PAULA ANTONIA SILVA CARRARA

[Corpo Voz Escuta]

Rastros de uma prática, reflexões em processo

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

SÃO PAULO

2015

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

PAULA ANTONIA SILVA CARRARA

[Corpo Voz Escuta]

Rastros de uma prática, reflexões em processo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Área de concentração: Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral, para obtenção do título de Mestre

Orientador: Prof. Dr Antonio Luiz Dias Januzelli

SÃO PAULO

2015

É proibida a reprodução impressa e eletrônica deste documento para fins comerciais. Autoriza-se a reprodução, total ou parcial, por processos fotocopiadores e eletrônicos, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, com a identificação completa da fonte.

Nome : CARRARA, Paula Antonia Silva

Título: [CORPO, VOZ, ESCUTA] - Rastros de uma prática, reflexões em processo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes, Área de concentração: Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa: Formação do Artista Teatral, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Aprovada em ____ de _____ de 2015

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Dedico estas palavras às coisas da vida que não compreendo, a todas as coisas que desaparecem diante de meus olhos. Dedico estas palavras à impossibilidade de achar uma palavra igual ao silêncio dentro de mim.

Paul Auster

Agradecimentos

A escrita desse trabalho se deu por uma série de empurrões, afetos e encorajamentos. Então não posso fazer menos: tenho que te agradecer! Eu te agradeço por me deixar de herança um exemplo de trabalho e de autoconstrução. Agradeço a revisão atenta, a tradução de emergência, a pergunta que incomodou, mas levou a pesquisa adiante. Por me esperar na estação de trem, pelas cartas de referência, pelo incentivo à pesquisa, por abrir as portas da sua casa, pela carona até o curso. Agradeço por aceitar ler este trabalho, por aceitar fazer parte da banca examinadora; por me dar as dicas sobre os caminhos burocráticos. Te agradeço por tomar parte no "Laboratório de Voz e Escuta". Agradeço pelo livro 'intuitivamente' encontrado, pela distração, pela leveza, pela louça lavada. Eu te agradeço por me lembrar que a vida é um mar de coisas boas e difíceis que se alternam, por deixar no papel a poesia do que eu disse em cena, por desenhar a cena que meu corpo vibrou fazendo. Eu te agradeço por me dizer pra eu começar a escrever de qualquer jeito, sem censura. Por compartilhar comigo os desejos de pesquisa, dividir a sala de ensaio e o orientador. Ah!, eu te agradeço por ser o mestre que me olhou anos atrás, e me viu; te agradeço por não esconder o conhecimento e a experiência guardados em cada dobra de pele e compartilhá-los com generosidade. Te agradeço por tentar recuperar o arquivo perdido e por tentar me acalmar quando nada parecia funcionar.Agradeço por cobrar o prazo, por colocar os acentos nos lugares que faltavam, por me incutir a vontade de que a forma fosse tão cuidada quanto o desenho da palavra escrita. Te agradeço a paciência e também por deixar meu coração em pedaços, por me lembrar que a vida nunca está sob controle. Te agradeço, porque você atravessou esse trabalho, ocupou minha cabeça porque você me distraiu quando eu tentava digitar, me obrigando a olhar de novo para o que estava em volta.

Janô, Antonia Carrara, Donizeti Carrara, Ana Rosa Carrara, Christian Piana, Maria Lúcia Pupo, Elie Bajard, Maria Thaís, Zebba dal Farra, Eduardo Okamoto, Verônica Veloso, Paulina Caon, Daniel Gonzalez, Michele Navarro, Paula Mirhan, Karina Yamamoto, Rita de Cássia, Celso Correia Lopes, Caio Paduan, Chico Lauridsen, Letícia Chiochetta, Fábio Cintra, Paulo Gircys, Ligia Helena, Carlos Canhameiro, Ana Célia, Ana Luíza Guarnieri, Marúcia, Daniel Ribeiro, Luana Chnaiderman, Mauro Pontes, Luciana fevorini, Celina Fernandes, Lucienne Guedes, Érika Coracini, Elisa Rossin, Natasha Dias, Michele Gonçalves, Érika Rocha, Amanda Salvatori, Eliana Bolanho, Luis Fernando Pasquarelli,Renata Roman, Lua Oliveira, Mauro Perez, Nadia Funes, Raul Ferraresi, Fabiana Lórent, Luiz Felipe, André Melo, Ana Sizer, Paula Roberta, Carolina Callegaro, Irene Rodriguez, Cris Rocha, Luiz Carlos Félix, Luciana Mendonça, Domenico Cuccinota, Paolo Cataneo, Norberto Presta, Sabine Uitz.

