à distância, da reverberação vocal das ondas sonoras no corpo físico do outro por meio de diferentes qualidades vocais proporcionados através dos parâmetros da voz, que ações sonoras foram engendrando novas possibilidades de sons para os atores, no intuito de desestabilizar padrões vocais cotidianos, elastecendo-os para a criação de dinâmicas de percursos extracotidianas:

O nosso corpo é utilizado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto cotidiano, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana (BARBA, 1994, p. 30).

No laboratório de criação de **A Ambiência Sonora da Cena** buscou-se também técnicas que possibilitassem a expansão da voz do ator para uma realidade extracotidiana, mas considerou-se também que os novos ajustes vocais que os atores criaram partiram de seus contextos sociais e culturais, elastecendo a vivência cotidiana, por meio de técnicas indutoras de movimentos sonoros não usuais à ajustes vocais extracotidianos buscando assim repensar essa dicotomia do corpo em cotidiano e extracotidiano.

É preciso compreender que não há dois corpos e sim que são comportamentos diferenciados que *habitam o mesmo corpo* [...] como um processo de transformação do corpo do ator proporcionando tanto por uma preparação prévia, que implica em muito esforço e na eliminação de suas limitações, seus bloqueios, como pela situação específica da representação (MELLO, 2006, p.46, grifo do autor).

Tomando como base todas essas noções estudadas, pode-se inferir o conceito de corpo-vocal-organismo. Sendo assim, foram re-pensados exercícios oriundos da fonoaudiologia, buscando na relação inter-corpórea o conhecimento e o re-processamento dos parâmetros da voz para a criação da ambiência sonora da cena.

O exercício de pré-aquecimento para improvisação era iniciado estimulando os atores a perceber sua própria respiração, atentando para o seu ritmo e movimento, constatando como

o corpo se acomodava para inspirar e expirar em diferentes posições. A consciência do respirar tem extrema importância quando se pensa em som vocal, uma vez que a energia primeira e substancial da voz é o impulso expiratório. Fisiologicamente, a respiração “[...] é responsável pela vibração das pregas vocais, juntamente com a elasticidade da musculatura mioelástica da laringe” (MARTINS, 2004, p.73) e por meio da variação dos impulsos expiratórios o ator pode trazer qualidades vocais distintas, utilizando o parâmetro respiração, referentes às variações de intensidade [aumentando ou diminuindo a quantidade de decibéis de um som, criando alternâncias, acentos no fraseado da vocalização]. A percepção da respiração total, ou costo-diafragmática-abdominal possibilitou a liberdade para criação de dinâmicas respiratórias organizadas e adaptadas a partir das relações estabelecidas com o meio.

Outro recurso vocal investigado durante essa etapa de exploração dos parâmetros da voz para a criação foi a ressonância¹. Costuma-se colocar a voz nas seguintes cavidades de ressonância: pulmões, laringe, faringe, cavidade da boca, cavidade nasal e os seios paranasais. Durante essa etapa do laboratório, buscou-se perceber novos ajustes de colocação das frequências vibratórias geradas nas pregas vocais em diferentes cavidades de ressonância, diferentes das usualmente utilizadas por cada ator para a sua voz falada a fim de criar sonoridades extracotidianas.

O trabalho inicial de ressonância objetivava soltar todo o trato vocal. Para isso, os atores começavam o exercício a partir da realização de bocejos, vocalizavam sons para abaixar a laringe, emitiam sons nasais, gemidos e suspiros, tomando consciência do movimento sonoro desses sons, e deixando, durante suas execuções, que o grau de tensão muscular do corpo se moldasse aos estados sonoros, expandindo assim o tamanho e o formato dos espaços internos de ressonância da voz. As cavidades de ressonância são estruturas musculares e móveis, podendo ser ajustadas para gerar qualidades sonoras variadas:

As tensões musculares são responsáveis por dificuldades respiratórias, vocais, articulatórias e por dificuldades na utilização das caixas de

¹ O sistema de ressonância vocal é o conjunto de elementos do aparelho fonador que guardam íntima relação entre si, visando à moldagem e a projeção do som no espaço. A ressonância consiste no esforço da intensidade de sons de determinadas frequências do espectro sonoro e no amortecimento de outras (BEHLAU, 2001, p.104).

ressonância, modificando consideravelmente os componentes harmônicos da voz (QUINTERO, 1989, p. 37).

A massagem sonora por intermédio dos exercícios de vibração² dos lábios e da língua, lubrifica, ativa a temperatura, aumenta a elasticidade muscular da voz, favorecendo a investigação de sonoridades de qualidades extracotidianas, além de proporcionar consciência das possibilidades de extensão da voz no decorrer do exercício (emissão de vogais orais e nasais, percorridas pelo trato vocal, descendo e subindo em glissando, ascendente e descendente).Esses exercícios, visaram ampliar a flexibilidade tonal da voz dos atores e favorecer a consciência da extensão vocal de cada um.

O manuscrito de Bira Freitas revela a sua impressão sobre a importância da preparação para o trabalho do ator, como pode ser visto na seguinte figura:

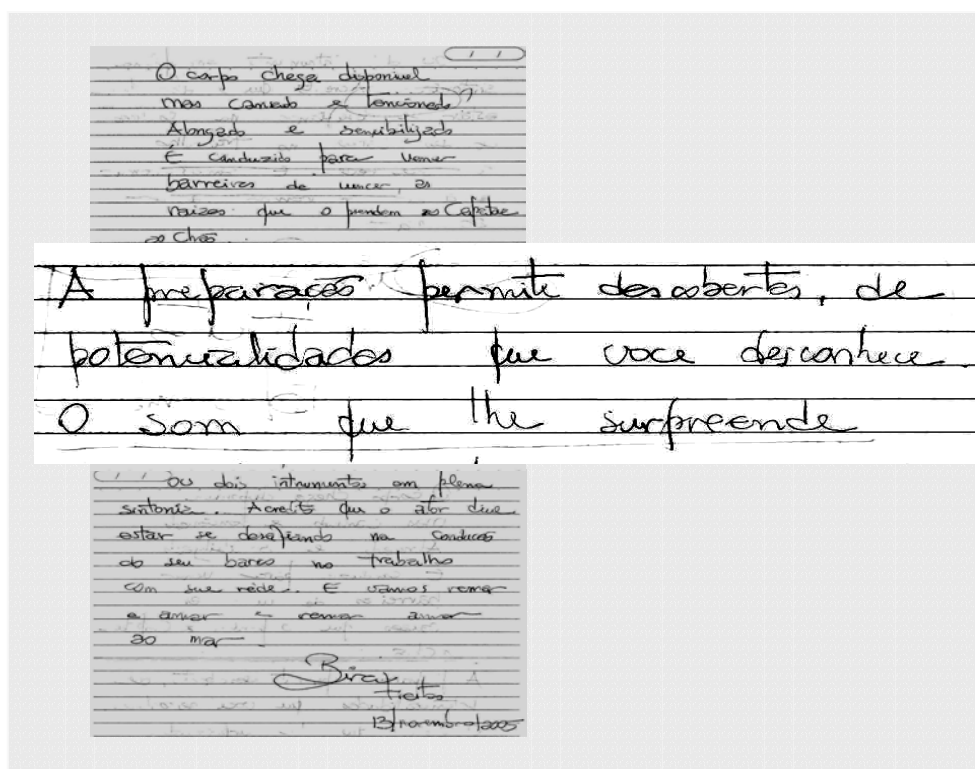


Figura 1: Impressão sobre a preparação vocal. Manuscrito do ator Bira Freitas durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

² É válido pensar sobre o tempo de execução de um exercício. Se ele é feito num tempo muito pequeno ou muito grande, pode causar um não aquecimento ou uma fadiga muscular. É preciso que o ator tenha a propriocepção da sensação do aquecimento. Estudos revelam que, provavelmente, o músculo necessita em torno de 2 minutos para que determinado exercício responda aos seus objetivos.

Esta etapa do trabalho reuniu exercícios específicos de voz seguidos de movimentos para aquecimento e integração do corpo como um todo; ou seja, durante a execução de sonoridades que visavam abertura e elasticidade da voz, outras partes do corpo ganhavam movimento, com variações de níveis do corpo (baixo, médio e alto), explorando o contínuo dos diferentes apoios do corpo em relação ao seu contato com o chão, sempre buscando a integração dinâmica corporal-dinâmica vocal.

3.2 IMEDIATEZ SONORA

No processo de criação, o impulso sonoro constituiu-se em elemento primordial do ator para buscar em si mesmo recursos para obtenção de imediatismo vocal no jogo cênico.

A investigação do impulso sonoro objetivou aguçar a percepção dos atores, de modo a disponibilizar o seu corpo a minimizar o tempo de resposta pensamento-ação vocal para o jogo de improvisação vocal.

Exercícios de imediatez vocal foram feitos reiteradas vezes, não só explorando o percurso sonoro gerado pelas diferentes conduções e qualidades de toques do colega e as respectivas texturas vocais surgidas no corpo-vocal, como também, na etapa posterior, utilizando fragmentos do texto teatral **O Capataz de Salema** para experimentação de qualidades vocais e curvas melódicas, com o corpo em movimento, aproveitando as qualidades vocais que surgiram, no mesmo exercício, que inicialmente foi feito livremente, utilizando sons inarticulados.

Para o desenvolvimento deste princípio vocal, foi imprescindível que os atores estivessem conectados aos constantes impulsos sonoros gerados em seus corpos e sintonizados com o parceiro que conduzia o movimento.

Durante o laboratório, foi proposto aos atores que expressassem suas impressões em relação às sensações corporais-vocais vivenciadas. Os exercícios para a obtenção de imediatez sonora foram assim expressos pelo ator Bira, demonstrando a íntima integração

corpo-voz e a necessidade de um corpo ativo, vivo para responder ao ambiente, como é revelado na figura 2³:

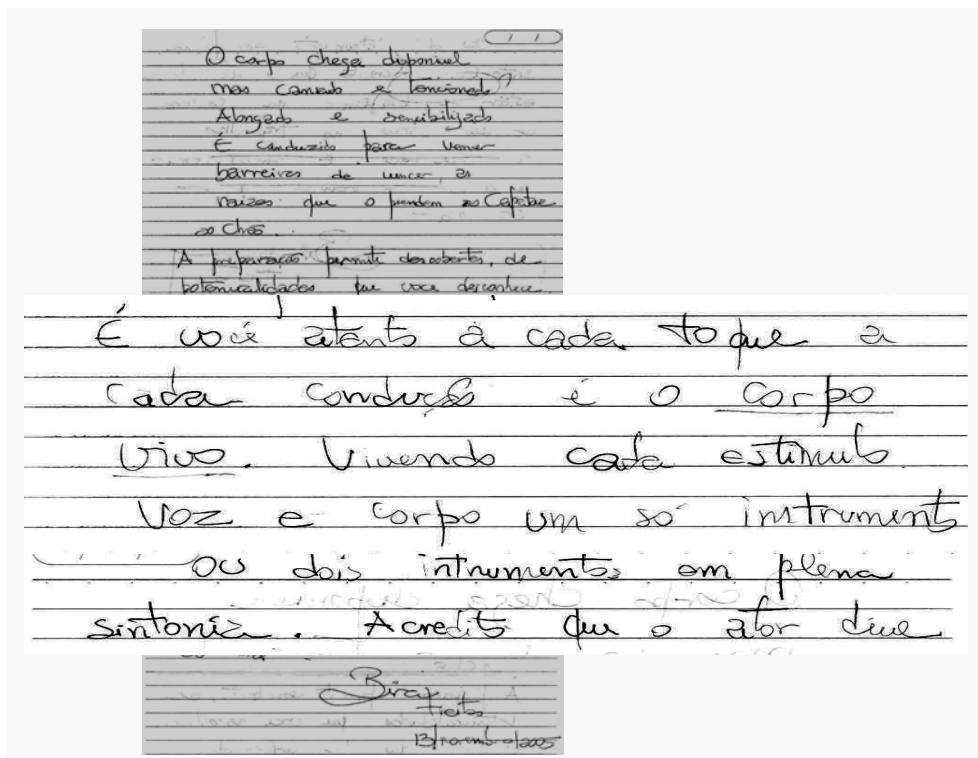


Figura 2: Voz e corpo um só instrumento. Manuscrito do ator Bira Freitas durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal

3.3 OLHAR COM O OLHO INTERNO

Nesta primeira fase de preparação para o processo de criação, foi solicitado aos atores que fechassem os olhos durante a execução de alguns exercícios, com o objetivo de que a sonoridade que jorrasse dos corpos dos atores estivesse conectada com seus espaços internos, brotando das suas vontades, do espaço mais íntimo de suas memórias, nascendo das imagens e sensações em trânsito em suas entranhas⁴. Pode-se observar, através do manuscrito de

³ Transcrição do manuscrito de Bira Freitas: é você atento a cada toque, a cada condução, é o corpo vivo. Vivendo cada estímulo voz e corpo, um só instrumento ou dois instrumentos em plena sintonia.

⁴ A escolha do texto **O Capataz de Salema** foi influenciada pelo tipo de sonoridade desejada para esta pesquisa. O personagem mar abriu espaço para entrar nas profundezas, trazendo metáforas para o fundo das paixões do ser humano.

Jefferson Oliveira, a sua apropriação da voz enquanto corpo e sensação, e também, a sua percepção das resistências presentes no seu corpo-vocal, como pode ser analisado na figura 3:⁵

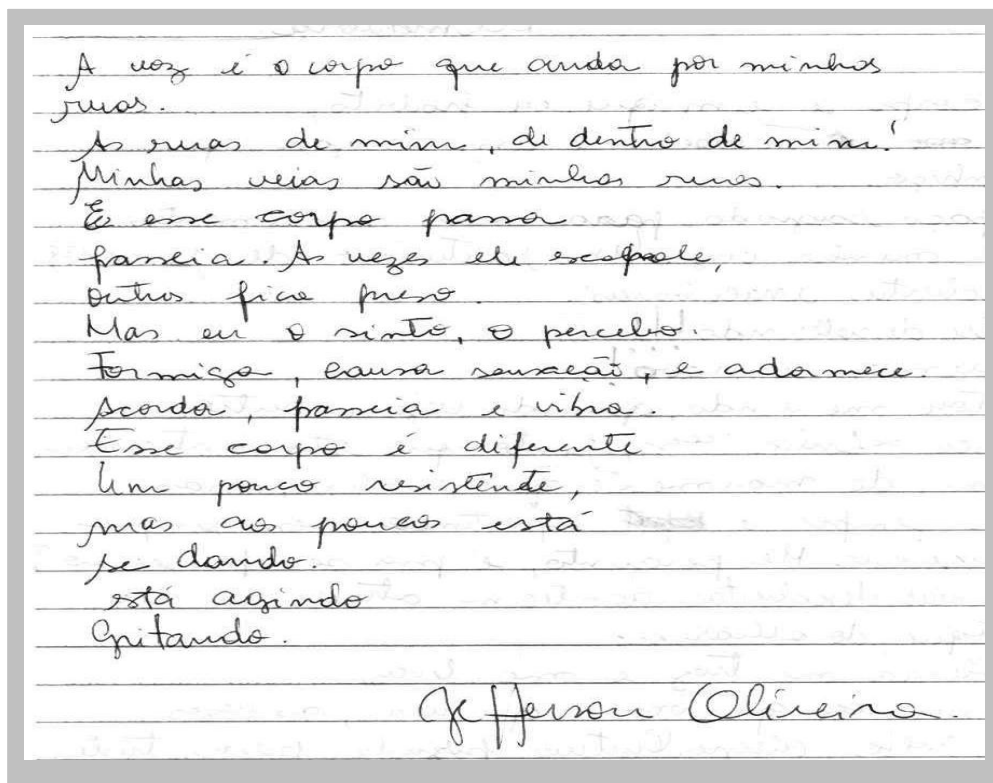


Figura 3: A voz que anda por minhas ruas. Manuscrito do ator Jefferson Oliveira, durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, nov de 2005.

Buscou-se também, práticas que favorecessem o contato de cada participante com seu corpo, com suas lembranças, com sua história de vida. Entre elas, trabalhou-se com os seguintes exercícios:

⁵ Transcrição do manuscrito de Jefferson Oliveira: A voz é o corpo que anda por minhas ruas. As ruas de mim. Minhas veias são minhas ruas. E esse corpo passa, passeia. Às vezes ele escapa, outras fico preso. Mas eu o sinto, o percebo. Formiga, causa sensação, e adormece. Acorda, passeia e vibra. Esse corpo é diferente. Um pouco resistente, mas aos poucos está se dando. Está agindo. Gritando.

3.3.1 Corpo como mapa de memórias

Visando conectar o corpo dos atores às lembranças, fez-se um exercício onde a partir do toque da mão do outro em um ponto do corpo, uma conexão imagética era ativada e cada um criou a sua rede de conexões visuais, auditivas, táteis, associadas as suas emoções. O comando era o seguinte: cada toque em uma parte específica do corpo gerava uma palavra que devia ser dita por quem está sendo tocado. Percebeu-se que cada parte do corpo podia ser associada a uma palavra, e esta lembrança trazia uma sonoridade única: “[...] a palavra vem sem a gente pensar...”⁶

3.3.2 Lembrança sonora da infância

A infância conhece repentinos acordes do espírito, dilatações inteiras do pensamento que uma idade mais avançada volta a perder (ARTAUD, 1995, p. 11).

O processo de criação da sonoridade desta pesquisa considerou a origem de cada ator para a criação. Assim, foi fundamental e necessário, para trazer, como disse Artaud, esse estado de dilatações inteiras do pensamento o contato dos atores com sonoridades que os transportassem para as suas infâncias.

O ludismo, naquele momento inicial, foi importante como tentativa de trazer de volta o impulso natural da criança que se revela e mostra quem é. Foi o momento também em que cada ator se mostrou cantando uma música, desvelando sua origem. A música remeteu Psit Mota às suas brincadeiras de herói, como é percebido na figura 4⁷:

⁶ Informação verbal da atriz, diretora teatral e integrante do grupo Rapsódia Alda Valéria, durante a realização do exercício no laboratório do processo de criação da ambiência sonora da cena, na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, em 2005.

⁷ Transcrição do manuscrito de Psit Mota: O espelho da vida que vi quase toda a minha infância: vi quando eu usava o meu estilingue para acertar os meus inimigos [...] Assim tenho a certeza que estarei encenando um pouco das minhas lembranças.