Resumo

CARRARA, Paula Antonia Silva. [Corpo Voz Escuta] - Rastros de uma prática, reflexões em processo. 2015. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

Essa dissertação se dedica a olhar para a relação entre Corpo, Voz e Escuta no trabalho do ator. O estudo se apoia em orientações teóricas que entendem o corpo como agente de aprendizagem do mundo e que apontam seu aspecto intrinsecamente relacional, tendo como principais referências a fenomenologia de Merleau-Ponty, a ideia de voz singular de Adriana Cavarero e as reflexões acerca da Escuta desenvolvidas por Jean-Luc Nancy. Além disso, na tentativa de desvelar as características dos processos de exploração vocal, o trabalho faz referência a importantes artistas do âmbito teatral, além da experiência prática desenvolvida, principalmente pelo "Via Rosse Teatro" (Itália). Esse trabalho se insere no campo das atuais linhas de pensamento acerca da formação do ator que têm como interesse a busca pela transposição da dicotomia entre Corpo e Voz.

Palavras-chave: Teatro; Voz; Escuta; Interpretação; Formação do ator.

Abstract

CARRARA, Paula Antonia Silva. [Body, Voice, Listening] - Traces of a practice, reflections in process. 2015. Dissertation (Master). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015.

The present dissertation is dedicated to looking at the relationship between Body, Voice and Listening on the actor's work. The study is based on theoretical guidelines that understand the body as an agent of the process of learning the world and point its intrinsically relational aspect, as its main references there is the phenomenology of Merleau-Ponty, the idea of singular voice of Adriana Cavarero and reflections about the listening process developed by Jean-Luc Nancy. In addition, in an attempt to uncover the characteristics of vocal exploration processes, this work makes reference to important artists of the theatrical context beyond the practical experience carried out mainly by the "Via Rosse Teatro "(Italy). This work belongs to the field of current lines of thought about the formation of the actor whose interest the search for transposition of the dichotomy between body and voice.

Key-words: Theatre; Voice; Listening; Interpretation; Actor's Formation.

Sumário

Apresentação 09

Introdução 11

1 - Um olhar sobre a paisagem 19
Vistas a uma paisagem herdada: o pensamento (des)vocalizado 21
O retorno da [Voz] ao [Corpo], e do homem ao mundo 25
O dobrar e o desdobrar da pele – o homem como inacabamento 27
Apontamentos acerca da [Voz] como encontro no teatro 29

2 - Voz e Escuta 36
Ouvir e Escutar 38
Dimensão de espaço do som, da [Voz] e da [Escuta] 39
A [Escuta] dos sons do mundo 42
[Escuta] do mundo 43

3 - A aprendizagem do ator 46
Sobre o aprender 46
A descompressão do humano 46
Pedagogia do encontro 49
Condução 53
Dissolvendo o excesso de vozes em nós - a auto-censura 57

Intermezzo - Lista de Cuidados 60

4 - Do ar ao sopro à cor do som 61
Respiração e Ressonância 62
Os espaços da respiração e da ressonância na prática do ator 63
Escuta do corpo em movimento 68
Escuta do outro – o toque 75

Intermezzo - Silêncio 77

5 - A palavra 80
A palavra no teatro 82
A expansão do território da voz na cena – palavra e paisagem Sonora 85
Provocações acerca da palavra como encontro 87
O espaço da paixão pela palavra 88

Considerações Finais 93

Referências 98

Minha avó ria muito alto. Ela ria alto e ria muito! Eu tenho a clara lembrança de me aproximar do portão de sua casa, e já antes de estar na frente dele eu ouvia sua risada. Ela ria com todo o seu minúsculo corpo de "ummetroequarentaealgunscentímetros" e seus cabelos tingidos de loiro.