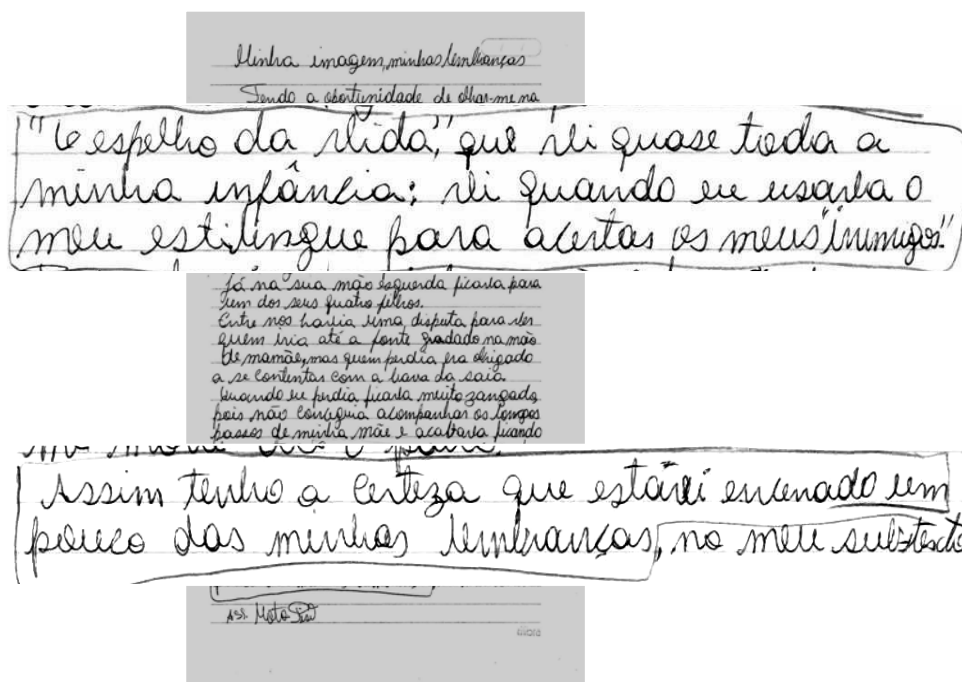


Figura 4: Minhas lembranças. Manuscrito do ator Psit Mota durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Set. 2005

Duas músicas surgidas nessa etapa continuaram a ser utilizadas ao longo do processo de criação: a música Narizinho⁸, pela ludicidade da sua melodia e também pelo campo semântico da sua letra: “a fada brasileira que sonha em abrir a porta do reino das águas claras...” [Ivan Lins e Vitor Martins] e a música do orixá Yemanjá⁹ em ioruba, cantada em cerimônias ritualísticas do Candomblé [Domínio Público]. Esta fez parte da construção de outras sonoridades surgidas durante o processo e funcionou como música guia, favorecendo a criação de outras atmosferas melódicas para o laboratório de criação da ambiência sonora da cena.

Portanto, a primeira etapa do laboratório experimental visou a ampliação do movimento vocal habitual, influenciado pelos jargões técnicos, estéticos e culturais, para que os atores pudessem ter a prontidão necessária para interagir no corpo coletivo, descobrindo timbres, intensidades, melodias, pulsações e harmonias novas e também para que eles, os

⁸ Música trazida pelo ator Roberto Brito.

⁹ Música trazida pelo ator Jefferson Oliveira.

atores, pudessem receber **O Capataz de Salema**, texto teatral que foi trabalhado na segunda etapa do laboratório, com uma menor carga de saberes pré-estabelecidos, estando mais disponíveis para o processo criativo.

Para a efetivação do trabalho proposto para aquele texto teatral, considerou-se a memória corporal de cada ator, a possibilidade dela estar em constante re-significação a partir da relação com o meio que, por sua vez, também muda com a interação. O ambiente de criação foi o lugar permissivo e provocativo para uma polifonia, restaurando o sentido do corpo-vocal em constantes interferências culturais formando diversas ambiências sonoras influenciadas pela diversidade cultural pertinente àquele grupo.

4 LEVANTAMENTO DE MATÉRIA SONORA¹

[...] no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material (ARTAUD, 1999, p. 153).

Partindo do princípio de que a sonoridade tem base essencialmente orgânica, ou seja, ela é concretizada a partir de um estado corporal de contração e descontração muscular em determinados pontos do corpo do ator, gerando neste um pensamento emotivo que traz um estado emocional, delineou-se o processo experimental da pesquisa de criação da ambiência sonora do texto teatral **O Capataz de Salema**. Este princípio permeou o processo experimental de busca da sonoridade do texto trabalhado, tendo a voz como material sonoro e fonte de energia para a criação da cena. Os atores foram induzidos a trazerem para o corpo dinâmicas corporais diversas que possibilitassem a exploração das características físicas de vocalizações.

Não foi a narrativa efetuada pelas personagens do texto **O Capataz de Salema** que ganhou destaque nessa pesquisa, mas sim os sentimentos por elas expressados. São as paixões que transitam no mar, em Luzia e no capataz que foram investigadas no processo de criação em cena encarnadas pelos atores enquanto interagiam com o ambiente.

Amar são duas vontades
Unidas num só desejo,
Num só desejo apenas,
Que se perde, ou, de amargura,
Muitas vezes, se envenena
(CARDOZO, 2001, p.29-30).

¹ A expressão **Matéria Sonora**, apresentada no título deste capítulo traduz o objetivo de concretizar a sonoridade como componente elementar do ator ao apresentar uma cena.

Para tanto, o texto trabalhado, impresso, foi recortado em pedaços de papel e distribuído entre os atores como partes de um mapa que aos poucos se delineava, com várias portas de entrada que foram experimentadas durante todo o processo de criação da ambiência, que teve como eixo a improvisação para o seu levantamento sonoro. Esta fragmentação do texto possibilitou que os atores experimentassem a sonoridade das palavras em um contexto menor, o que favoreceu que o ator esmiuçasse o sentido de cada uma e brincasse experimentando várias qualidades de emissão.

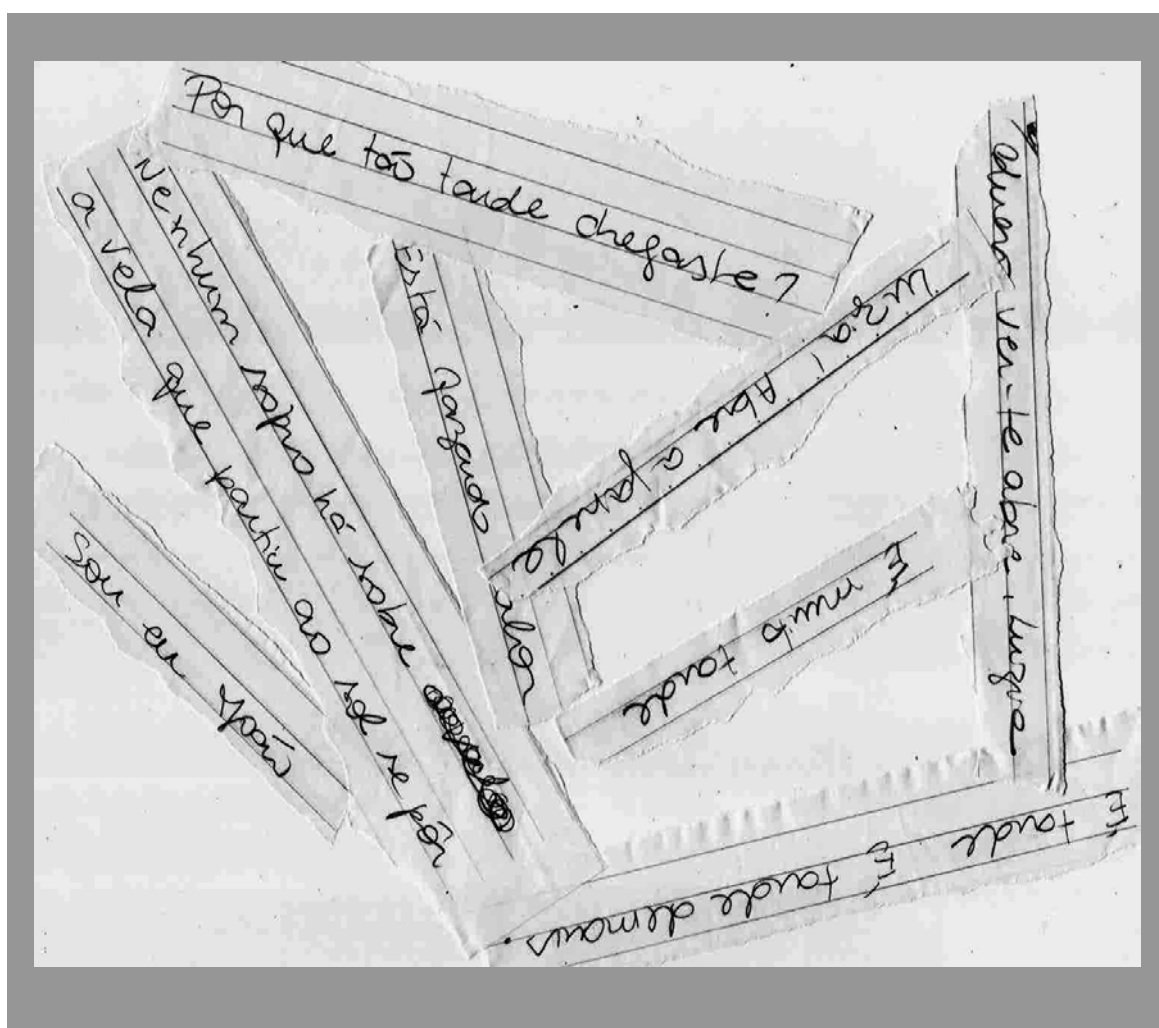


Figura 5: Mapa de frases soltas dos atores durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

O processo de pesquisa foi conduzido na perspectiva de constituição de um corpo único formado pelos dez atores, onde cada elemento sonoro novo que surgia contagiava e interferia na dinâmica de movimento de cada elemento do grupo. O manuscrito de Genifer Gerhardt (figura 6)², demonstra que a percepção dos atores em relação a este processo de criação caminhava para a construção de um corpo único, que não era a voz de um ou de outro isoladamente, mas a voz do corpo coletivo da cena, formada pela composição e diálogo das diferentes vozes que ressonavam suas diferenças.

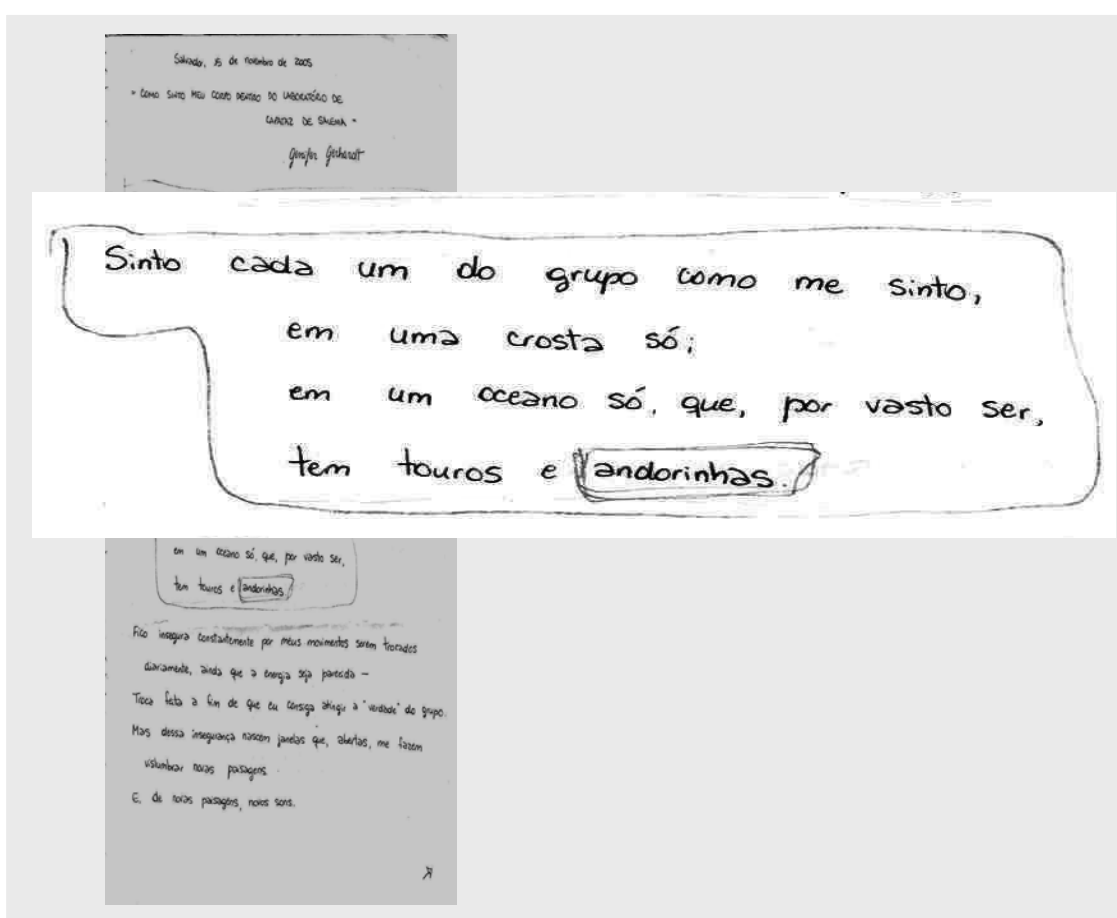


Figura 6: Em um oceano só.

Manuscrito da atriz Genifer Gerhardt durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

² Transcrição do manuscrito de Genifer Gerhardt: sinto cada um do grupo como me sinto, em uma crosta só; em um oceano só que, por vasto ser, tem touros e andorinhas.

Os atores estavam em constante percepção de si mesmos em relação ao todo do ambiente, onde a sonoridade era a guia condutora do processo, seja por meio da audição de uma música gravada, ou das vocalidades improvisadas naquele momento, trazendo ambiências sonoras que materializavam o personagem Mar, inspirado no texto **O Capataz de Salema**, formando um novelo de vibrações sonoras no ambiente de laboratório.

Todo o processo inicial de criação sonora teve como base o trabalho com as metáforas contidas nos mistérios do fundo do mar. Salientou-se a não exploração dos aspectos figurativos do mar, mas sim a revelação das vocalizações entranhadas em cada ator (no fundo de cada um) e expressas sem palavras articuladas, somente por meio de sons. A metáfora foi trabalhada nesta pesquisa não com a finalidade de substituir uma palavra por um som, e sim como uma reatualização de uma situação ou idéia que se fazia de um determinado contexto. Foi solicitado aos atores a produção de vocalizações para uma determinada imagem, mas que não fossem a referência sonora imediata para a percepção da mesma. Com o apoio do real, mas transfiguradas na imaginação dos atores, imagens sonoras foram criadas a partir do fluxo de imagens que perpassava no corpo dos atores no instante do processo de criação da ambiência sonora (LAPLANTINE e TRINDADE, 2003).

Como proposta prática, nesta segunda etapa da pesquisa, foi solicitado aos atores que buscassem trazer para a sonoridade do corpo metáforas para palavras tais como: mar, fundo, mistério, tempo, silêncio. Para trazer recursos técnicos fazer para a criação dos atores, fragmentou-se primeiro a voz dentro dos seguintes parâmetros: respiração, volume sonoro, timbres vocais e extensão vocal.

Para trabalhar diferentes ajustes respiratórios, após perceberem na prática, os principais músculos envolvidos na dinâmica da respiração [intercostais internos e externos, diafragma e abdome] e no movimento respiratório, que acontece de maneira tridimensional, foi solicitado que os atores explorassem o corpo em diversas posturas pelo ambiente, verificando onde este estaria livre para respirar naquela determinada posição. Foi percebido que, dependendo da posição do corpo no espaço, um determinado suporte muscular está livre para respirar. Por exemplo: quando se está em decúbito lateral, percebe-se mais a movimentação da musculatura abdominal e intercostal do lado que está fora do chão.

Em relação ao parâmetro volume, foi pedido aos atores que os seus corpos fossem explorados em constantes movimentos de expansão e retração, em diferentes níveis em relação ao espaço, deixando a intensidade da voz variar conforme o movimento. Por exemplo: como um saco de pipoca, ir aumentando a intensidade [volume] do som, à medida que o saco de pipoca fosse enchendo através da expansão dos braços arredondados.

O timbre foi pesquisado trazendo para o corpo as metáforas da caixa de ressonância e frequência de vibração de instrumentos musicais. Como se fossem, por exemplo, uma flauta, um tambor, um violoncelo, um trombone, entre outros, fazer com o corpo a forma de tais instrumentos e experimentar a sua qualidade sonora. Neste exercício, foi válido salientar a relação física dos instrumentos e o som que geravam, como a diferença entre um cavaquinho e um violão, por exemplo, o menor gera um som mais agudo enquanto o maior gera um som mais grave. O trato vocal também funciona como uma caixa de ressonância, porém com uma grande capacidade de moldar as suas caixas de ressonância de formas variadas. Este exercício chamou a atenção para o fato de também ser o ajuste muscular das cavidades de ressonância responsável pela sensação auditiva de um som ser grave ou agudo, podendo o ator apenas mexer nos ressonadores para modificar a qualidade vocal, como por exemplo, falar em sorriso [sensação auditiva de som mais agudo, ou alongando os lábios para a frente -sensação auditiva de um som mais grave].

Por último, foi trabalhada a extensão vocal. Como se fossem desenhadas pelos atores curvas melódicas no espaço, surgidas com os seus corpos traçando movimentos, com variações de fluxo, tempo e relação espacial, que eram integrados a variações vocais que suscitavam diferenças de timbres, entonações e intensidades.

Na figura 7,³ segue impressão de Roberto Brito sobre os processos de mudanças percebidos na sua voz ao poder, neste laboratório, experimentar outras maneiras de vocalizar

³ Transcrição do manuscrito de Roberto Brito: Aberturas. Corpo em desconstrução do óbvio. Voz que se arrisca e se cansa e se restabelece. Meu corpo brinca, se perdoa, e ressoa com muito gosto. Palavras, sons, gestos passam menos despercebidos.

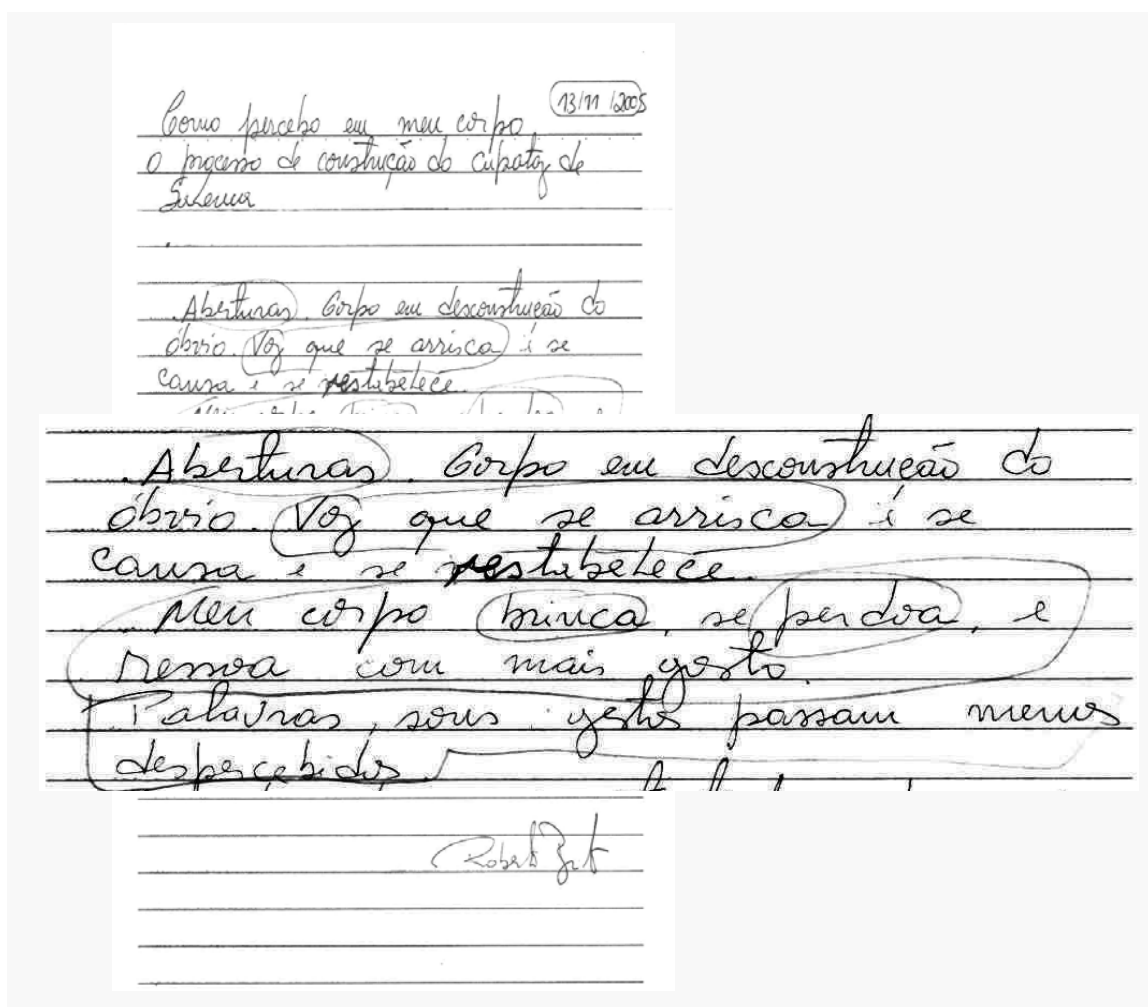


Figura 7: A voz que se arrisca. Manuscrito do ator Roberto Brito durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

A preparação para a criação da ambiência sonora na cena propriamente dita libertou as vozes dos atores das expressões sonoras estereotipadas do cotidiano, permitindo que associações de imagens e sons do turbilhão do mar se fizessem presentes no corpo-vocal do ator. Um emaranhado de formas diversas na imaginação sonora foi despertado pelas metáforas e técnicas extracotidianas aplicadas ao elemento gerador de imagens sonoras fundo do mar no laboratório de criação.

4.1 MATRIZES DE IDENTIFICAÇÃO

Para compor esta etapa que antecedeu o trabalho que utilizou como base o texto **O Capataz de Salema**, buscou-se estimular os atores à criação de células de movimento corporal-vocal, chamadas de matrizes de identificação. O processo de criação das matrizes deu-se a partir do desenho e preenchimento dos espaços em branco com outros desenhos, figuras coladas, palavras e expressões significativas para cada ator ali representado. Tomou-se como ponto de partida a realização do desenho da silhueta feita no papel metro, riscada por cada ator, as suas corporeidades representativas como matrizes de identificação para esta pesquisa. A porta de entrada para o texto **O Capataz de Salema** se deu a partir da transposição realizada entre as imagens sonoras dessas células de movimento criadas pelos atores e o seu eco reverberando nas palavras do texto, sugerindo possíveis colagens e misturas de expressão. As matrizes de identificação foram criadas da seguinte maneira: 1) estímulo dado ao ator; 2) célula de movimento corporificado pelo ator sugeriu determinada passagem do texto **O Capataz de Salema**; 3) transcrição e recorte do texto que foi passado para o ator; 4) transformação do fragmento do texto a partir da sua célula de movimento corporal-vocal do ator.

O trabalho da silhueta teve também como objetivo um processo de criação que tivesse o texto dramático como guia, porém sem partir do estudo do texto para construção de personagens ou de suas vocalidades. O objetivo foi pesquisar a sonoridade que nasce dos devaneios de cada ator e em constantes possibilidades de entradas e saídas, complementando e sendo complementada, constituindo uma linguagem cênica fundada na experiência do ator e das relações estabelecidas no ambiente de criação.

4.1.1 O trabalho com a silhueta

Esta tarefa consistiu-se em fazer o contorno de cada corpo no papel metro, na posição em que cada um desejasse estar; a partir da identificação de cada ator com a sua silhueta, estas eram preenchidas por eles com linhas, curvas, cores, desenhos, colagens variadas, permitindo o nascimento de esquemas e imagens corporais que revelavam a entrada na intimidade, nos sonhos, e no imaginário de cada um dos atores (figura 8).

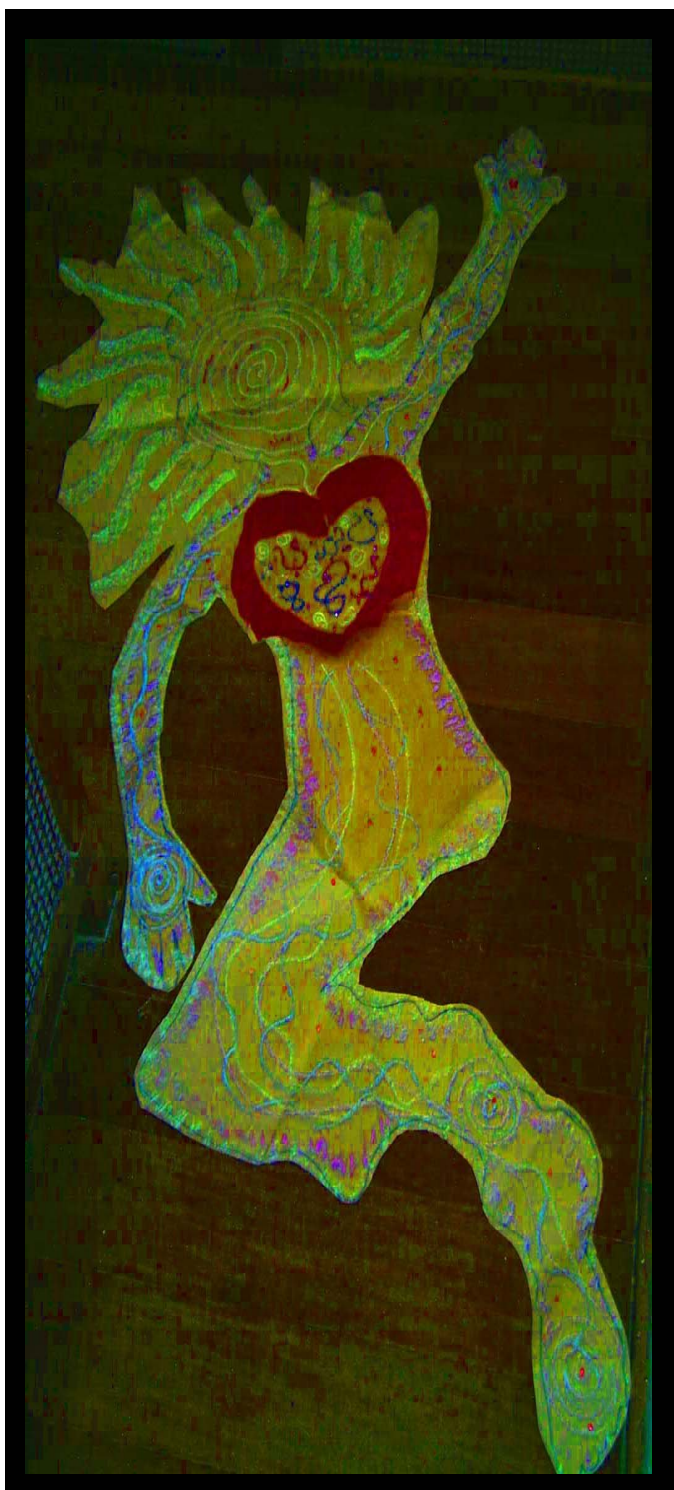


Figura 8: Entrando na intimidade. Desenho da silhueta da atriz Norma Sueley, preenchida pela atriz. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Set. de 2005.

Depois deste primeiro momento, que serviu como porta de acesso ao imaginário de cada ator, através de rabiscos, foi pedido que as imagens e sensações mais fortes fossem trazidas para o corpo por meio do impulso de imagens, ou seja, tornar visível imagens em estados de sensações corpóreas concretas, carregadas por essas lembranças e sentimentos.

O termo Imagem foi compreendido nesta pesquisa como registro mental construído por sinais provenientes de estímulos sensoriais visuais, auditivos, gustatórios e somato-sensitivos ou somatosensitórios, percebidos de maneiras distintas: tato, temperatura, dor, percepção muscular, visceral, vestibular. Portanto, imagem não diz respeito apenas ao que é visual, mas sim aos fragmentos sentidos e percebidos do ambiente, que são recortados e reestruturados a partir da fusão com imagens internas, que podem ser musculares e, sobretudo sonoras (DAMÁSIO,1999).

Portanto, no laboratório **A Ambiência Sonora na Cena**, foi o ambiente sonoro que criou a atmosfera para o surgimento de um fluxo de imagens, sendo também realimentado e imerso pelo mesmo. Desse modo, gestos, movimentos, estados viscerais, tônus muscular, memórias e imaginação misturaram-se, e a sonoridade foi o ponto chave para todo o processo de criação.

A proposta do trabalho da silhueta foi assim absorvida pelo grupo, como se pode ler nas palavras dos atores em cartas escritas por eles durante o processo de criação (figura 9 e figura 10)⁴:

⁴ Transcrição do manuscrito da atriz Monize Moura (figura 9): o contorno quase em posição fetal. Eu criança: pernas engessadas. Desenrosca, desenrosca. Cambaleantes, mas duras na muralha do gesso. Vontade de cabridar, de dar saltos, de falar... O som não se articula! Tudo é ruído, tudo é som gutural...De baixo pra cima há ruído empedrado, cavernoso, de muralha de gesso.

Transcrição do manuscrito do ator Psit Mota (figura 10): essa imagem de quando eu ficava sozinho, no meio da estrada e via minha mãe seguindo com os outros irmãos em direção à fonte.

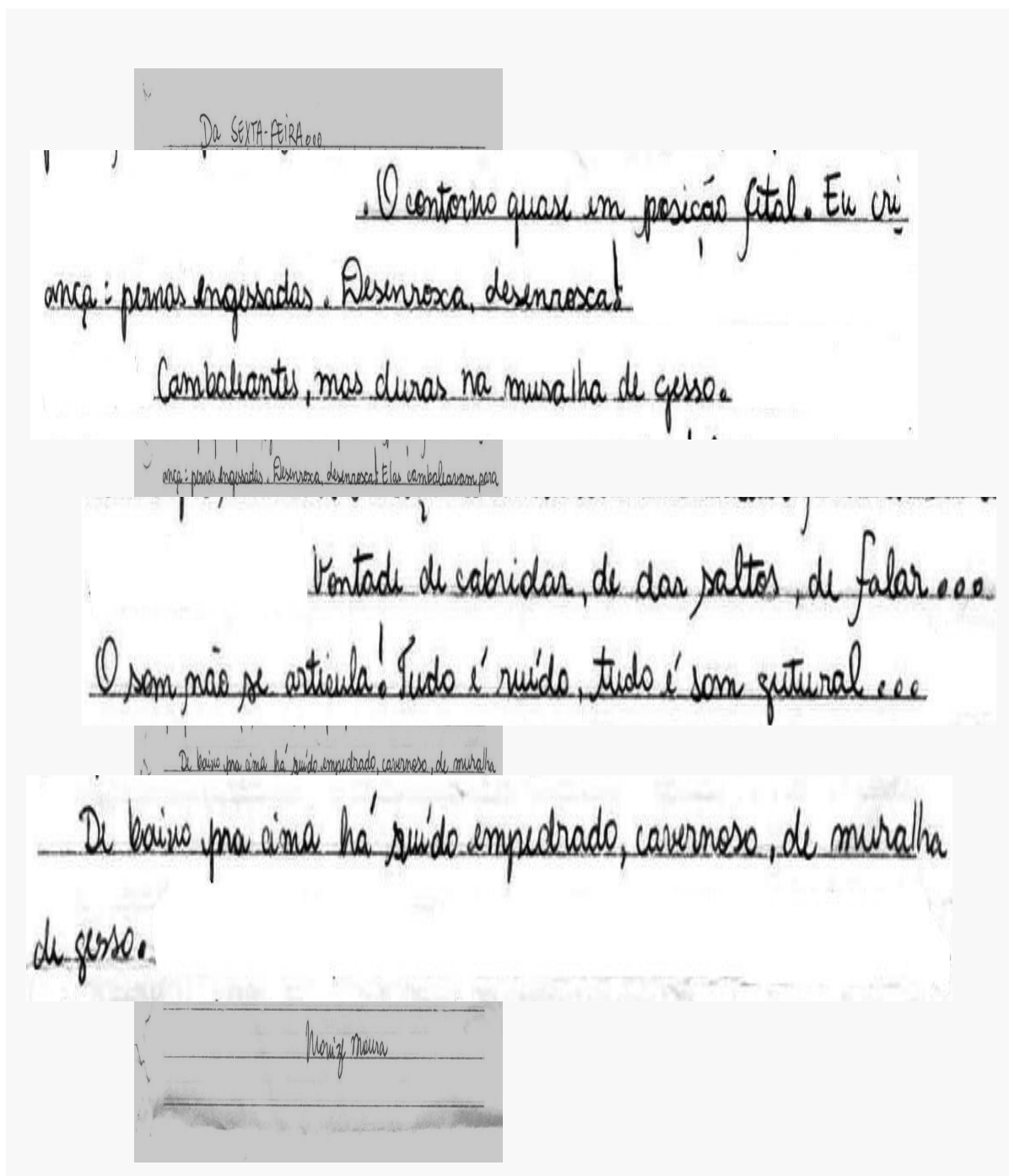


Figura 9: Ruído empedrado e cavernoso. Manuscrito da atriz Moniz Moura. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

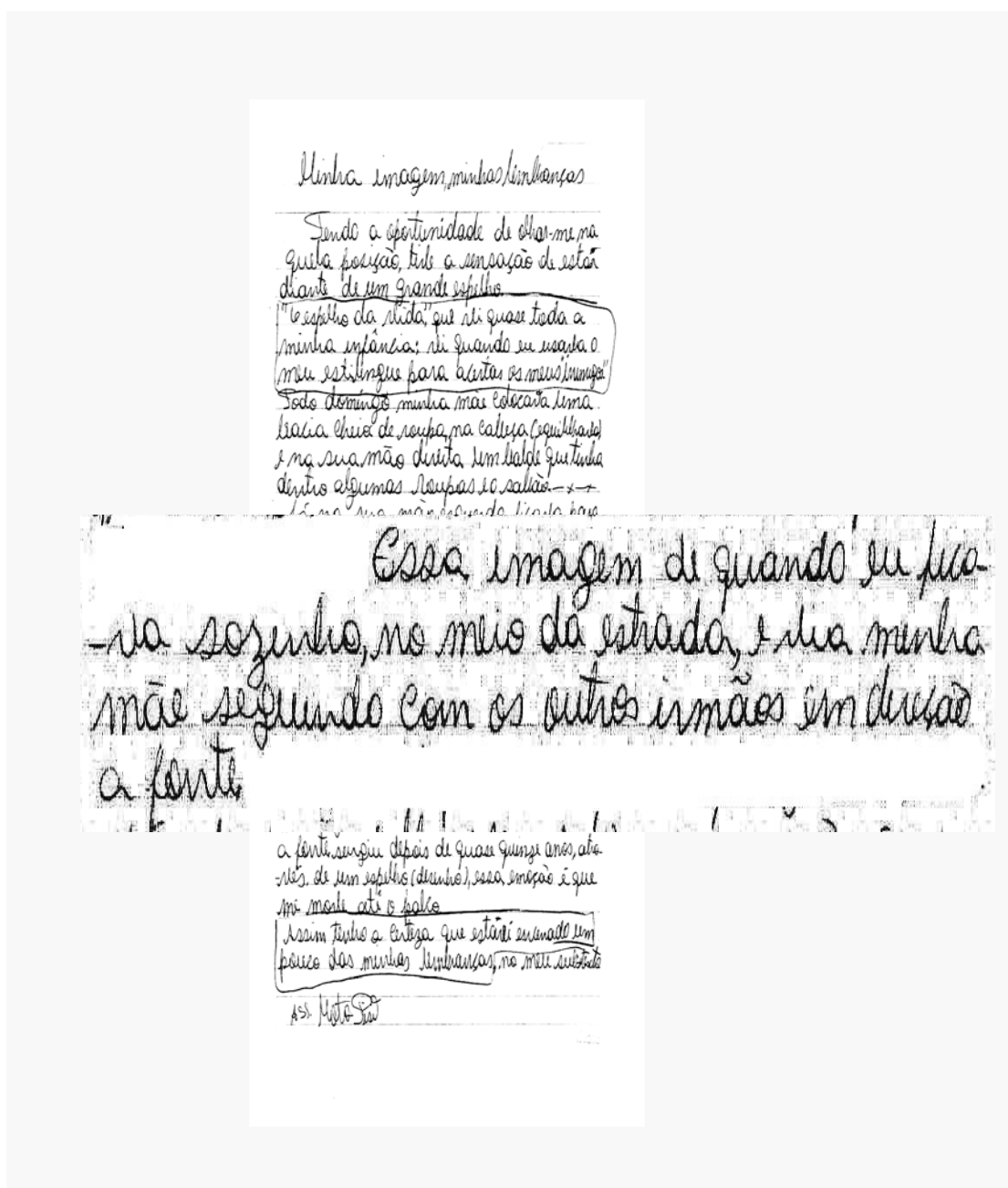


Figura 10: Imagem da infância. Manuscrito do ator Pisit Mota. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

Quando foi solicitado aos atores que trouxessem as metáforas dos seus desenhos na silhueta para o corpo, estes fizeram transposições que resultaram em um corpo-sonoro. Um dos desenhos analisados retratava o corpo trazido pela atriz Monize Moura; um corpo curvado, que apresentava contorções de braços e pernas e um som gutural que trazia a imagem de dor profunda e seca. Já o desenho do corpo do ator Psit Mota, apresentava-se com as duas mãos abertas na altura da cabeça e fazia um som da vogal /u/ bem alongada, projetada com suavidade para um espaço além daquela sala onde acontecia o ensaio. Havia um sentimento de saudade, de partida muito forte na imagem sonorizada por ele. As duas imagens construídas pelo atores sugeriram conexões com imagens do texto **O Capataz de Salema**, respectivamente:

Sou terra profunda e seca
 És o mar claro e presente
 (CARDOZO, 2001, p.25).

E uma onda do mar subiu
 Como a língua de um gigante.
 Puxou o corpo encoberto
 Que foi flutuando n'água,
 Se afastando na corrente,
 Como um barco navegando
 (CARDOZO, 2001, p.34).

Num segundo encontro com os atores, foi pedido que eles resgatassem as imagens sonorizadas durante o ensaio anterior, começando-se então, a inserção dos fragmentos do texto de Joaquim Cardozo no processo de criação; porém, os atores foram estimulados para que tivessem a liberdade de trabalhar as palavras do texto, que mantivessem as imagens construídas e que a partir das sensações marcadas por estas, fizessem nascer a sonorização daquela palavra. A partitura criada por Geniffer Gerhardt e o seu manuscrito remetia a uma imagem de alguém que testemunhava que algo de muito cruel iria acontecer. Foi dado o texto seguinte, de **O Capataz de Salema** para que a atriz experimentasse manter as suas imagens naquela parte do texto.