***

Eu, que não tinha problemas fisiológicos na voz, entro na faculdade aos 17 anos procurando a solução para um grande problema: a desconexão da minha voz com meu corpo, o desprazer em criar quando esse ato envolvia um dizer. Eu não conseguia encontrar na voz o mesmo impulso criativo, o mesmo espírito de jogo e de liberdade criativa que eu experimentava com meu corpo. Sim, aqui falo de corpo e voz como coisas separadas, pois na época eram absolutamente separadas pra mim - meu prazer em dançar parecia não se relacionar de maneira nenhuma com o uso de minha voz. Ao contrário, toda ideia de trabalho de voz que pairava sobre meu imaginário, e que tomou algumas de minhas horas, estava ligada a 03 palavras: sacrifício, esforço e repetição. Eu buscava exercícios que me fizessem corresponder ao que os outros esperavam de mim em cena: dizer alto, dizer articulado, 'dizer bem'.

Para o dizer alto e o dizer articulado, logo apareceram algumas possibilidades, uma delas eram os exercícios de uma apostila que ganhei de presente e que me conduziam do /brabrabra/ a um declamar de arauto com seus /errres/, não antes sem passar pelo /rrratorrroeu a rrroupa do rrrei.../.

E eu me sentia bem, pois finalmente tinha um apoio, uma pista de como, afinal, eu poderia ter 'A Voz' para a cena. E esse quadro não era exclusivo - muitos de meus colegas chegaram à faculdade preocupados com coisas parecidas: o desejo de não ter empecilhos técnicos na voz e o problema de dizer o texto.

A esse último - o 'dizer' - dedicávamos quase sempre certa ária de imprevisibilidade exumada da ideia de trabalho, como se os meandros de um 'dizer' para a cena estivessem em função da genialidade do ator. Logo, deveríamos torcer para sermos geniais e tudo se resolveria nesse campo também. Esses traços de memória remontam ao ano de 2001, meu ingresso na Universidade de São Paulo.

***

Em 2013 participei de um workshop de voz no "Center Artistique Roy Hart", financiado com o Programa de Intercâmbio de Difusão (Minc). Ao voltar dessa experiência, propus uma manhã de práticas aos alunos do primeiro ano da graduação em Artes Cênicas da USP. Ao final do encontro, fizemos um círculo e um dos comentários ecoou forte em mim: "Quando eu ouvi que teríamos aula de voz eu fiquei pensando que seria um saco, mas a aula foi tão legal que parecia uma aula de corpo."! A unidade ainda está cindida.

***

Apesar do tempo e dos estudos, nós ainda não 'somos um' e a voz no teatro é ainda vista como um tema menor e destituído de sua dimensão criativa. A voz é ainda deixada 'de fora' do corpo e na 'beirada da cena'. Às vezes vemos a voz prostrada sob o batente, como se após vibrar um pouco a língua e soltar um ou dois /sss/ compridos, o ator pudesse finalmente limpar os dois pés no capacho da porta e adentrar – aí sim -o campo do prazer e do encontro.

***

Escrevo esse trabalho, porque tenho procurado essa dimensão de presença e sintonia com a criação; porque de algum modo experimentei a conexão e o estar plenamente envolvida no jogo com meu corpo, voz, sentidos e memórias; porque não há uma solução única, mas inúmeras tentativas que se atualizam na prática constante e incansável; porque sei que ainda tenho um longo percurso atrás da liberdade simples da risada de minha vó.

Introdução

Ou como começar a falar daquilo que se encontrará nessas páginas com pitadas de um pouco sobre como cheguei até aqui.

A escrita desse texto se dedica a refletir sobre as relações entre [Corpo Voz Escuta] nas práticas do ator. É uma escrita trançada, tecida ora em superfície suave, ora em asfalto apressado, ora em descida íngreme. Escrevo de um lugar. Às vezes não parece fácil precisar as coordenadas, mas é um lugar que existe. Nele estão reunidas as leituras que realizei durante o processo de pesquisa do mestrado, os ecos das leituras que vieram antes, a experiência como aprendiz, como condutora de processos criativos e como atriz. Escrevo de dentro da 'cena acadêmica' sobre uma linguagem artística : O Teatro. Então, para poder escrever, procurei respeitar o lugar de onde eu tecia essas palavras.

"[...] os olhos ouvem, ouço o ouvido que vê, a mão que anda, os pés que pensam, a cabeça que come, a cabeça que dança, o ânus que fala, a boca que se cala. Foi escrito com os pés. Pois sempre tentei escrever com os pés, é fogo." (NOVARINA,2011, p. 33).