Pode-se observar a relação estabelecida entre o manuscrito de Geniffer referente a criação dessa partitura (figura 11)⁵ e o fragmento do texto de Joaquim Cardozo:

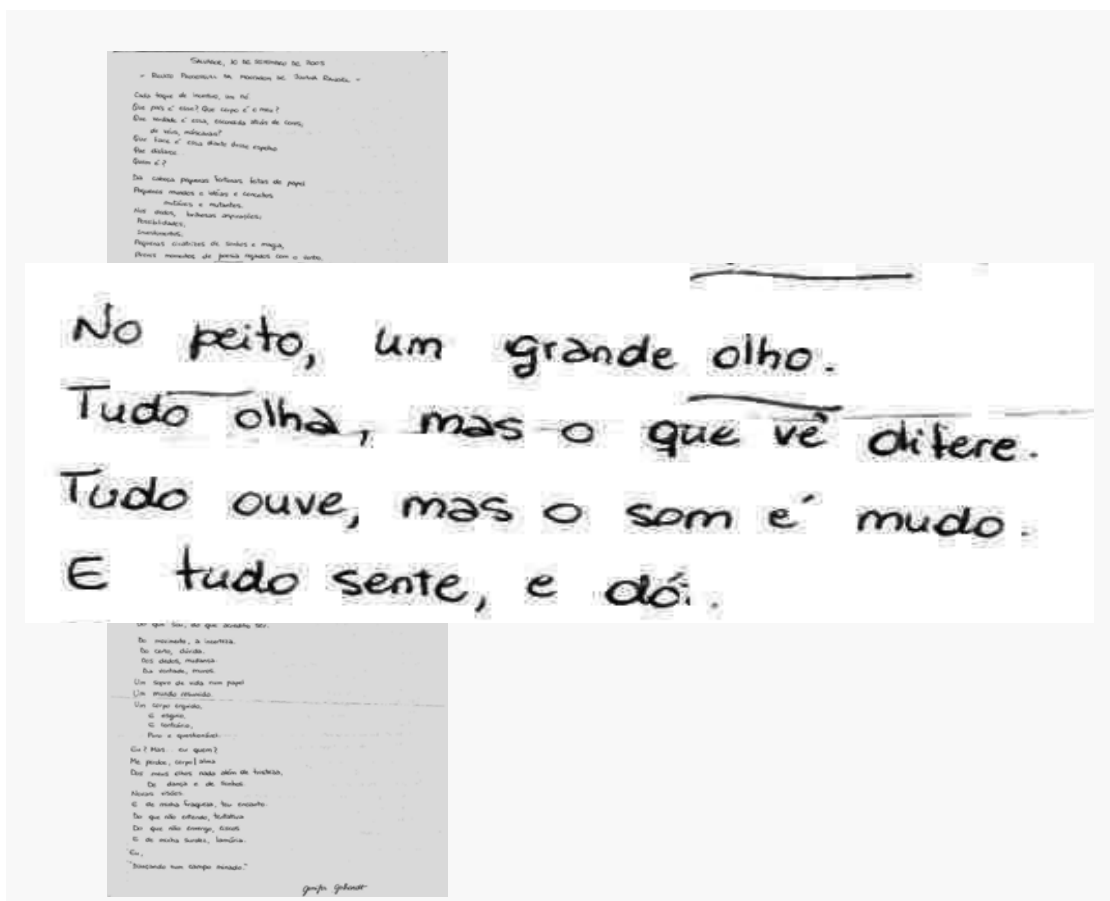


Figura 11: O som mudo. Manuscrito da atriz Geniffer Gerhardt. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

No céu passavam, sem chuvas
As grandes nuvens em frota.
Todas as fontes secaram
Até no fundo das grotas.
(CARDOZO, 2001, p.29)

⁵ Transcrição do manuscrito de Geniffer Gerhardt: no peito um grande olho. Tudo olha, mas o que vê difere. Tudo ouve, mas o som é mudo. E tudo sente, e dói.

Já a partitura criada por Mônica Mello trazia a imagem de alguém que apagava chamas de fogo no seu próprio corpo. É válido salientar que as escolhas dos fragmentos de texto trabalhados pelos atores foram selecionados a partir do que foi ouvido e visto nas partituras criadas pelos atores, que, de alguma forma faziam relação com a descrição das imagens vivenciadas por eles, porém distintas. Da figura⁶ abaixo, foi associado o texto seguinte para experimentação pela atriz:

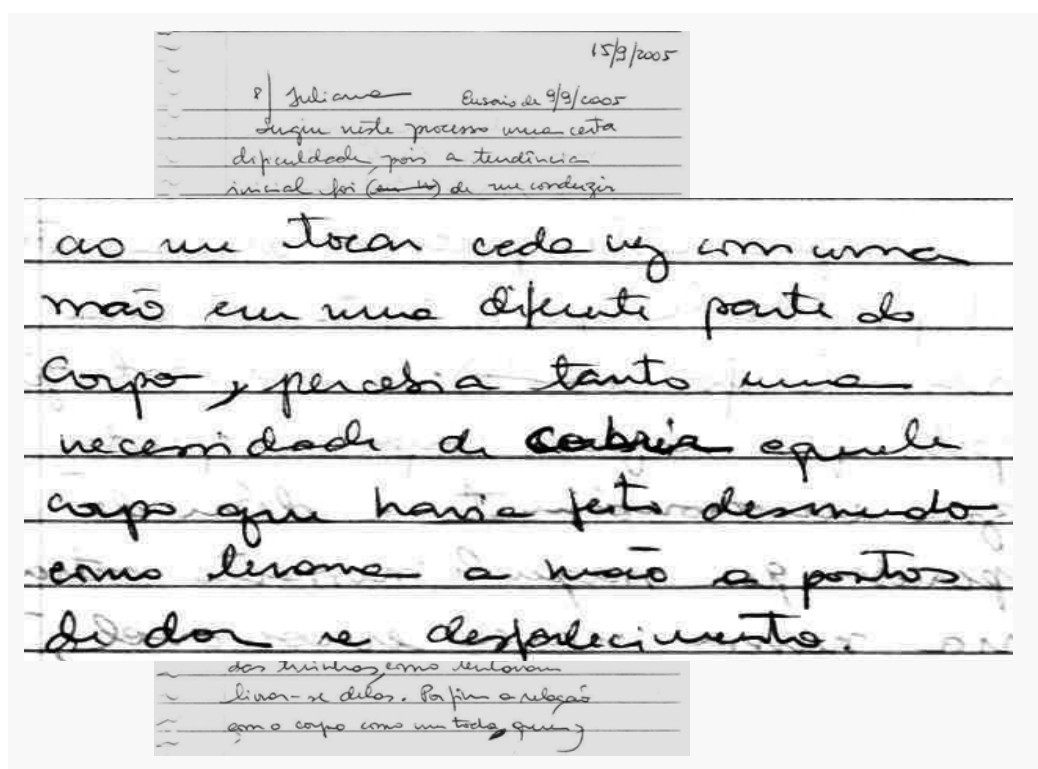


Figura 12: O corpo desnudo. Manuscrito da atriz Mônica Mello durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica.

Cuidado! Que o mar derrama...
 Cuidado! Que o mar rasteja...
 (CARDOZO, 2001, p.27)

⁶ Transcrição do manuscrito de Mônica Mello: ao me tocar cada vez com uma mão em uma diferente parte do corpo, percebia tanto uma necessidade de cobrir aquele corpo que havia feito desnudo como levava a mão a pontos de dor e desfalecimento.

4.2 UM CORPO SÓ

Passadas a etapa de matrizes de identificação, em que cada ator penetrou na sua intimidade e a trouxe como metáfora sonora para a pesquisa, fez-se necessário evidenciar o processo de criação de um corpo só, ou corpo coletivo, cuja composição sonora foi criada a partir do diálogo vocal entre os atores no laboratório. Como proposta deste corpo só, já trabalhando a atmosfera do texto **O Capataz de Salema**, foi feita a seguinte proposta de jogo:

4.2.1 A vida e a morte

O Teatro de Cardozo é diferente porque é um teatro da morte, assim como o é toda a sua poesia. Não a morte destruidora da vida e das idéias; não a morte apartada da vida (contra essa ele vai lutar até a morte), mas a morte inserida na vida e propiciadora de vida (LEITE, 2003, p.44).

O duplo vida-morte esteve presente no processo de criação da sonoridade de **Canção do Mar de Salema**, e estimulou a criação das ambiências sonoras que rodeavam as falas de Sinhá Ricarda, nas quais a personagem narra a morte dos seus seis filhos devorados pela língua gigante do mar e que “num impulso derradeiro, de velas cheias se ergueram, tomadas de um grande vôo(...)Parecendo que rumavam para os pesqueiros do céu” (CARDOZO, 2001, p.36).

Foram trabalhados os estados de vida e de morte, propondo-se para os atores extremos imagéticos- inferno e céu - como forma de suscitar sonoridades que se manifestaram em alto grau de intensidade e que puderam também encontrar um ponto de passagem onde uma se transformava na outra. Para isso, foi proposto que os atores buscassem a imagem do céu movimentando o corpo para cima, ao mesmo tempo em que uma força oposta os puxava para baixo, para o inferno e neste trânsito entre o céu e o inferno nasceram sonoridades que concretizaram o duplo vida-morte.

Esse exercício foi feito com os atores posicionados próximos uns dos outros e dentro da proposta de cada um deixar que o seu processo de criação acolhesse as interferências da sonoridade do ambiente.

A atriz que atuou representando a personagem Sinhá Ricarda começou a trabalhar a sonoridade das palavras do seu texto embebida neste ambiente sonoro criado pelos outros atores, dentro da proposta do céu-inferno.

4.3 instalação de atmosfera sonora para o processo de criação dos atores

Nos encontros do laboratório **Ambiência Sonora na Cena**, a música gravada esteve presente em vários momentos, visando estimular o processo de criação: desde a primeira etapa, intitulado nesta pesquisa de intimidade do corpo coletivo, até os momentos finais, para os quais foram definidas algumas ambiências sonoras para experimentação, em apresentação pública. A música desempenhou inúmeras funções, dependendo do objetivo de cada etapa do trabalho: estimular a concentração do grupo, construir energia para iniciar as improvisações, ou estimular um determinado processo de criação.

Foi selecionado o repertório de músicas que seriam usadas no laboratório, sendo escolhidas algumas, em função das suas qualidades sonoras iniciais, que conduziriam este processo de criação, cujos elementos foram a terra e a água. Estas referências se basearam em imagens provocadas por palavras do texto terra-mãe, terra-mulher e nas didascálias referentes ao mar, abrindo um espaço propício onde os atores poderiam expandir seu imaginário sonoro, daquele mar misterioso, cheio de histórias de vida, de morte, riquezas e sobrevivências dos seres de Salema.

As músicas escolhidas imprimiam sensação nos atores devido ao ritmo, melodia, intensidade e combinação de sons. Sendo assim, a sua pulsação induzia um determinado tipo de movimento corporal, que por sua vez, interferia no movimento vocal dos atores, como um ritual onde o corpo e o som estabeleciam uma relação de íntima consonância. A música é capaz de distender, contrair, deslocar, gerando sensações psicofísicas, que levam o ator para as suas lembranças, e associações novas de idéias. Existe na música “uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores” (WISNIK, 1989, p. 30).

As músicas trabalhadas foram selecionadas para os laboratórios partindo do princípio de que elas não deveriam ter letra cantada na língua portuguesa, uma vez que tal tipo de música traz uma narrativa construída a partir de referências semânticas, podendo limitar os

atores a querer entender o que seria dito e direcioná-los a representar o contexto falado na canção. Buscou-se ainda músicas de caráter circular, que fossem e voltassem sempre para o mesmo ponto, mergulhando os atores em um espaço-tempo onde eles não pudessem perceber onde era o começo ou o final da música e até que ponto ela se fazia presente durante o processo de criação. Podem-se traçar semelhanças das músicas utilizadas no laboratório prático da pesquisa com características da música modal, porque...

[...] essa música é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim.) A música modal participa de uma espécie de respiração do universo, ou então da produção de um tempo coletivo, social, que é um tempo virtual, uma espécie de suspensão do tempo, retornando sobre si mesmo. São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros) [...] E é também um mundo de timbres: instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos (vozes-tambores, vozes-citaras, vozes-flautas, vozes-guizos, vozes-gozo). Falsetes, jodls (aquele ataque de garganta que caracteriza o canto tirolês e que está em certas músicas africanas), vozeios, vocalises, sussurros, sotaques, timbres (WISNIK, 1989, p.40).

As músicas ouvidas pelos atores no laboratório de criação apresentavam caráter circular, a experiência de um tempo que não tem um fim e a forte presença da percussão a exemplo dos sons indígenas do músico Wakay e da música de Yemanjá do CD Odum Orim do grupo OFÁ. A eficácia simbólica daquelas músicas de caráter modal estava direcionada, pela possibilidade de trazerem diferentes estados afetivos: sensuais, bélicos, eufóricos..., aos códigos culturais estabelecidos, tendo assim a música modal eficiência de atuação sobre o corpo cultural, por meio da rede de associações enraizadas no corpo.

No caso do laboratório desenvolvido nesta pesquisa, seus participantes foram estimulados, durante o processo de criação, a trazer metáforas para o corpo-vocal evocadas pelas músicas africanas e indígenas supracitadas. Apesar do grupo de atores terem histórias de vida e pertencerem a contextos sociais e culturais diferentes, supõe-se que as sonoridades das músicas escolhidas de uma forma ou outra fazem parte da cultura brasileira, constituindo um campo simbólico que também encontra fortes referências neste povo.

Diversos contextos culturais organizam o campo sonoro das escalas musicais possibilitando associações de relação da música com o mar: “talvez porque em seu estado primário e indiferenciado o campo das alturas seja tão fluido, uma longa tradição ligue simbolicamente a música ao mar” (WISNIK, 1989, p.72). A grande carga mitológica do oceano, associada aos mitos gregos formulam de maneira eloqüente o caráter oceânico do som:

Arion, prisioneiro de marinheiros que querem atirá-lo às águas, pede para entoar o seu próprio canto fúnebre, acompanhado da sua lira, e em seguida se lança por conta própria ao oceano, onde os golfinhos, delfins de Apolo, atraídos pela música, o salvam (WISNIK, 1989, p. 72).

A presença mitológica, no Brasil, relacionada às águas do mar (Iemanjá, mãe e mulher de todos os que vivem no mar), faz parte do imaginário local e também dos participantes do laboratório desta investigação. As músicas com sons do mar levaram os atores a esse lugar misterioso, cosmogônico e fantasioso, trazendo um vasto campo imaginário para a criação de sonoridades relacionadas ao ambiente marítimo. O Cd **Oceanos** do compositor Andrey Cechelero, utilizado durante o processo de criação, continha músicas compostas por sons de ondas, do vai-e-vem do mar acompanhadas por melodias de piano e vocalizes que proporcionavam um estado de fluidez no corpo-vocal dos atores, agindo como facilitador para a construção de imagens sonoras pelos atores.

As músicas selecionadas para o laboratório fizeram parte do ambiente de criação no intuito de favorecer a instalação de atmosferas rítmicas diversas no laboratório e delimitar uma unidade conceitual para cada encontro, proporcionando também a exploração e ampliação do repertório de sensações e imagens sonoras dos atores e a criação da ambiência cênica, tendo unicamente os atores realizando toda a sonorização da cena: a música, a sonoplastia, o canto e os diálogos presentes no texto.

A análise das sonoridades criadas e compostas, objeto e alimento para o processo de criação, foram divididas nesta dissertação em tópicos, a saber: o ator recriando música; o uso de materiais sonoros e o texto e o som.

4.3.1 O ator recriando música

Nesta etapa do laboratório, direcionada à investigação dos recursos melódicos da voz para a cena, foram propostos dois exercícios: a) criação de células melódicas b) musicalidade da poesia.

a) Criação de células melódicas

Objetivando que os atores criassem fragmentos melódicos e descobrissem as possibilidades de mistura entre voz falada e voz cantada na composição de suas partituras sonoras, foi proposto aos atores a escuta da música **Yemanjá** do grupo OFÁ e percepção das suas características rítmicas, articulatórias, melódicas e de timbre vocal, servindo estes parâmetros como elementos de composição das partituras sonoras dos próprios atores.

Os resultados foram diversos entre si, sonorizados pelos atores dos seguintes modos: Roberto de Brito criou uma célula melódica mantendo o clima, a atmosfera da música de origem; Jefferson Oliveira criou uma emissão vocal utilizando fonemas plosivos, mantendo assim o ritmo da música inicial; Marita Ventura manteve a melodia inicial da música e criou uma outra seqüência fonética empregando a mesma qualidade de emissão do idioma iorubá; Genifer Gerhardt fez omissão de algumas notas da melodia inicial e criou uma emissão em Staccato; já Norma Suely, manteve a melodia inicial quase em sua íntegra, porém trouxe para a sua qualidade vocal uma emissão chorosa utilizando vogal em fluxo contínuo. Assim, foi criada uma pluralidade de possibilidades de desdobramentos, partindo de uma mesma música como estímulo inicial, por meio de variações das características da música de origem, marcada pela diferente percepção e criação sonora de cada ator.

O ambiente de criação se encarregava de proporcionar a mistura, a interação entre os atores, estimulando a polifonia devido às dinâmicas de movimentos corpóreo-vocais surgidas e trocadas naquele ambiente.

b) Musicalidade da poesia

Outro exercício realizado foi a criação sonora baseada na musicalidade da poesia, por meio da experimentação de diferentes formas de estruturação da sua sonoridade. Foram criadas as seguintes possibilidades de sonorização das poesias: alternância do ato de falar individual com o ato de falar grupal; escolha e sonorização de palavras faladas repetidamente ao longo da poesia; seleção de alguns versos a serem falados em cânone; combinação sonora das emissões vocais de dois atores falando a poesia ao mesmo tempo e de formas inversas, um vocalizando a poesia de trás para frente e o outro de frente para trás; variação de timbre vocal e de intensidade.

Este exercício foi realizado com os atores divididos em dois grupos, masculino e feminino. Eles foram solicitados a investigar a musicalidade da poesia por meio da experimentação das variadas formas de compor a sonoridade da mesma, utilizando as suas vozes como um corpo coletivo vocal, ou seja, a orquestração das vozes compondo um corpo sonoro único. Segue exemplo de como ficou a criação coletiva deste exercício a partir de um fragmento da fala em verso da personagem Luzia, experimentada pelo grupo feminino e da fala em verso do capataz, experimentada pelo grupo masculino, respectivamente:

Luzia	<p>O homem que nasce é a morte Que nasce. Tudo o que existe (vida vivendo na morte) Um dia desaparece Deixando apenas lembrança De uma dor, ou de uma prece. Sou terra humilde e senhora Sou terra humilde e mulher... A que recebe em seu seio Tudo o que o mar rejeita Tudo o que o mar não quer. Dos mortos no mar aceita Os corpos que lhe vêm dar; Nada repele ou recusa. [...] É morto tudo que chega Às regiões do esquecido; [...] Que na vida tudo é morto E tudo na terra é vida (CARDOZO, 2001, p.25-27).</p>
-------	--

O grupo feminino, após experimentar variadas composições, escolheu como representação sonora da força do elemento terra que permeia esse fragmento de texto, a qualidade sonora caracterizada no exemplo que segue: as falas em negrito foram sonorizadas em coro com forte intensidade e de maneira que fossem complemento das emissões da atriz solista Marita Ventura, que vocalizava os outros versos como um anúncio de acontecimento futuro.

O homem que nasce é a morte que nasce
Vida vivendo na morte
Tudo o que existe
Vida vivendo na morte
Um dia desaparece
Vivendo na morte
Deixando apenas
Morte
Lembrança de uma dor
Morte
ou de uma prece
Prece
Sou terra humilde e senhora
Dor
Sou terra humilde e mulher...
Lembrança
A que recebe em seu seio
Desaparece
Tudo o que o mar rejeita
Morte
Tudo o que o mar não quer
Vida
Dos mortos no mar aceita
Tudo
Os corpos que lhe vêm dar
Nasce
Nada repele ou recusa.
É morto tudo que chega
Às regiões do esquecido
E na vida tudo é morto
E tudo na terra é vida.

A escolha do elemento terra para ser trabalhado no corpo da atriz Marita Ventura com esses versos do texto, configurou uma emissão vocal com peso intenso, com pronúncia direta e clara e em tons graves; a alternância sonora da voz emitida em solo com as vozes emitidas em coro, permitiram uma variação do ritmo da fala e da qualidade de timbre, criando uma dramaturgia sonora para a linguagem da cena. Nesse contexto, o texto **O Capataz de Salema**,

foi modificado pela cena criada pelas atrizes, as vozes e as falas sonorizadas não eram mais da personagem Luzia, mas sim uma fala que vinha do mar.

A fala em verso do personagem Capataz trabalhada pelo grupo masculino foi a seguinte:

Capataz Depois te vi na varanda
 De um sobrado no Recife,
 Num dia de procissão;
 Usavas vestido novo,
 Todo de renda e galão,
 Trazias cravos no peito,
 Uma Rosa em cada mão...
 (CARDOZO, 2001, p.22)

A experimentação da musicalidade da poesia realizada pelo grupo masculino configurou uma composição sonora: dois atores vocalizaram a poesia ao mesmo tempo, onde um dizia a poesia obedecendo a ordem da escrita do texto, criando suas imagens para as palavras ditas, enquanto o outro dizia os versos em ordem inversa, lendo-os de baixo para cima, criando outras imagens e sensações.

Depois te vi na varanda de um sobrado
Cada rosa uma
 Num dia de procissão
No peito cravos trazias
 Usavas vestido novo
Novo vestido usavas
 Todo de renda e galão
Na procissão de um dia
 Trazias cravos no peito
Num sobrado de uma varanda
 Uma Rosa em cada mão
Depois...

Tal dinâmica sonora gerou um outro sentido para a poesia, a partir da brincadeira com o cruzamento das falas emitidas nos intervalos da fala do outro; também a emissão de duas vozes concomitantemente sonorizadas possibilitou, por meio desta composição auditiva, a

imagem do duplo do personagem capataz, dois homens com vozes diferentes falando com o mesmo texto, em ordem inversa para a mesma mulher.

Esses exercícios permitiram aos atores a investigação de outros sentidos dados ao texto poético por meio da experimentação das musicalidades criadas e compostas pela sonoridade do corpo coletivo.

4.3.2 O uso de materiais sonoros

Se a ação exigir música, ela será produzida pelos únicos meios de que o ator dispõe: sua voz, sua capacidade de tocar um instrumento; e as imperícias ou imperfeições da sua execução instrumental ou do seu canto tornar-se-ão elementos comoventes, expressivos da vulnerabilidade humana que ele procura manifestar (ROUBINE, 1998, p.164).

A partir dos fundamentos de criação de partitura sonora do Teatro-Laboratório, do diretor polonês Grotowski, desenvolveu-se uma nova fase da pesquisa prática do laboratório de criação, que objetivou expandir as possibilidades sonoras desempenhadas pelos atores por meio do uso de materiais sonoros para a criação e execução da sonoplastia da cena. Além da experimentação dos sons produzidos pelas suas próprias vozes em situação de jogo, a manipulação de materiais sonoros também participou da interação sonora do ambiente, ampliando para os atores novos recursos de criação sonora da cena.

No intuito de pesquisar outros sons de qualidades específicas produzidos por instrumentos, foram coletados pelos atores objetos sonoros que pudessem ser manipulados por eles. Objetos sonoros e os sons dos fenômenos da natureza [o som das gotas de água caindo, por exemplo] têm uma textura diferenciada quanto as suas qualidades sonoras. Visto isso, foi válida a experimentação com materiais sonoros, visando a ampliação da vivência tanto vocal [a partir da escuta da textura sonora de objetos], como também a expansão da percepção do ator em relação às possibilidades de interação entre fala, canto, música e sonoplastia durante a composição da **Ambiência Sonora na Cena**.

Cada ator foi solicitado, nesta etapa da experimentação, a trazer objetos sonoros que fizessem referência à sonoridade do ambiente marítimo. Sendo assim, a improvisação com

materiais sonoros tinha uma delimitação de campo semântico, o que possibilitou a busca de metáforas sonoras, ampliação e exploração das possibilidades de uso dos mesmos.

Os atores trouxeram objetos constituídos de materiais com sonoridades diversas: rede fina de pesca, bacia metálica, arroz, lata de tinta, pedaço de cano PVC, pedras de variados tamanhos, saco plástico, sino, tonel, ossos de peixes, corrente de ferro, corda de navio, sapato velho. No primeiro momento deste encontro, foi solicitado que os atores pesquisassem livremente as possibilidades sonoras dos objetos espalhados pela sala, explorando as suas qualidades sonoras. Em seguida, foi pedido que percebessem as diferentes propriedades contidas num mesmo objeto sonoro: a diferença de timbre, de altura, duração e intensidade. A partir da pesquisa das variações das dinâmicas dos sons, foram criadas sonoridades que originaram a ambiência sonora marítima: arroz caindo em uma lata remeteu à água do mar batendo nos rochedos; o manuseio de água em uma bacia trouxe a presença da água propriamente dita; o sopro em um cano PVC representou a buzina de um navio anunciando a sua chegada; a rede de pesca girada com velocidade trouxe o som do vento; um sapato arrastado contra o chão, pedrinhas, um saco plástico tornaram presentes os ruídos do mar.

Paisagens sonoras foram criadas dentro do propósito do ambiente marítimo: ora a evocação do mar pelos atores era mais caótica por meio da interação dos variados objetos tocados em forte intensidade, ora a evocação do mar parecia mais suave e tranqüila, por meio de uma criação coletiva com sons em fraca intensidade, o que permitia uma mais cuidadosa discriminação auditiva dos atores em relação aos outros sons do ambiente de criação. Sendo assim, diferentes atmosferas sonoras foram criadas, impulsionadas pelas impressões sonoras oriundas da imaginação de cada ator que reagia àquela textura sonora gerada pelo diálogo sonoro do corpo coletivo, por meio dos objetos tocados por eles.



Figura 13: Experimentação dos atores com objetos sonoros

Outro ponto experimentado a partir da utilização de objetos foi a relação dos mesmos com o corpo-vocal dos atores. Não se tratava de apenas executar sons com os objetos; traçando paralelo com o som vocal, cuja qualidade está em relação com o estado de tensão e com a dinâmica de movimento do nosso corpo no momento da emissão, foi solicitado aos atores que buscassem gerar sonoridades nos objetos, experimentando o manuseio destes como uma extensão do seu próprio corpo.



Figura 14: O silêncio da noite

A utilização dos objetos como extensão do corpo dos atores, permitiu que, em outros encontros, fosse possível colocá-los em relação também com sons vocais produzidos, conjugando voz com objetos sonoros como fonte sonora e criando ambiências, onde a relação entre o som vocal e o som do objeto era completa, sendo quase imperceptível a noção de onde começava um e terminava o outro.

Os atores imprimiram sentidos em objetos do cotidiano que usualmente não traziam referências sonoras. Adquirindo comportamento semelhante ao da criança, criaram um outro mundo, pela transposição de objetos, para uma nova ordem simbólica.

Mundos são criados com objetos comuns, como nas brincadeiras das crianças e nos jogos improvisados. Estamos lidando com um teatro em um estágio embrionário, em meio a um processo criativo no qual o instinto desperto escolhe espontaneamente os instrumentos de sua mágica transformação. Um homem vivo, o ator, é a força criativa de todas as coisas (GROTOWSKI, 1987, p.59).

Como a citação de Grotowski permite refletir, o processo de criação teatral necessita de pessoas vivas, atentas para as possibilidades que o jogo oferece para ser transformado. O ator deste processo de criação, como uma criança, precisou alterar o real para atender às necessidades do contexto de improvisação da cena, criando sonoridades com objetos comuns, criando outros signos durante o processo criativo.

4.3.3 O texto e o som

Após a experimentação de algumas imagens sonoras baseadas nas didascálias do texto **O Capataz de Salema** e criação de suas ambiências sonoras, foi adicionada a palavra desse texto ao processo de investigação de **A Ambiência Sonora na Cena**.

Nesta etapa, chamada o texto e o som, não apenas foram utilizadas as ambiências sonoras já esboçadas como também, foram criadas outras ambiências sonoras, estimuladas pela atuação de duplas falando fragmentos do texto em cena, no intuito de construir a textura vocal e sensações das personagens Sinhá Ricarda, o Capataz e Luzia.

As vocalizações das falas, as imagens, coloridos e intenções vocais dessas personagens foram experimentadas, tendo como estímulo, as características físicas de uma determinada ambiência sonora criada, que foi novamente, vivenciada pelos atores que representavam o mar, provocando assim, sensações e imagens para a criação corpórea-vocal dos outros atores que representariam Sinhá Ricarda, o Capataz e Luzia.

Para melhor clareza e entendimento desta proposta, será exemplificado o exercício realizado com a atriz Mônica Mello, que representou a personagem Sinhá Ricarda.

No item 4.2.1 desta dissertação, foi descrito o exercício que deu origem à ambiência sonora A vida e a morte criada pelo corpo coletivo formado pelos atores. Essa ambiência foi composta por vocalidades de diferentes qualidades, tais como: choros, murmúrios, risadas, gemidos de dor e de alívio, gritos fortes e fracos, uma voz dizendo “mãe, vem...”

Visando ter a ambiência sonora, a vida e a morte, como estímulo para a construção do corpo-vocal da atriz Mônica Mello, que faria a personagem Sinhá Ricarda, foi pedido que ela experimentasse as inflexões do seu texto a partir da escuta que aquele ambiente provocava nela, segundo as imagens e sensações estimuladas pela ambiência sonora. Desta maneira, a atriz pôde construir a qualidade da voz que habitava o seu corpo-vocal, dentro daquele contexto sonoro [como uma criança que ainda não sabe falar, mas que por meio de uma contínua relação, percebe o sentido da voz do adulto referencial, mediante a sua variação melódica e, apesar de ainda não discriminar palavra por palavra, percebe em pleno sentido, apenas pela qualidade sonora da voz, o que está sendo dito]. A ambiência sonora “A vida e a morte” tateou o corpo-vocal da atriz por meio da sua fisicalidade sonora, produzindo sentidos traduzidos na construção vocal da atriz para dar corpo às palavras do seu texto:

Seis filhos tive, seis flores
Que sobre o mar espalhei [...]
Sonhei
Que uma grande maré subia
Até as folhas tão altas
Dos coqueiros
(CARDOZO, 2001, p.31-32).

Pôde-se observar que a ambiência sonora emitida pelo corpo coletivo de atores também mudava com a interferência das falas do texto da atriz Mônica Mello, gerando uma interação de reciprocidade, onde os sentidos sonoros encadeavam outras seqüências de relações entre os sons que permeavam o ambiente e por sua vez, faziam nascer outros sentidos. Chamamos essa nova Ambiência Sonora composta pela relação do texto da atriz com o som do ambiente de O sonho de Sinhá Ricarda.

4.4 O CONTATO COM O TEXTO

O processo de criação da **Ambiência Sonora na Cena** não buscou fidelidade ao pensamento estético e ideológico contido no texto **O Capataz de Salema**. Quando o mesmo foi introduzido à experimentação dos atores, teve-se a liberdade de não seguir a ordem cronológica dos fatos narrados e de experimentar as falas de seus três personagens por vários atores [sem partir do estudo das características psicológicas de personagem], favorecendo assim, a adequação e interação do texto dramático ao processo de criação. Partiu-se do princípio de que o texto fazia parte do processo de criação, todavia com abertura para alterar a sua estrutura.

Grotowski, quando fala sobre a tarefa do teatro em relação à literatura, coloca que a essência do teatro é o encontro: da pessoa consigo mesma, de pessoas criativas se revelando a partir das relações estabelecidas, de artistas se defrontando com o texto. Este, se for um grande texto, oferece mais do que apenas uma única possibilidade de interpretação, proporcionando efeito catalítico:

[...]abrem portas para nós, colocam em movimento a maquinaria da nossa auto-suficiência [...]o texto é uma espécie de bisturi que nos possibilita uma abertura, uma autotranscendência, ou seja, encontrar o que está escondido dentro de nós e realizar o ato de encontrar os outros (GROTOWSKI, 1987, p.49).

O que importou nesta etapa do processo criativo foi a relação estabelecida entre o ator e o texto, a investigação de como cada um deu vida à palavra e a transformou na sua palavra vocalizada. Sendo assim, no laboratório prático, buscou-se a extensão dos sentidos da palavra no exercício da cena, por meio da ampliação das potencialidades de voz e da fala articulada do ator. Abandonou-se o sentido das palavras dentro do contexto frasal apresentado no texto, esmiuçando-se as mesmas no intuito de trazê-las para uma respiração do presente, oferecendo

e recebendo um sentido vivo na cena, impulsionado pelo momento da criação. Foram os seguintes os exercícios realizados nesta etapa:

4.4.1 A sonoridade de cada fonema

Buscou-se, neste exercício, algumas palavras do texto para serem reduzidas aos seus pequenos pedaços fonéticos e posteriormente remodeladas ao gosto das exigências vocais e imagens criadas por cada ator. Para tanto, foram escolhidos grupos de palavras para a investigação do ator, das sonoridades sugeridas por cada fonema, que posteriormente, foram novamente formadas pelos sons fonéticos trabalhados. A palavra vocalizada tinha a sua imagem global composta pelos fragmentos imagéticos oriundos da experimentação fonética, gerando assim uma palavra viva, com o seu sentido brotado no ambiente da criação.

As palavras do texto **O Capataz de Salema** escolhidas nesta etapa do trabalho foram as seguintes:

Da minha triste boneca/ Senti sua **alma voando**/ No vôo dos passarinhos[...]
 Não ignoras, certamente,/ Que a mulher é como terra:/ E como **terra é mãe**[...]
 No dia seguinte, quando/ Olhei da porta o lugar/ Do seu último cantinho,/ Em terra do céu chovida/ Por **chuva de noite inteira** [...]
 Por que então a mim não queres/ Que eu, para ti, seja ao menos/Um **corpo** que vem **do mar**[...]
 É o mesmo **vento** que **planta**/ A **morte** e a fome no ar/ Nestas esquecidas praias/ De pescadores sem lar[...]
 (CARDOZO, 2001, p.26, 27, 28 e 41, grifo nosso).

Os atores não tiveram acesso ao vocábulo como um todo visual e semântico em um primeiro momento. Os fonemas foram escritos no quadro aos poucos, utilizadas cores variadas para a escrita dos mesmos e em tamanhos diferentes de letras, para que cada participante do laboratório fosse esmiuçando e experimentando em seu corpo-vocal cada fonema e descobrindo o espaço de ressonância, a cor, o timbre e a dinâmica de movimento de cada um dos fonemas trabalhados.

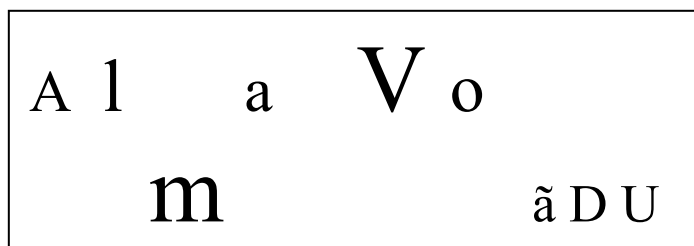


Figura 15: O corpo dos fonemas

Inicialmente, os atores tiveram acesso à informação lingüística quanto aos traços distintivos principais que acompanham cada fonema, em relação aos ajustes musculares do órgão da fonação, para cada som da fala, sendo eles:

a) As vogais:

Não apresentam obstrução à saída de ar; são todas sonoras; variam em relação ao grau de abertura da boca, possuem variações de timbre, e, de acordo com Oliveira (1997, p.69), “as vogais[...] representam, por si só, uma das manifestações sonoras mais ricas e ressonantes do ser humano. A acústica, bem como a articulação de cada uma das vogais, permite uma percepção sonora e rica de conteúdo emocional” daquele que vocaliza. Importante observar que toda expressão sonora de dor e de prazer é vocalizada com vogal oral e/ou nasal.

b) As consoantes:

Em geral, as consoantes são descritas especificando-se a zona articulatória onde ocorre a obstrução à passagem de ar e o modo que é impulsionada a corrente de ar. Quanto a zona de aproximação dos articuladores as consoantes podem ser classificadas como: bilabiais(quando os lábios se encontram)- /p/, /b/,/m/; labiodentais(quando o lábio inferior vai ao encontro dos dentes superiores)-/f/, /v/; linguodentais(quando a língua toca a parte posterior dos dentes superiores)- /t/,/d/,/n/,/r/,/l/; entre outras.

Quanto ao modo de articulação, as consoantes podem ser plosivas /p/,/b/,/t/,/d/,/k/ e /g/, caracterizando-se pela aproximação dos articuladores seguida de um estouro repentino. Já as fricativas /f/,/v/,/s/,/z/,/ʃ/ e /ʒ/ têm aproximação incompleta dos órgãos da boca e possuem um som constante, como um sibilo e fricção, sendo mais alongadas e flexíveis.

Mesmo dentro dessas duas categorias de modo de articulação, sem mencionar a terceira categoria onde estariam as líquidas, pode-se ainda dividir os fonemas consonantais em surdos e sonoros, nasais e orais⁷. O que interessou no processo de pesquisa foi aguçar nos atores a percepção a respeito da dinâmica de movimento de cada fonema. Não se buscou fechar os padrões fonéticos da língua portuguesa, mas principalmente permitir que cada participante experimentasse os seus processos de ajustes musculares para cada fonema e percebesse como este movimento agia fisicamente no corpo-vocal, por meio da melodia, do ritmo, da livre passagem ou obstrução da corrente aérea, sugerindo, por exemplo, dinâmicas de qualidades cortantes, pontuadas, rápidas, lentas, sinuosas, contínuas ou curtas, leves ou pesadas.

Os atores esmiuçaram cada fonema que ia sendo colocado no quadro, gerando ações vocais para eles, vitalizando e corporificando a palavra que estava sendo construída, através da experimentação e consciência dos movimentos fisiológicos dos fonemas que estavam sendo constituídos.

O sentido da palavra nasceu da voz por si mesma: o som encantava, trazendo sensações e imagens unicamente pela sua composição sonora de tom, intensidade, timbre, sua musicalidade e relação com o ambiente.

A combinação desses parâmetros em cada fonema, somados também à sobreposição de sons adjacentes resultou numa mistura de efeitos, que trouxe vida para a fala encadeada, por meio das sensações e da associação imaginativa experimentadas fisicamente, construindo e transformando os significados das palavras em imagens sonoras.

Ao final do exercício, cada ator tinha um conjunto de palavras preenchidas por imagens sonoras que foram ligadas pela sua percepção da frase como um todo [como, por exemplo, Alma voando]. Foi como se, neste momento, se colocasse uma ordem para

⁷

Uma classificação mais detalhada e completa pode ser adquirida em livros de fonética como: RUSSO, Ieda; BEHLAU, Mara. *Percepção da Fala: Análise Acústica do Português Brasileiro*. São Paulo: LOVISE, 1993.

construção sintagmática no fluxo de imagens levantadas no exercício de experimentação de cada fonema.