Não poucas vezes percebi o quanto o assunto tratado nessa dissertação acordava minha memória, me emocionava e falava de experiências que as palavras escritas não encerram. Então fiz uma escolha: desenhei as ideias desse texto prioritariamente em primeira pessoa. Ciente de que nenhum conhecimento se constroi sozinho e de que nossas ideias são quase sempre devedoras de uma hereditareidade, ainda assim entendi que o melhor do campo que estou estudando seria não multiplicar a voz que fala nesse momento. Pois é justamente sobre [Voz] que eu vou tratar.

No teatro, não raramente a [Voz] é percebida como um obstáculo, uma dificuldade que inviabiliza a presença plena do ator em cena. Esta constatação e minha própria dificuldade em lidar com a Voz em cena me instigaram a realizar primeiro um projeto de iniciação científica "O Abstrato e o Concreto no Treinamento Vocal do Ator" (2002), que conseguiu registrar alguns exercícios e levantar uma lista de possíveis princípios de uma prática da [Voz] que permitisse

ao ator desenvolver suas possibilidades, inclusive ampliando-as, dentro de um ambiente de criação.

Mais tarde, servindo-me das mesmas questões, mas com o olhar voltado para a livre exploração de textos não-dramáticos em jogo, produzi o trabalho "Corpo do som e som do Corpo – uma perspectiva de exploração vocal num processo de aprendizagem de teatro", marco de minha formatura em Licenciatura em Artes Cênicas (2007). Foi no decorrer desse trabalho que a [Escuta] se apresentou como termo de interesse aos meus estudos. É possível dizer que a prática com não-atores mostrou-se uma oportunidade de distanciamento do olhar que ajudou a delimitar com maior clareza meu território de interesse na formação do artista.

E há um contato que atravessa minha trajetória e que me instiga a uma nova perspectiva sobre a [Voz]. Em 2006, participei de um workshop de poucos dias conduzido por Sabine Uitz e Norberto Presta, fundadores do "Via Rosse Teatro" (Itália). As experiências desenvolvidas ali respondiam 'fisicamente' a muitas de minhas inquietações e dificuldades e me renderam momentos de clara percepção de conexão entre [Corpo Voz] e criação. A liberdade que experimentei nessa investigação despertou a vontade de seguir uma espécie de pista: estava claro que o trabalho de [Voz] proposto por Sabine encontrou eco em quem eu desejava ser como artista. Desde então, participei de outros cinco (ou seis) workshops com Sabine no Brasil, além de duas imersões na sede do "Via Rosse", na Itália, em 2008 e 2013. As práticas e reflexões nascidas desse encontro fazem parte da composição dessa escritura.

Além disso, esse texto comporta os sussurros de outras experiências, de outros ensaios, vozes de outros companheiros de outras investigações, de aprendizes e artistas parceiros, como os que, recentemente, encontrei durante minha proposta de "Laboratório de Voz e Escuta", realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade no ano de 2014. Foram 10 encontros semanais, realizados de setembro a dezembro, em que tive a oportunidade de compartilhar práticas e

fomentar novas reflexões.

Com esse mesmo interesse foi que me aproximei lenta e irresponsavelmente do universo filosófico. Procurei aprofundar o que eu mesma entendia por [Escuta], e fui conduzida aos estudos da fenomenologia de Merleau-Ponty e às investigaçoes do contemporâneo Jean-Luc Nancy. Seguindo as pistas desses filósofos, acabei por encontrar apoio também nos textos de Adriana Cavarero, filósofa feminista italiana que se dedica ao estudo da unicidade e singularidade da [Voz]. O contato com as abstrações filosóficas é um convite a reaprender a ver o mundo e, nesse trabalho, distraiu meu olhar do 'hábito' e me provocou a rever (e a reescutar) os princípios que se associam ao trabalho de [Voz] para o ator.

E no enlaçar dos justos parceiros, me contamino pelo modo de escrita de Merleau-Ponty, e permearei nessas páginas as fontes teóricas a textos literários. Se encontram nessas páginas, trechos do poema em prosa de Paul Auster, "Espaços em Branco", do livro "A Paixão Segundo GH", de Clarice Lispector e de peças de Valère Novarina. Como disse, sei que não falarei sozinha.