No livro **A arte de ator**, Burnier explica como acontece o processo de montagem de partituras, no âmbito do Lume, compondo pedaços de ações físicas e relata sobre a importância das ligações entre cada trecho construído:

Na primeira fase da montagem, essas ações são consideradas *materiais significantes* para a composição da obra, ou seja, *objetos* modeláveis. Num segundo momento, deve-se considerar a *maneira como* se operacionalizam as *ligações* entre as ações colocadas lado a lado, ou fragmentadas. É quando entram em campo os *ligamens*, pequenos elementos de tempo ou partículas de ações que “colam”, viabilizam a união entre ações. Os *ligamens* são de extrema importância, pois em grande parte são responsáveis pela organicidade, por criarem os canais que permitem que o fluxo de energia circule de maneira equivalente ao da vida (BURNIER, 2001, p.174).

A imagem de cada fonema foi moldada a partir da sua junção a outro fonema na sílaba da palavra; depois a mesma foi adaptada ao encadeamento silábico da palavra e, por fim, as palavras se restauraram no contexto da frase. A construção sonora da expressão Alma voando foi feita como se tivesse sido construído um mosaico oriundo da experimentação da dinâmica sonora de cada fonema, que depois foi lapidado e ganhou um outro sentido no contexto da frase.

Cada frase ganhou uma vida singular, uma vez que foi investigada por atores diferentes. Pôde-se observar este fato, pelo resultado sonoro criado para a expressão “Alma voando”, trabalhada por três atrizes. Essa mesma frase trouxe três sentidos e imagens diferentes, por meio do tipo de emissão e gestos que acompanharam a investigação de cada atriz, apresentando-se de maneiras variadas: com intensidade suave, intensidade forte, articulação silabada, articulação desacelerada, efeito na voz de tremor e com diferentes relações de projeção no espaço [ora em uma projeção mais intimista, como se falasse consigo mesma, ora em um espaço global, como se projetasse a voz para o mundo].

4.4.2 A primeira leitura do texto

Após o trabalho com os atores, durante a primeira etapa [intimidade do corpo coletivo] e início da segunda etapa [matrizes de identificação e fragmentos imagéticos do texto, relatado no item anterior], já havia um ambiente de criação e campo de investigação instalado no laboratório de pesquisa com os atores. Sendo assim, foi realizada pelos atores a primeira leitura do texto **O Capataz de Salema**, não apenas para estimulá-los para criação em relação às suas paisagens e sugestões sonoras, mas também para ouvir dos atores o que eles tinham a dizer sobre suas relações com o universo poético de **O Capataz de Salema**.

O encontro para a leitura do texto foi dividido em dois momentos: a preparação para a leitura e as impressões dos atores sobre o texto.

a) Preparação para a leitura

O aquecimento realizado neste dia foi direcionado com o objetivo de conduzir os atores para a introspecção; estes foram estimulados a voltarem-se para os seus espaços internos, mantendo os olhos fechados, percebendo a organização estrutural do corpo [ossos, espaços entre articulação, peso, tamanho], experimentando as suas extensões vocais em fluxo por todo o corpo, desde o exercício inicial de vibração para aquecimento das pregas vocais [brrrrrr] até os sons criados livremente pelos atores.

Visando conduzir a imaginação dos atores para a leitura, foi proposto um exercício de aquecimento imagético, que serviu também para a percepção do imaginário de cada ator, verbalizada no momento seguinte.

O exercício foi feito da seguinte maneira: foram selecionadas palavras que não necessariamente estavam presentes no texto, mas que remetiam às metáforas contidas no texto **O Capataz de Salema**: amor, mar, família, morte, anjo, dor, perda, medo, prisão. Foi pedido aos componentes do grupo que trouxessem imagens para cada uma dessas palavras, fazendo surgir um gesto que simbolizasse a palavra ouvida.

Outro exercício realizado para estimulação de um pensamento imagético pelos atores foi: em dupla, um componente da dupla indagou o parceiro a responder à situações, só possuindo uma única palavra como possibilidade de resposta e criação de sentido; o parceiro que respondia, com os olhos fechados, criava diferentes imagens e as vocalizava, partindo desta única palavra escolhida para experimentação.

Com esse exercício explorou-se diversas possibilidades de sonorização e criação de sentido, partindo de variações imagéticas que podem compor uma única palavra.

Foram escolhidas essas palavras do texto para investigação:

Houve uma vez grande **seca**
 Que do alto **sertão** nos veio;
 [...]
 Dos **cajueiros** as **flores**
 Murcharam [...]
 E quanto a **terra** sofria!
 E quanto à terra faltava:
 Dentro em si tudo morria
 (CARDOZO, 2001, p. 28-29, grifo nosso).

Esse exercício foi feito com todas as palavras grifadas no trecho acima; em seguida, os atores leram esse pedaço do texto escrito no quadro mantendo as imagens criadas. A proposta teve como objetivo não apenas aguçar o imaginário dos participantes para a leitura do texto, como estimular a consciência do ator em relação à necessidade que tem a palavra de estar acompanhada por uma imagem para existir ação vocal na cena.

b) Impressões dos atores sobre o texto

Após a preparação para a leitura, foi realizada a leitura propriamente dita de **O Capataz de Salema**, onde todos participaram, sem haver divisão de personagem. Quanto aos atores, assim expressaram-se acerca das impressões surgidas no primeiro contato com a totalidade do texto dramático de Joaquim Cardozo:

Abaixo de Deus só o mar. O mar nunca te dá confiança.
(Depoimento do ator Psit Mota).

Ir para a angústia humana, para o desconhecido. É tudo profundo
(Depoimento do ator Roberto de Brito).

Três mundos que não se misturam, sem alegria
(Depoimento do ator Bira Freitas).

Mistério, relação de família, solidão, transformação, morte como
renovação do ciclo
(Depoimento da atriz Norma Suely).

Sinhá Ricarda me lembra uma velhinha, lá de Canavieiras, que
nunca sai de casa desde que o marido morreu
(Depoimento do ator Psit Mota).

Quem liga os personagens é o mar
(Depoimento da atriz Monize Moura).

Já parou para escutar o som dentro do búzio? Tem o som do mar
(Depoimento da atriz Genifer Gerhardt).

O mar enquanto eco e ego
(Depoimento do ator Roberto de Brito).

Tragédia grega numa paisagem brasileira
(Depoimento do ator Roberto de Brito).

Tem palavras da minha infância lá em Canavieiras : O mangue,
o mistério do mar, o respeito pelo vento
(Depoimento do ator Psit Mota).

As informações verbais dos atores foram importantes para o conhecimento das suas impressões imaginárias e histórias de vida e para continuar alimentando a condução do processo de criação; por meio das novas idéias levantadas pelos participantes, fortaleceu-se assim, o processo de criação da **Ambiência Sonora na Cena**, construído a partir do que cada ator trazia para o laboratório.

A liberdade proporcionada em colocar não apenas Joaquim Cardozo, mas também todos os envolvidos no processo de criação como autores, colaborando com a criação do texto da cena, possibilitou a investigação e descobertas de sonoridades além das sugestões de encenação. A pesquisa não teria a mesma eficiência acerca do processo de criação fincado na

aprendizagem e ampliação da linguagem do ator, se o processo fosse conduzido conforme os mecanismos tradicionais, onde o entendimento das razões discursivas e psicológicas do autor dramático são os pontos de partida da investigação da cena teatral. Nesta pesquisa, o sentido da palavra oriundo do estudo do texto foi quebrado, possibilitando a exploração de campos poéticos de infinitas possibilidades sonoras e, portanto cênicas.

Após este encontro, os atores devolveram os seus exemplares do texto; referendava-se assim, a proposta de que a construção da sonoridade de **O Capataz de Salema** não fosse feita individualmente, mas sim fosse intermediada pela prática da experimentação.

4.5 A CONSTRUÇÃO DE ESTADOS CORPORAIS

Queremos fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, e que contenha para o coração e os sentidos esta espécie de picada concreta que comporta toda sensação...
(ARTAUD, 1999)

Em todos os encontros, foram realizados exercícios que visaram a construção de determinados estados corporais, com objetivo de estabelecer condições adequadas para a manifestação plena da voz na cena teatral.

Em situações espontâneas do cotidiano, a pessoa age e reage intuitiva e espontaneamente, ativando o seu corpo-vocal em relação ao contexto vivenciado em tempo presente. O corpo muda o seu estado físico, ou seja, sofre modificações tônico-posturais a depender da interação que estabelece com o ambiente. O funcionamento anatomo-fisiológico da voz está de acordo com os sinais percebidos pelo corpo, provenientes do ambiente, estabelecendo modificações no nível de energia que determina o modo de projeção vocal no espaço. O estudo de anatomia funcional de LE HUCHE e ALLALI (1999) traz exemplo prático relacionado às mudanças de estado ocorridas no corpo [tônico-posturais, motoras e na área da elocução], em situação espontânea do cotidiano:

Alguém espera o ônibus em pé, mas numa postura relaxada de descanso, passando de tempos em tempos o peso do corpo de um para outro pé, ou talvez encostando-se em um poste. De repente, essa pessoa avista na calçada do outro lado da rua alguém que ele precisa

chamar de qualquer maneira. Antes de lançar o chamado, sua postura muda: ela orienta intensamente o olhar na direção da pessoa e endireita-se, abandonando qualquer apoio acessório para firmar-se sobre ambos os pés (LÊ HUCHE e ALLALI, 1999, p.257).

Se for pedido para essa pessoa do ponto de ônibus que reproduza novamente a ação corporal-vocal que realizou, ela responderá que não pode fazê-lo sem motivo e que precisará de uma oportunidade igual para reconstruir a ação.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo e é a partir da experiência que o esquema e a imagem corporal são formados.

Esquemas corporal e corporal-vocal compreendem a imagem perceptual, isto é, a apreensão feita pelos sentidos de todos os componentes de um espaço dado e o controle interno e externo do próprio corpo e da voz em suas relações com o meio ambiente (BEUTTENMÜLLER; LAPPART, 1974, p.29).

Neste laboratório prático, foram criadas situações diversas, onde os atores pudessem experimentar o funcionamento do seu corpo-vocal em diferentes situações, proporcionando assim mudanças em seu estado corporal-vocal e percepção do mesmo, promovendo para o ator consciência e ampliação das possibilidades vocais no ato do movimento.

A experimentação técnica para a cena partiu da observação do corpo-vocal em situação cotidiana, onde o corpo, na maioria das vezes, age ajustando suas funções emocionais, neurovegetativas e tônico-posturais em relação ao contexto apresentado pelo ambiente. No laboratório da **Ambiência Sonora na Cena**, os atores vivenciaram situações de jogo, em que uma determinada energia corporal-vocal foi necessária para a atuação no ambiente, trazendo a necessidade de agir e reagir com os corpos por meio de uma determinada energia de projeção. Portanto, foi da vivência em situação de jogo que nasceu o conhecimento de órgãos internos e do estado corporal sentido e percebido pelos atores naquele momento.

No laboratório prático desta pesquisa, foi pensado, para cada encontro, na ativação de uma energia indutora de estados corporais-vocais, criando assim um ambiente favorável para que a palavra fosse explorada nas suas diversas possibilidades de registros vocais ganhasse.

Segundo o Dicionário Houaiss, energia é força, vigor; a capacidade que um corpo, uma substância ou um sistema físico têm de realizar trabalho. No entanto, não se pode confundir força e vigor com grande quantidade de força de trabalho, uma vez que a energia pode ser suave e sutil.

Em nível perceptivo, parece que o ator trabalha com o corpo e a voz. Na verdade, trabalha sobre algo invisível, a energia. O ator experiente aprende a não associá-la mecanicamente ao excesso de atividade muscular e nervosa, ao ímpeto e ao grito, mas sim a algo íntimo, que pulsa e pensa na imobilidade do silêncio, uma força- pensamento contida que pode desenvolver-se no tempo sem desdobrar-se no espaço (BARBA, 1995, p.94).

A energia trabalhada em cada encontro era inicialmente instalada no ambiente por meio da qualidade de música escolhida para cada encontro e também, pelo tipo de movimento utilizado durante o aquecimento para o processo de criação da Ambiência Sonora.

A energia trabalhada em cada encontro baseou-se na percepção de climas, sensações e emoções presentes no texto **O Capataz de Salema** que serviriam para a experimentação dos atores em situações de investigação coletiva. Uma vez selecionados esses trechos do texto, foram escolhidos aquecimentos corporais-vocais específicos, jogos para a criação e músicas que favorecessem a criação daquela Ambiência Sonora.

Será relatado o processo de condução de dois encontros, que tiveram como guia a energia da terra para a construção de exercícios corporais-vocais chamados, respectivamente; a energia terra e a energia do combate.

4.5.1 A energia terra

Neste encontro, foi solicitado inicialmente aos atores que criassem, em grupos de três, situações onde um tivesse que preencher os espaços vazios do corpo do outro; ou seja, pelo movimento um se ajustava ao corpo do outro. Durante o exercício, os participantes disponibilizavam as articulações do seu corpo, percebendo as situações para impulsionar as palavras do texto que receberam no início da proposta. Além do aquecimento psicofísico, o objetivo deste momento inicial era também fazer com que o texto fosse memorizado a partir

do jogo, possibilitando que nas etapas seguintes pudéssemos trabalhar com palavras memorizadas, liberando assim os atores para perceber e responder aos estímulos do ambiente.

As falas escolhidas foram anotadas e destacadas em negrito em um pequeno papel avulso para cada ator, como falas soltas, sem que se soubesse a que parte do texto pertenciam. As atrizes tiveram acesso a fragmentos em negrito da fala de Luzia, enquanto os atores trabalharam com os fragmentos do texto do capataz:

Luzia	<p>O que é que queres de mim? Porque me falas de amor? Por que me pedes, por que Falas de mim como flor? Sou terra profunda e seca, És o mar claro e presente. Sou terra escura e constante És o mar independente (CARDOZO, 2001, p.25).</p>
Capataz	<p>És a terra, és a mulher Que na sombra quer ficar; Mas na sombra que procuro Estás, e na sua paz Quero dormir, descansar (CARDOZO,2001,p.25).</p>

Neste primeiro exercício inicial, os atores assim expressaram as suas impressões:

A dificuldade em passar por debaixo de Roberto, trouxe-me a
 imagem de estar sendo esmagada, pisada...
 (Depoimento da atriz Marita Ventura).

É muito rico improvisar, estimulado pela vizinha do outro
 (Depoimento da atriz Genifer Gerhardt).

Neste mesmo encontro, mantendo-se a energia terra, a segunda proposta foi o movimento do nascer e do parir, onde em dupla, numa seqüência contínua, os atores ora “pariam”, ora “nasciam”, pesquisando maneiras de passar por entre as pernas do parceiro e de ser puxado para cima por quem estava na posição de parir. Foi experimentado também o texto com essa movimentação e intenção.

Este encontro foi ambientado pelo cd do músico Wakay composto de sons indígenas com um ritmo forte de pulsação de tambor. Foi solicitado também que os atores ouvissem a música e as duplas interagissem, dançando e também vocalizando palavras impulsionadas pelo movimento de lançar os bastões. Nesta proposta, os participantes do laboratório foram orientados a manter a bacia pesando para baixo e a se movimentarem explorando o corpo nos três níveis (alto, médio e baixo), liberando um som a partir do impulso do lançamento do bastão. A ambiência sonora criada apresentava sons de forte intensidade, penetrantes, precisos, apresentando curva melódica curta e com valorização das caixas de ressonância mais baixas do corpo.

4.5.2 A energia do combate

No mesmo encontro, aproveitando o estado corporal-vocal conseguido com a energia terra, foi ensinado para o grupo uma partitura com o bastão, composta por uma seqüência de preparação para o ataque e de ataques com o bastão. Esta seqüência foi nomeada partitura do combate.

Para que a partitura fosse automatizada e para que os participantes que tinham menos tônus na movimentação recebessem a interferência do estado corporal de quem tinha mais tônus, foi pedido que fizessem a partitura em dupla, ocorrendo uma espécie de contaminação da energia de um ator no outro. A cada ataque foi sugerido que se liberasse um som impulsionado por um fluxo aéreo forte, pensando na fisiologia da voz de grande intensidade impulsionada pela musculatura abdominal.

Foi dada continuidade ao exercício, porém sem o uso do bastão, com a indicação de manutenção do estado corporal conseguido quando estavam utilizando o bastão e alternando a vocalização, ora emitindo som inarticulado, ora palavras do texto [referidas no início do encontro].

O exercício da energia do combate seguiu visando trazer momentos que os atores pudessem registrar para a posterior constituição de uma célula de movimento. Durante as interações, os participantes do grupo foram solicitados a congelar o corpo em uma determinada ação e perceber as sensações provocadas por aquele estado corporal [respiração, temperatura corporal, focos de tensão e distensão, postura]. O exercício, realizado utilizando o

comando congela, foi seguido com a indicação para que os atores buscassem a visualização de uma imagem partindo de cada pausa dada ao movimento, seguido da liberação de uma palavra que surgisse a partir daquela imagem, no momento de suspensão do movimento.

Finalizando o processo de criação proposto para esse encontro, foi pedido que cada um resgatasse, desde o início do encontro com os exercícios de aquecimento até aquele momento, as imagens mais significantes para composição de uma célula de movimento sonoro que pudesse ser repetida, objetivando fazer com que os atores buscassem ter consciência do que estavam fazendo.

A organicidade vivida durante o momento da improvisação foi sentida outra vez, por meio da repetição da célula criada. A repetição mudou, mostrou novas situações, enriqueceu e aprofundou todo o vocabulário construído.

Durante todo o laboratório prático, em todos os momentos em que os atores foram solicitados a liberar um som do corpo a partir do estado corporal em que se encontravam, todas as emissões eram de vogais: orais, nasais, tremidas, aspiradas, tensas, entrecortadas, misturadas, porém sempre vogais. Esta constatação traz reflexões acerca do fato de que, tendo o exercício partido das alterações musculares ocorridas no corpo [ou seja, trazendo mudanças nos estados corporais] e sabendo também que a emoção acontece associada à manifestações corporais [e que é da natureza do ser humano dar sentido, criar imagens para tudo o que é vivenciado], pode-se inferir que os atores partiram de um estado corporal concreto para a experimentação; sendo assim, os sons emitidos foram liberados como um jato de um corpo quente, lançados para fora por meio de possibilidades vocais que não obstruíssem a passagem de ar.

As vogais caracterizam-se por serem ricas em ressonância, não apresentarem obstáculo à passagem de ar e com vibração das pregas vocais. Mesmo, quando os atores já tinham os seus textos e foram solicitados a dizer o texto com outros sons, como em outra língua, não emitiram sons consonantais, nem uma vocalização como o exercício que é bastante conhecido pelos atores chamado gromelô⁸. Durante toda a improvisação

⁸ Termo inventado por Dario Fo que designa um conjunto de sons articulados imitando línguas diversas.

desenvolvida ao longo do processo de criação, os atores só emitiram sons vocálicos, com sons inarticulados.

4.6 DAS PERSONAGENS QUE SOU - O FLUXO DE IMAGENS

Após experimentação e levantamento de material sonoro durante o laboratório, cada ator foi solicitado a registrar no diário de bordo todas as imagens e sensações significativas em relação aos estados vocais-corporais, qualidades vocais emitidas, imagens e gestos que estava executando e também as imagens que não estava vivenciando, mas gostaria de resgatar, ao longo da sua atuação no esboço de roteiro feito para repetição de algumas ambiências criadas e nomeadas durante o processo de criação, sendo elas: o silêncio da noite, Luzia e o masculino, o canto da lua e o canto lúgubre.