***

No teatro, diversos encenadores e pedagogos já discutiram a importância de trabalhar no ator sua dimensão de unidade. Aqui, me sirvo das teorias e relatos que mais se aproximaram de meu próprio percurso de formação no teatro e que parecem representativos, tanto da fundamentação da própria ideia de palavra e criação em tempos atuais, quanto dos princípios pedagógicos do trabalho sobre a [Voz] do ator. Penso que navegar novamente sobre lastro de uma teoria nascida da prática seja importante e possa, nos meandros de sua multiplicidade, oferecer os fios que ajudam a nortear, pouco a pouco, o caminho franco de minha própria construção. Digo re-olhar, com a clareza de que esses criadores já foram repetidamente citados e estudados. E, de certa forma, é esse mesmo o motivo de eu reconvidá-los à reflexão. Eles norteiam grande parte dos estudos e representam uma espécie de herança àqueles que se aventuram a olhar as bases práticas

do trabalho do ator. O exercício ao encontrar essas práticas é o de cercar melhor meu campo de estudos e reconhecer a paisagem à qual minha própria formação é devedora. O que elejo não se constitui, de nenhum modo, como um panorama, mas sim um recorte que me ajuda a esboçar - pela consonância ou negação - uma poética da [Voz] do ator.

***

Na verdade, antes mesmo de tratar do ator, é necessário falar do homem e de como a própria relação do homem com seu estar no mundo está desenhada. Nos deparamos não apenas com os limites traçados pela pele, - incluindo os processos orgânicos e o próprio impulso criativo – mas também com o trânsito de estímulos que se deslocam continuamente do exterior (mundo) ao interior (ser) e com a própria natureza do pensamento sobre [Corpo Voz] que permeia nosso estar no mundo.

Apesar de sua indiscutível importância nas diversas narrativas religiosas, a [Voz] é comumente relegada a segundo plano pela cultural em geral, inclusive pela filosofia. Na metafísica inaugurada por Platão, o campo semântico prevalece sobre a esfera sonora e pulsional da voz humana. A evocação e a mobilidade do sonoro opõem-se claramente à visão ideal e estática da tradição metafísica. Ainda hoje influenciados por esse pensamento filosófico, acabamos por estabelecer involuntariamente uma postura de aproximação aos meandros sonoros, tímida, vacilante, que deflagra nossa pouca intimidade. Talvez esteja aqui uma das pistas sobre o porquê da [Voz]. Apesar de sua indiscutível presença como fenômeno orgânico, parece ainda habitar um campo seccionado do [Corpo]. Aproveito para elucidar uma escolha da elaboração deste texto. Ao longo destas páginas, o leitor vai se deparar com as palavras [Corpo Voz Escuta] acompanhadas de colchetes - '[ ]', seja individualmente, em pares ou na tríade. Esta escolha se deu porque é muito difícil em nosso vocabulário encontrar uma palavra que, por exemplo, traduza Corpo e Voz como elementos integrados. Por isso, para que a

leitura mantivesse uma fluidez e se evitassem as repetições, elegi essa forma gráfica como lembrança da constante relação entre estes termos, ainda que apenas uma palavra apareça.

***

O [Corpo] está engajado na produção vocal não como escolha estética, mas como realidade fisiológica. A fonação é resultado do ressoar dos ossos, da ação dos músculos, da participação dos pulmões. A [Voz] de cada um é o resultado de uma soma de movimentos, memórias e aprendizados registrados 'na pele'. No entanto, o lastro de um pensamento sobre o homem apoiado nas dicotomias acaba por deslocar nossa atenção da percepção, o que antecipa a experiência. Somos levados a nos distanciar da condição de termos o tempo por inteiro e de estarmos presentes; dissociamo-nos da consciência de sermos uma unidade, e, por consequência, desaprendemos a sentir, ver, Escutar de forma plena. No sentido contrário, à medida que nos abrimos novamente ao exercício da [Escuta], entendido não apenas no sentido do 'ouvir', mas como ampliação da percepção em vários níveis, podemos acessar uma qualidade que potencializa nossa exploração de [Corpo Voz].

Muitas práticas revelam-se apoiadas numa qualidade fina de [Escuta] e deixam rastros de possíveis caminhos a seguir, indicando não apenas as direções, mas também oferecendo um exemplo do como viajar. Por esse motivo, me pareceu importante dedicar parte da escrita à reflexão sobre o que está em jogo quando se fala no processo de aprendizagem da [Voz] para o ator. São alguns apontamentos sobre o que caracteriza esse aprender que se assenta sobre a [Escuta] e aspectos da própria condução.

***

Da inumerável lista de aspectos aos quais poderia me ater ao tratar do universo de relação de [Corpo Voz Escuta], procurei manter como eixo a análise

de práticas atreladas à Respiração e Ressonância, reportando (como de fato irá acontecer ao longo de todo o texto) relatos da prática como ponto de partida para o levantamento de reflexões.

***

No teatro a [Voz] é som, ritmo e mais, é verbo. O dizer sempre foi considerado o território por excelência do ator. Não é à toa que, desde a Antiguidade, a palavra em cena foi regulada por técnicas de emissão, padrões e estilos que respondiam ao teatro que era realizado. Já a multiplicidade da atual produção teatral não se encerra numa determinada caixinha estética. Então de onde eu olho o dizer que caracteriza o trabalho do ator? A essa pergunta não cabe uma resposta única – ela deve ser encarada como uma provocação que mobiliza um determinado repertório de interesses. Neste momento – e no contexto das perguntas que cercam essa investigação – a resposta margeia o campo da paixão pela palavra, do exercício do dizer corporificado, resultado do desejo e da vontade de comunicação com o outro.

***

E de fato, este trabalho vai se revelando - enquanto busca por pistas acerca da relação de [Corpo Voz Escuta] – uma reflexão sobre o encontro com o outro, nosso exercício de nos permitir o afeto, de existir para lém de nós mesmos. E neste caso, um existir pelo teatro.

[...] caminhar não é tanto ir de um lugar a outro, mas levar a passear o olhar.

Jorge Larrosa

Há alguns anos, tenho aprendido sobre como viajar. Viajamos por vários motivos: para adicionar paisagens, para ampliar o respiro na imensidão de grandes horizontes, para descansar do hábito de ser ou recuperar de si algo que misteriosamente, acreditamos, se esconda na distância. Pessoalmente, gosto de me dedicar aos mapas, estudar roteiros, mas, sobretudo, gosto de me dedicar ao exercício de preparação que antecede a partida. Internamente, busco o que preciso para o que pretendo encontrar e reservo uma parcela para o que só o acaso poderia porventura apresentar. Então, faço as malas. Coloco umas poucas peças importantes, cuidando sempre de deixar uns tantos espaços vazios.

Um olhar sobre a paisagem

Ou dos fios que acompanham a prática, a reflexão sobre uma face do problema, os sussurros dos que falam sobre [Corpo Voz], a [Voz] como encontro no teatro

É o ano de 2008 e chego de madrugada ao aeroporto de Milão, com minhas roupas, passaporte e também o caderno que escolhi para registrar minha experiência no Via Rosse Teatro. Na pequena cidade de Este, que fica entre Padova e Veneza, Sabine Uitz me encontra na estação de trem e me diz que, na maior parte do tempo, seremos um pequeno grupo de trabalho: eu e outros dois atores italianos – Paolo e Domenico. Um brívido me percorre a espinha: os cursos dos quais participei com Sabine no Brasil contavam sempre com um número um pouco maior de pessoas e a ideia de sermos um trio me coloca de antemão frente ao desafio de não me esconder.

O Via Rosse Teatro tem como sede um sobrado no interior do Veneto. Da janela do quarto vejo à frente uma plantação de milho, à direita o restante da casa e uma área com algumas parreiras e outras árvores frutíferas e à esquerda uma estrada que na minha memória insiste em ser de terra, tamanho o silêncio que dedico a essa imagem, mas que é de fato de asfalto.

Pela manhã do primeiro dia, nos encontramos no espaço da casa dedicado às práticas e às apresentações, uma sala com chão de madeira clara e uma janela à altura dos pés por onde entra o sol do fim do verão.

O aquecimento começa com um deixar-se sacudir de forma muito relaxada, atentando para que a energia circule pelo [Corpo] todo. Em seguida, guiados pelo ritmo de uma música, aquecemos [Corpo] e respiração. O trabalho segue com cada ator executando 'exercícios individuais', ou seja, práticas de trabalho e aquecimento que cada um traz em seu repertório. No começo essa prática se dá acompanhada apenas da respiração, mas logo adicionamos a emissão da

[Voz], primeiro com os lábios fechados e depois direcionando o som para o espaço. Aprendemos alguns exercícios uns com os outros e, ouvindo novamente a música proposta em nossa chegada, Sabine pede que exploremos os registros mais agudos e mais graves da própria [Voz]. Passamos a um trabalho em dupla, apoiando partes do próprio [Corpo] no [Corpo] do outro, investigando a presença da vibração no encontro e cedendo peso. Esse primeiro contato direto com o outro preparou para o trabalho da tarde: uma investigação dos diferentes ressonadores e qualidades da [Voz] através de uma massagem em dupla. A longa jornada de oito horas de trabalho termina com algumas práticas de preparação para o dizer: inspirar em pausa e dizer o texto[1] em movimento; inspirar em movimento e dizer na pausa; dizer destacando somente as vogais, depois as consoantes e, por fim, misturar os dois.