O objetivo desta etapa foi perceber como o ator estava se apropriando dos jogos de criação sonora, como fazia para obter consciência corporal-vocal daquilo que estava sendo criado e qual o sentido dado por cada ator à sua atuação em cada ambiência, uma vez que não partimos do estudo do texto para compor a sonoridade do mesmo.

O processo de criação da sonoridade da cena foi estimulado pela integração do movimento vocal ao movimento corporal. Foi pela percepção dos movimentos de partes do corpo que os movimentos vocais ganhavam forma no corpo do ator e no ambiente e dessa maneira também, este se conscientizava de que a voz faz parte do corpo, está em relação com a atitude corpórea no momento da emissão e de que é movimento sonoro no corpo e no espaço.

Durante o laboratório, foi observado que, apesar do foco de experimentação estar concentrado no processo de criação da sonoridade realizada pelos atores, o mesmo tinha a presença de gestos corporais precisos acompanhando a sonoridade da cena. Existia uma relação de reciprocidade entre a sonoridade e os gestos dos atores e uma integração de estímulos auditivos e visuais compondo a ambiência. Esta observação permite uma aproximação dos experimentos deste laboratório aos estudos sobre a composição dos espetáculos meyerholdianos:

Cada palavra se atualiza no movimento (imagem transmitida pelo corpo do ou dos atores), na imagem de conjunto (composição global do jogo de cena) e na esfera sonora que trabalha essa imagem em contraponto (PICON-VALLIN, 1946, p. 85).

A voz foi experimentada no processo de criação como movimento sonoro, agitando as partículas de ar do ambiente e repercutindo nos corpos de maneiras variadas, a depender da intensidade e frequência de vibração no meio propagado. Por isso, foi experimentado o corpo em movimento, objetivando descobrir ritmos, melodias, timbres e ações vocais nos atores em relação, compondo a ambiência sonora da cena.

A presença do corpo em ação foi essencial para este processo de criação, os atores necessitavam do corpo atuando em tempo real para resgatar as ambiências sonoras criadas. Em um encontro, foi proposta a leitura das partes já trabalhadas do texto **O Capataz de Salema**, mantendo as vocalizações descobertas durante o processo de criação, no intuito de restituir as falas e melhorar a precisão técnica dos atores. É válido pontuar que esta tarefa não foi possível ser executada, visto que, segundo relatos verbais dos participantes do laboratório, eles não conseguiriam resgatar as vocalizações sem estar com o corpo em movimento, assim como faziam durante os exercícios do laboratório.

Tal fato aconteceu devido a dois fatores: primeiro, não se partiu de um trabalho de mesa e análise de texto, como ponto de partida para o processo de criação do ator, visando um entendimento do texto, dos tipos de relações, maneiras de agir, contextos e características psicológicas das personagens para a construção vocal dos atores; segundo, a necessidade do grupo estar em relação sonora concreta na cena em tempo real era necessária para resgatar a sonoridade, uma vez que o andamento ficcional do laboratório da **Ambiência Sonora na Cena** não estava escrito no texto do autor Joaquim Cardozo, era um outro andamento, baseado no fluxo de imagens do texto que nasceu do processo de criação.

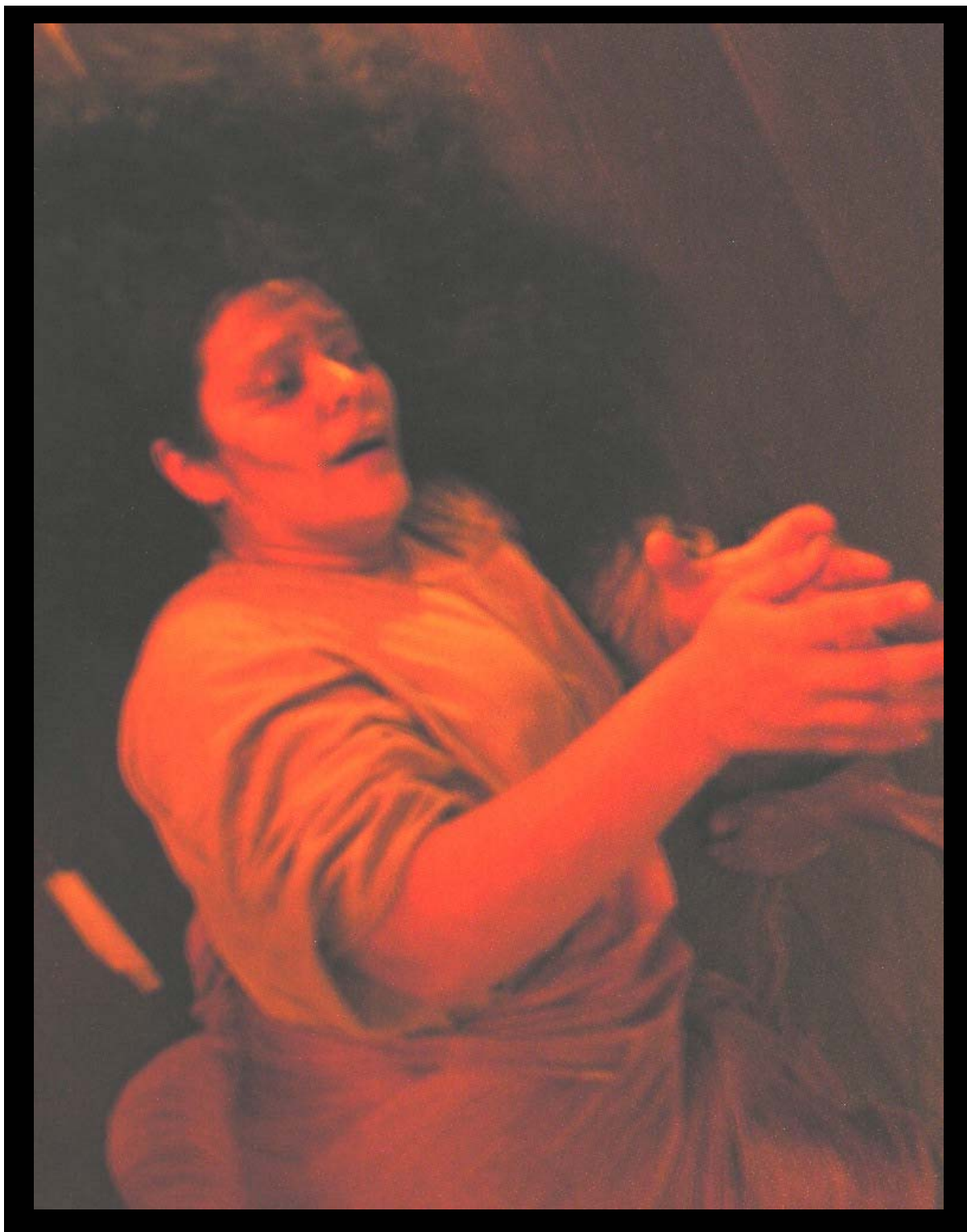


Figura 16: As raízes dos dedos das mãos

No decorrer dos encontros, os jogos de improvisação geraram ambiências sonoras cujos sentidos surgiam em consequência da composição das vozes dos atores com os objetos sonoros e também da combinação de gestos corporais desenhados na cena. O texto **O Capataz de Salema** serviu de passagem para o processo de criação e, no decorrer do desenvolvimento do laboratório, o processo de criação se apropriou do texto de Joaquim Cardozo, dando relevância para o outro texto que nasceu da experimentação do processo de criação da **Ambiência Sonora da Cena**. Desta maneira, foi estabelecida uma relação onde o texto não conduzia totalmente o processo de criação, o que possibilitou a apropriação das falas dos três personagens de **O Capataz de Salema** por outros personagens que surgiram durante o processo de criação dos atores.

A autonomia do ator como criador do seu processo de investigação da cena e de personagens traz pontos de encontro com a concepção de ator no teatro meyerholdiano:

[...]Meyerhold elabora a teatralidade em torno do próprio ator, ou, mais precisamente, do ator trabalhando, do ator como criador-produtor, segundo a terminologia dos anos 1920 - de uma nova realidade. Procurando, pelo desenvolvimento da encenação, estabelecer tanto o valor artístico do teatro-contestado ardorosamente por algumas pessoas no início do século - quando a autonomia desta arte em relação à literatura (o “drama-livro”), ele descobre todas as dimensões da arte do ator, que não deve nem reproduzir nem imitar, nem recriar, porém criar (PICON-VALLIN, 1946, p.26-27).

Mesmo em um laboratório de **A Ambiência Sonora na Cena** as personagens criadas, ainda assim, se aproximam das personagens do texto **O Capataz de Salema**, uma vez que a mediação do laboratório foi baseada na poética percebida pela dramaturgia do autor Joaquim Cardozo, somadas ao desejo de investigar como potencializar a sonoridade da cena instalada pelo ator. Sendo assim, dados à luz, os personagens criados perpassavam o texto. A força poética que surgiu do gesto vocal do ator, partindo das imagens em ação estimuladas pelo acaso da improvisação, ganhando voz a partir das ações dessas imagens no ator e na cena durante o processo de criação da cena, percebido pelas relações estabelecidas e também, pela singularidade expressiva de cada participante do laboratório criou-se outro texto.

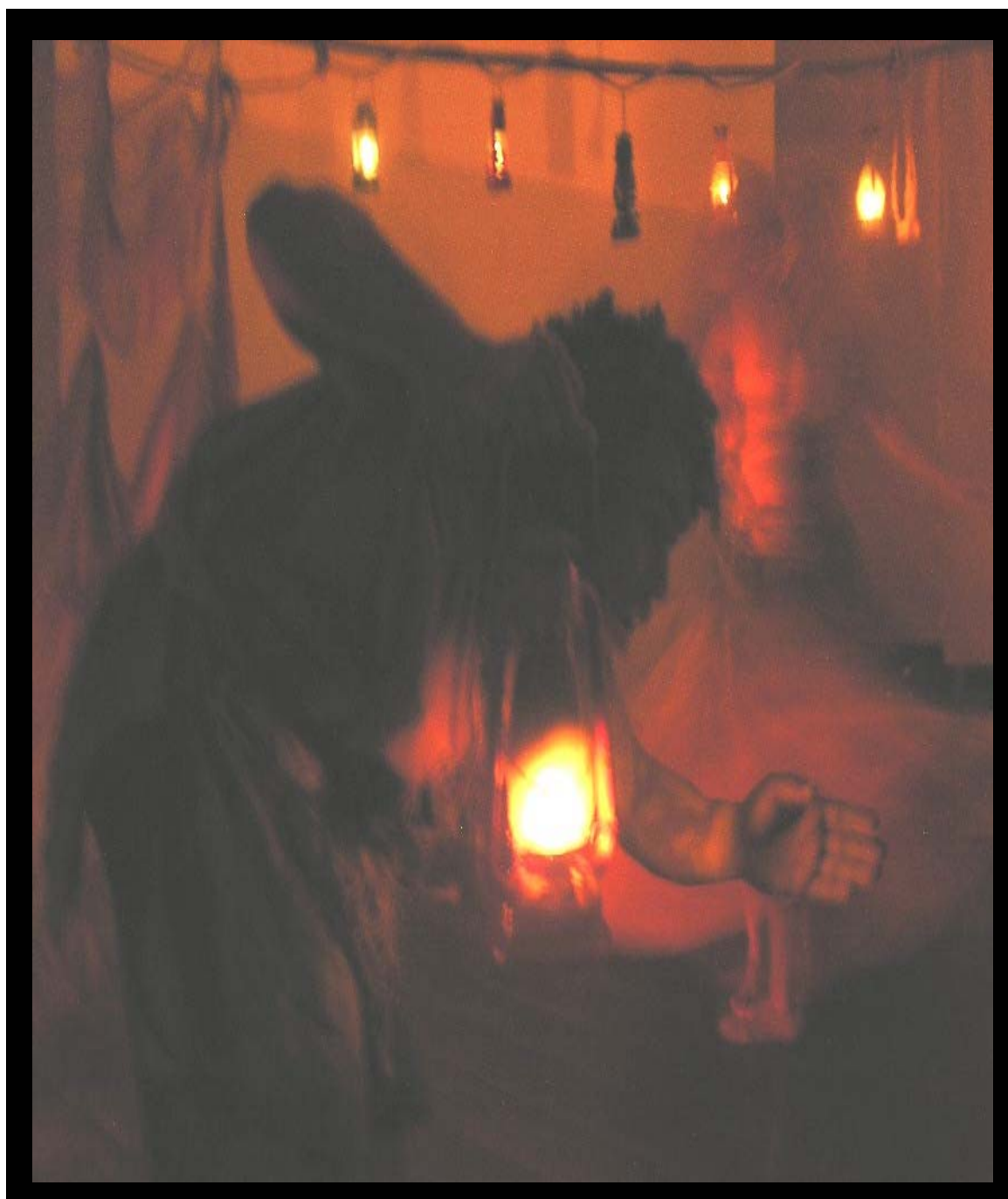


Figura 17: O homem que passa pelo tempo usando o mar como seu único caminho!

No intuito de tornar consciente, ou seja, de trazer para os atores a possibilidade de repetição de algumas imagens [sonoras e visuais] surgidas no processo de criação da *Ambiência Sonora na Cena* [que como foi percebido e verbalizado, estavam totalmente atreladas ao fazer na cena], começamos a repetir algumas ambiências e a dar nomes para as mesmas, traçando um caminho de ligação entre as ambiências e um andamento para a apresentação do fluxo de imagens no corpo-vocal dos atores.

Foram nomeadas as seguintes ambiências: o silêncio da noite; quem bate; Luzia e o masculino; o canto lúgubre; Luzia Terra; o sonho de sinhá Ricarda; pesqueiros do céu; Luzia só; a grande seca; o capataz acalenta Luzia; o mar derrama; o amor castigado; para muito além; o pressentimento; vento terral.

Uma vez rascunhado o roteiro, partindo do que tinha sido criado e experimentado com a repetição das ambiências pelos atores, foi necessário perceber com mais detalhes o que se passava na imaginação de cada um, objetivando distinguir e realçar algumas referências sonoras da ambiência e, também, evidenciar melhor as relações estabelecidas entre os atores, para que a etapa de improvisação fosse finalizada. Para conclusão deste momento, foi pedido que cada ator escrevesse uma carta descrevendo as qualidades sonoras emitidas ao longo do percurso das ambiências, narrando também o fluxo de imagens criadas ao longo da sua vivência em cada ambiente.

O que foi percebido nos manuscritos, foi que o processo de construção da *Ambiência Sonora na Cena* possibilitou a criação de personagem ou de personagens vivenciados por um mesmo ator no decorrer das ambiências.

O título escolhido para este tópico da dissertação, **Das personagens que sou**, foi retirado do manuscrito da atriz Genifer Gerhardt, quando relata sobre o percurso do seu corpo-vocal ao longo das ambiências. O que chamou a atenção nesse título foi como a atriz analisou e sintetizou a maneira como se relacionou e encarnou as imagens criadas durante o processo de criação e a liberdade com que se apropria da idéia de não construir uma personagem seguindo uma linha de lógica psicológica, mas sim expondo traços de personagens que ganham vida unicamente pelo ato da atriz vivenciar as suas imagens em um determinado contexto. Nesse processo de criação da **Ambiência Sonora na Cena**, ao encarnar as suas imagens o ator, era o autor de seus personagens.

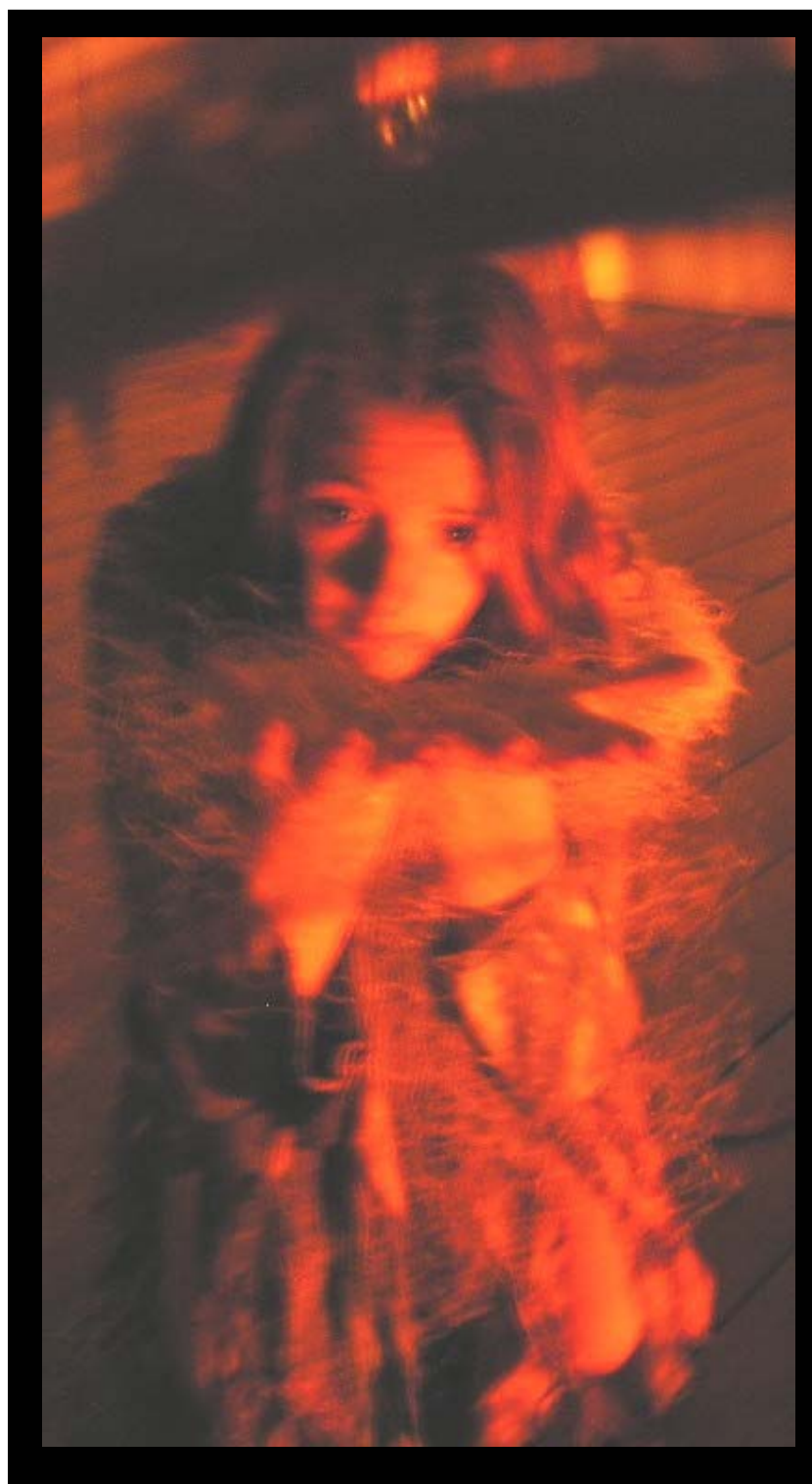


Figura 18: Dos personagens que sou – Uma fagulha do mar que chora

Os manuscritos dos atores para esta etapa mostraram que cada um criou um modo para fixar no seu corpo as sensações e imagens vivenciadas no processo de criação e as associou de maneiras diversas. A atriz Genifer Gerhardt criou várias personagens que surgiram ao longo das ambiências criadas; foi pela mudança de estado corporal-vocal, mudança da relação de jogo com os outros atores e também com os diferentes objetos sonoros utilizados, que a atriz significou cada gesto vocal e corporal realizado.