[1]Para o curso, cada participante é convidado a memorizar um texto, de preferência um texto que o toque de algum modo, e uma canção.

É já começo de noite e permaneço na sala sozinha ainda por alguns instantes. Tento gravar em mim as sensações do meu [Corpo] pós trabalho: a concretude da conexão com a [Voz]; os espaços para o ar, para o som e para o movimento abertos e disponíveis, a percepção de um tempo que corre diferente do tempo do mundo cotidiano. Encontro a satisfação de um dia cheio, mas me sinto exausta. Na minha cabeça, o que me preocupa não são as regras de execução de um ou outro exercício, ou quanto tempo dura minha expiração. O que me inquieta é o desafio de sustentar, durante a prática dos diversos exercícios, o diálogo com o espaço e com o outro. Percebo que a maioria das propostas realizadas por Sabine coloca quem participa em constante relação com o espaço, com um som externo e, sobretudo, em relação com o outro. E nesse encontro, quase sempre me deparei com algo de perturbador da própria ordem, como se o desafio de estar frente ao outro desvelasse uma nova camada de encontro comigo mesma.

E, se nos atentarmos, pode ser que nos deparemos com um momento de presença plena– [Corpo Voz] (e mais imaginação e mais desejo e mais respiro e mais). Esse é o eixo do trabalho que mais me mobiliza e que me provocou à viagem, ao trabalho e, nesse instante, à escrita.

A prática inquietou meus pensamentos e na tentativa de entender mais, perguntei-me. **Como meu [Corpo] se torna disponível ao encontro com o outro? De que corpo eu falo quando falo de [Corpo]? De que voz?** A experiência aponta para diversos momentos de conexão [Corpo Voz]. Os textos, grande parte dos estudos que cercam temas sobre a prática do ator miram a conexão entre corpo e voz. **Mas, se a integração é tão orgânica, quase indiscutível, como se deu a separação? Por que esse Corpo Voz se apresenta como dicotomia a ser resolvida, problema a ser solucionado? Por que eu mesma em um momento da minha vida identifiquei a cisão?** A questão - qualquer uma delas - não é simples. Apresenta inumeráveis pontos de vista, cientificismo e intuições. Eu, nesse momento, faço a escolha de olhar a questão sob uma paisagem ampla, pois quando falamos do ator, falamos sempre e inextrinsicamente do homem, e de como a própria relação do homem com seu estar no mundo está desenhada. Quando eu me mobilizo pelo desejo de adentrar uma perspectiva de processo de [Voz] para o ator, me deparo não apenas com os limites traçados pela pele, com os processos orgânicos, com o impulso criativo. Eu me pego olhando a paisagem ao redor, ao meu redor, uma paisagem formada de arquitetura e pensamento, que me molda, misturada a toda vontade de auto-construção que me mobiliza, com toda ideia de [Corpo] que cerca uma prática.

Vistas a uma paisagem herdada: o pensamento (des)vocalizado

Há tradições das quais fazemos parte sem nem mesmo nos darmos conta. Integramos uma cultura, assumimos um certo jeito de agir, agregamos às nossas singularidades um determinado pensamento sobre a vida, sobre as relações e sobre nós mesmos. Um pensamento que não apenas nos envolve, mas que também reproduzimos. C**omo a cultura que nos cerca forma também nossa [Voz]? Ou, perguntado de outra forma, como se constitui esse obstáculo que nos faz perceber corpo e voz como elementos cindidos?**

A origem dessa cisão remete diversos estudiosos ao berço do pensamento me-

tafísico. Fundamento primevo da cultura ocidental, a metafísica concentra sua atenção na busca da verdade através do pensamento e da razão, e oferece centralidade ao desenvolvimento do *logos*[2]. E segundo a filósofa italiana Adriana Cavarero, o papel de inferioridade da [Voz] em nossa cultura constitui-se justamente pelo recalcamento a que esta foi submetida pelo logocentrismo.