Observando as passagens do manuscrito do ator Jefferson Oliveira e a frase utilizada por ele para finalizar a sua carta um homem que passa pelo tempo usando o mar como seu único caminho pôde-se perceber que este criou uma narrativa para dar coerência ao fluxo de imagens criadas no laboratório, construindo assim um personagem. A estória escrita por Jefferson possuiu liberdade para dar saltos no espaço e no tempo e também apresentou possibilidades de transformação do personagem em seres não humanos criados pela sua imaginação. Apesar deste ator ter construído, no seu escrito, um único personagem, este sofre transformações ao longo da narrativa.

Analisando o manuscrito da atriz Mônica Mello, percebeu-se que as associações criadas por ela, deram relevância às sensações que o seu corpo lhe proporcionava, à consciência do estado tônico-muscular corporal presente em cada contexto. As imagens se misturaram às sensações físicas.

Foram selecionados três manuscritos dos participantes do laboratório, para exemplificar diferentes maneiras de percepção, associação e registro desse processo de criação, onde todos estavam inseridos no mesmo ambiente:

Salvador, 16 de novembro de 2005

Das personagens que sou...

Processo criativo da peça "O Capataz de Salema"

Direção: Juliana Rangel

Dos personagens que assumo, a mais forte é aquela que, com seus devaneios, conta aquilo que não vê. A mais forte é essa: que se esconde em um corpo humano mas que no fundo alma só é.

Brincando com a água me molho, e molhando me percebo tempo. Uma cachoeira com uma gota.

Nas batidas na porta de Lúzia, sou quem procura o rato por baixo dos móveis antigos para matar sem dó; sou a ratoeira armada.

Depois, rastejo com os dedos fechados, que se abrem só quando tocam o chão, como animais marinhos que se protegem do inimigo quando flutuam.

Mais tarde, minha personagem se torna uma fagulha do mar que chora e, chorando, acena pra Lúzia.

Figura 19: Das personagens que sou. Fragmento do manuscrito da atriz Genifer Gehardt durante o processo de criação da ambiência sonora Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

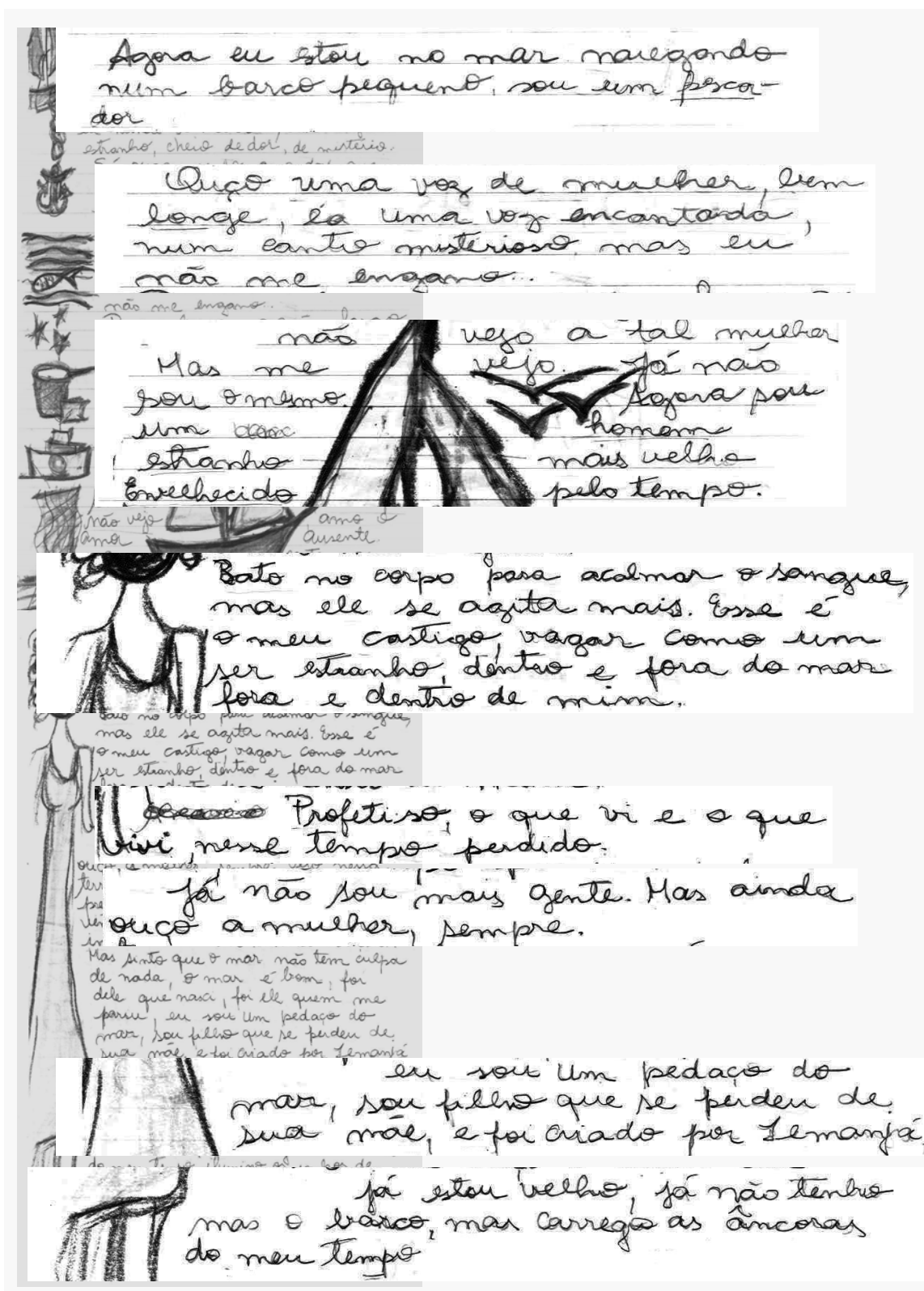


Figura 20: Salema de um tempo qualquer. Manuscrito do ator Jefferson Oliveira durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica.

angústia
Cuidado! Que o mar derrama...
Cuidado! Que o mar rasteja...

os dedos indo pelos pequenos do céu
A sensação de tentar levantar o corpo sem apoio, a partir do trabalho feito na parede com o pés e mãos atados, é uma das sensações mais fortes à qual remeto várias vezes, em especial nesse trecho do texto.

ambição cansada
Cisma da noite cansada
Frio do mar levantando
No corpo da cerração...

os dedos us. noite cansada
A transição desse trecho para o próximo é como os momentos após um esforço muito grande, em que junto minhas forças para começar de novo

do
Eu tenho pontas de gelo
Eu sinto mágoas de ferro
Cravadas no coração.

pontas de gelo
Dessa tentativa de me recompor, sinto nas minhas costas como se houvesse uma lança de gelo fincada no chão, que quando desço o corpo, vai entrando por trás. Essa é uma imagem que visualizo claramente.

velas arvoradas pelo vento
Velas que vão arvoradas
Entre dois mares violentos
Que vão suspensas, lançadas
Pelo impulso de dois ventos,

armas de desmonte
Aqui a partitura construída a partir da manipulação do bastão. Um momento de embate, em que seguro o bastão diante de mim, empurrando para frente. Depois de longa pressão eu solto e aí visualizei uma pomba se libertando e voando.

ponto
Quantas vezes no meu corpo
Senti bater por igual
Dois corações, dois lamentos.

prazer do parto
Cada mão que vai se fechando diante de mim são justamente o fruto que trago de volta para o ventre.

noção
Toda mulher é uma árvore
Para dar frutos nasceu,

me corpo só não raiz
Vejo as raízes da árvore crescendo a partir dos dedos das mãos, e vão se espalhando pelo girau, se fixando nele.

armas de poder femininos (de mulher)

Figura 21: O mar derrama. Manuscrito da atriz Mônica Mello durante o processo de criação da ambiência sonora como poética cênica. Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia. Nov. de 2005.

As ações e reações dos atores partiram das imagens e sensações construídas por eles; as vozes inarticuladas, os sons produzidos pelos objetos sonoros, as canções e as palavras do texto foram bordadas sobre a tela da imagem.

A experimentação integrada do movimento corporal-vocal provocou nos atores impulsos nas suas imaginações, oferecendo-lhes combinações variadas para alimentar o processo criativo da *Ambiência Sonora na Cena*. Por meio da experimentação e percepção dos ajustes corporais-vocais vivenciados no instante da criação, foram construídos novos gestos nos corpos-vocais, livres da imitação da vida cotidiana e estimulado a pensar por imagens (PICON-VALLIN, 1946, p.46).

O caminho percorrido pelos atores neste processo de criação baseou-se na experimentação de sensações e imagens para construção da sonoridade da cena. Neste laboratório, as palavras e os sons do texto **O Capataz de Salema** ganharam vida a partir dos valores estabelecidos na cena, por meio das relações surgidas no ambiente. Cada palavra foi encontrando sua respiração, intensidade, força articulatória, timbre, curva melódica e ritmo nas relações concretas oriundas do ambiente de criação.

As *Ambiências Sonoras* foram constituídas pelo fluxo de imagens associadas aos gestos vocais e corporais dos atores, os quais manifestavam as potencialidades audio-visuais da cena em relação tanto de dissonância quanto de consonância.

5 CONCLUSÃO

Para alcançar os objetivos desta dissertação apresentados no projeto inicial foi realizado o laboratório prático da **Ambiência Sonora na Cena**, onde foram aplicados os exercícios selecionados e criados para esta pesquisa. Possibilidades da investigação vocal para a cena surgiram e também novas indagações sobre como fazer ou como conduzir um processo de criação apareceram. Neste trabalho, o processo de criação é um meio propulsor para a descoberta de procedimentos técnicos do ator.

Esta pesquisa experimentou diferentes formas de trabalhar a voz do ator dentro da perspectiva de fazê-lo se perceber dentro do agir muscular influenciado pelo ambiente e percebendo também as forças vibratórias da sua voz afetando o ambiente formado pelo corpo coletivo. Diferente da técnica da voz impostada utilizada na técnica da oratória, para esta pesquisa investigou-se a ênfase das variações, os parâmetros da voz, as mudanças de timbre, intensidade, velocidade da fala e curva melódica em relação aos estados corporais vivenciados nos jogos propostos no laboratório, extrapolando os limites do corpo, e materializadas na cena. Sendo assim, diferentes ajustes corporais-vocais surgiram e conseqüentemente, variadas qualidades sonoras se estabeleceram, onde todo o corpo participa da emissão daquele som.

Os estudos aplicados à fonoaudiologia contribuíram afirmando que o corpo registra o que é funcional, as mudanças ocorridas nele decorrem da sua relação com o meio. Seguindo esta linha de pensamento para alcançar o objetivo desta dissertação, tornou-se necessária que a preparação e criação vocal estivessem inseridas em um contexto que proporcionasse descobertas para o corpo-vocal, de maneira dinâmica, inserido-o em um ambiente no qual se questionou como fazer ou o que fazer, buscando soluções pertinentes à determinada situação. O processo de criação do Laboratório da Ambiência Sonora na Cena possibilitou descobertas de novos ajustes musculares, sonoros e imagéticos para o corpo-vocal do ator, por meio da conscientização dos estados corporais-vocais experimentados, ampliados e reproduzidos durante a ocorrência dos exercícios vivenciados na preparação dos atores participantes do processo de criação.

Nesta pesquisa, a consciência do funcionamento anatomo-funcional do corpo-vocal fez parte da base do conhecimento do ator, a noção de fisiologia do trato vocal associada aos

ajustes posturais esteve presente durante todo o processo de criação, possibilitando ao ator liberdade e habilidade para a investigação sonora da cena.

Esta pesquisa enfatizou que a vocalidade do ator nasce da cena e a sonoridade da cena se faz no ator, a cena nasce da voz e a voz nasce da cena. No laboratório de **A Ambiência Sonora na Cena**, as didascálias do texto **O Capataz de Salema** apresentou-se como possibilidade prática de investigação e suas palavras como significantes abertos, com qualidades de expressão fora da palavra. O significado da palavra ganhou sentido no processo de criação, durante a experimentação da palavra pelo ator, a força da vibração sonora, que por si só gera sentidos impostos pelos estados corporais-vocais vivenciados por cada ator no momento do processo de criação.

No laboratório da Ambiência Sonora na Cena revelou-se a corporeidade vocal de cada ator, ou seja, valorizou-se as características locais, contextuais, bio-psico-sociais expressas nas texturas sonoras presente nas vozes dos participantes desta pesquisa. Partiu-se do imaginário, da percepção sonora local infiltrada em cada pessoa para transfigurá-la no processo de criação, revelando a voz na qualidade de matéria do corpo, com suas memórias e imaginação.

A ambiência gerada pela **Canção do Mar de Salema** tem a sonoridade como motor propulsor do fazer cênico. A investigação sonora gerou gestos precisos, ações físicas, relacionados com o espaço. Foi a imagem e sensação sonora encarnadas nos atores em uma relação de jogo que criou a **Ambiência Sonora da Cena**, constituída pela mistura áudio-visual, proporcionada pela fusão do gesto corporal-vocal expressado pelo corpo coletivo formado pelos atores, fazendo transbordar imagens, sensações, músicas, ruído, palavras encantadas no ambiente da cena.

Este trabalho não se esgota aqui, a pesquisa prática e teórica continua com o desejo de aprofundar os estudos sobre as potencialidades sonoras presentes no espetáculo teatral, especificamente abrindo possibilidades de em outras pesquisas, mantendo a voz do ator como eixo condutor do processo de criação, investigar como a voz e as sonoridades geradas vão sendo estimuladas e estimulam a construção de imagens, gestos, espacialidades, enfim, diversos elementos para a linguagem cênica. Como a voz é corpo, como é espacial, como é sinestésica, como se pode explorar não só o texto desta pesquisa, mas outros textos na sua

qualidade sonora. Como pode ser sugerido também movimentos sonoros em práticas corporais. É necessário que cada profissional da voz continue a pesquisar nesta área, ampliando a literatura sobre voz e sonoridade, possibilitando outros caminhos de experimentação da prática vocal nas artes cênicas.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. **O verbal e o não verbal**. São Paulo: UNESP, 2004.
- ALEIXO, Fernando. **A voz (do) corpo**: memória e sensibilidade. **Urdimento**: Revista de Estudos de Pós-Graduados em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n. 6, dez. 2004. p. 149 – 163.
- ARROJO, Rosemary (org). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. São Paulo: Pontes, 2003.
- ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva (Estudos – 184), 2004.
- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. São Paulo: HUCITEC, Campinas: UNICAMP, 1991.
- BEHLAU, Mara. **Voz o livro do especialista**. São Paulo: Revinter, 2001.
- BEHLAU, Mara & REHDER, Maria Inês. **Higiene vocal para o canto coral**. Rio de Janeiro: Revinter, 1997.
- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória & LAPORT, Nelly. **Expressão vocal e expressão corporal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1992.
- BEUTTENMÜLLER, Maria da Glória & LAPORT, Nelly. **O despertar da comunicação vocal**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1995.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOONE, Daniel R. **Sua voz está traindo você**: como encontrar sua voz natural. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

BROOK, Peter. **Fios do tempo**: memórias. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BROOK, Peter. **O ponto de mudança**: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994

BORNHEIM, Gerd. A estética Brechtiana entre cena e texto, transcrição de palestra do seminário cultura e prática teatral em Bertolt Brecht, no Centro Cultural do Banco do Brasil, 2001. **Revista Folhetim**, São Paulo, n. 622, 17 de dez, 1988.

BURNIER, Luis Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. Campinas: Unicamp, 1994.

CARDOZO, Joaquim. **O Capataz de Salema e Antônio Conselheiro**. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

DAMÁSIO, Antonio. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004;

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERREIRA, Leslie Piccolotto. **Trabalhando a voz**. São Paulo: Summus, 1988.

FONSECA, Vitor da. **Psicomotricidade**: filogênese, ontogênese e retrogênese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1998.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 1971.

GUBERFAIN, Jane Celeste (org.). **Voz em cena**. Rio de Janeiro: Revinter, 2004.

GUEDES, Antonio. **A vida e a morte de Antonin Artaud-obra de Artaud.**, **Revista Folhetim**, Rio de Janeiro n. 6, 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 3.ed. São Paulo: Summus, 1978. (Coleção: Comportamento, Corpo, Movimento).

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana S. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEITE, João Denys Araújo, **Um teatro da morte**: transfiguração poética do Bumba-meu-Boi e desvelamento sociocultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003.

LE HUCHE, François; ALLALI, Andre. **A voz**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

MARTINS, Janaína Träsel. **A integração corpo-voz na arte do ator**: a função da voz na cena, a preparação vocal orgânica. O processo de criação_vocal. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004._

MARTINS, Janaína Träsel. A relação entre o texto escrito e a vocalidade e o texto de teatro: contribuições a partir de Paul Zumthor. **Urdimento**: Revista de Estudos de Pós-Graduados em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n. 6, dez. 2004. p. 141 – 148.

MÄRTZ, M. L. W. .Preparação Vocal do Ator. *In*: FERREIRA, L.P.; SILVA, M. A. A. (org). **Saúde vocal**: práticas fonoaudiológicas. São Paulo: Roca, 2002.

MELLO, Edmée Brandi de Souza. **Educação da voz falada**. 3. ed. São Paulo: Atheneu, 1995.

MELLO, Mônica. **O caminho do ator buscador**: um treinamento pré-expressivo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo**: o poder da improvisação na vida e na arte. São Paulo, Summus, 1993.

OLIVEIRA, Domingos Sávio. **Explosão da voz no teatro contemporâneo**: uma análise espectrográfica computadorizada da voz de grande intensidade no espaço cênico. Dissertação (Mestrado em Teatro). Escola de Teatro. Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro, 1997.

OLIVEIRA, Érico José de Souza. **Antônio Conselheiro**: poética intertextual na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

PAVÃO, Vânia. Postura, respiração e voz. *In*: Valle, M.G.M.(org). **Voz**: diversos enfoques em fonoaudiologia. Rio de Janeiro: Revinter, 2002.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo; Perspectiva, 2005.

PICON-VALLIN, Beatrice. **A arte do teatro**: entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno gesto, Letra e Imagem, 2006.

PINHO, Sílvia M. Rebelo (org.). **Fundamentos em fonoaudiologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

QUINTEIRO, Eudisia. **Estética da voz**: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

ROUBINE, Jean Jacques. **A arte do ator**. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta, Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1987.

ROUBINE, Jean Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUSSO, Ieda; BEHLAU, Mara. **Percepção da fala**: análise acústica do português brasileiro. São Paulo: LOVISE, 1993.

SALLES, Nara. **Sentidos**: uma instauração cênica – processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SCHAFFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva (Estudos – 62), 2005.

STAMBAUGH, Antonio Prieto; GONZÁLEZ, Yolanda Muñoz. **El teatro como vehículo de comunicación**. México: Trillas, 1992.

VIGOTSKI, L.S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martin Fontes, 1998.

WISNIK, José M. **O som e o sentido**: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras: 1989.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.