[2] *Logos* é na filosofia um termo notoriamente multívoco e ambíguo, que tende a ser sintetizado ora como razão, ora como discurso. "Na sua acepção comum, o logos se refere à atividade de quem fala, de quem liga os nomes aos verbos e a qualquer outra parte do discurso". (CAVARERO, 2011, p. 51)

> A desvocalização do logos inaugurada por Platão, além de fixar o primado ontológico do pensamento sobre a palavra, tende, sobretudo, a liberá-la da corporeidade do sopro e da voz. Radicada nos órgãos da respiração e fonação, a palavra alude às vísceras, ao corpo profundo onde fervem os humores da paixão. Por sua vez, tal como sugere Platão, o pensamento está na posição bem mais nobre da cabeça, naquela parte divina do crânio que constitui o cérebro. Para o filósofo, a centralidade do pensar acaba, assim, orientando o imaginário fisiológico referente ao falar. Quando é forçada a tratar do posicionamento corpóreo da palavra, a metafísica propende a colocá-la na boca, a pouca distância do cérebro, sem se ater a detalhes relativos à respiração. O papel subordinado da voz de vocalizar os significados se insere na coerência do desenho. (CAVARERO, 2011, p. 83)

Os processos fisiológicos, a presença do ar, da musculatura, das emoções, todo o circuito de afetos que atua sobre a fala é rejeitado pelos metafísicos, que determinam a origem e finalidade da palavra fincada no cérebro. O pensamento torna-se, por princípio, o centro da fisiologia da linguagem. Com sua origem e finalidade fincada no cérebro, o pensamento torna-se o centro da fisiologia da palavra. Da mesma forma, a [Voz] seria apenas uma "veste acústica ao trabalho mental do conceito". (CAVARERO, 2011, p.52) e interessa à medida que comunica o *logos*, em que é veículo de uma linguagem entendida como sistema de significação. Essa impostação secular orientada por Platão sanciona a cisão da palavra entre o 'sentido lógico' e a 'cor fonética', entre a fala e o timbre corpóreo e vocal que sempre intrinsecamente a acompanha. A palavra perde, por princípio, [Corpo], carne e respiração.

O canto, os ruídos, qualquer manifestação da [Voz] que haja um sentido puramente acústico, encontra-se numa escala de ainda menor importância. Segundo Cavarero, não há para os metafísicos qualquer valor numa realidade vocálica destituída de semântica; sendo o *logos* aquilo que distingue os homens, a *voz* independente da palavra é somente *voz animal*, caracterização amplamente pejorativa para essa seara de pensadores.

> Em seu início platônico, a filosofia se bateu pela afirmação de um logos próprio contra os perigos de uma poesia oral e cantada, carregada de sonoridades perturbadoras. O processo de descarte da voz se conclui já em Aristóteles, que define a linguagem em sua capacidade semântica e que estabelece o limite entre homem e animal exatamente pelo fato de o primeiro possuir linguagem (phoné semantiké), enquanto ao outro restaria apenas uma voz (phonè) sem poder de significação, mera sinalizadora de afecções. (CAVARERO, 2011, p. 10)

O descarte dos afetos, das inúmeras formas do homem de se relacionar com o mundo que não através do *logos*, leva ao consequente descarte do poder carnal do sonoro. A base do pensamento platônico, que concebe a realidade como uma trama de ideias imóveis e incorruptíveis, não condiz com a volúpia da [Voz], capaz de despertar as partes *irracionais da alma*. Segundo Platão, essas paixões deveriam ser enfraquecidas, pois "as almas devem ser disciplinadas pelos sons, não inebriadas ou distraídas". (CAVARERO, 2011, p. 188) Essa preocupação traduz uma espécie de temor do prazer acústico que escapa ao controle do semântico.

A [Voz] destituída de linguagem é ritmo e respiração, é matriz pulsional do [Corpo]. E a essa pulsão está atrelada a uma dimensão de prazer, tanto de quem emite quanto do receptor. Assim, o que se percebe é que não apenas a [Voz] é orientada à fixidez; também a [Escuta] recebe a herança de uma educação que, privilegiando o sentido lógico-intelectual, neutraliza sua atenção ao sonoro em vantagem do significado. E nossa cultura ainda retransmite os ecos de um pen-

samento que descorporifica a [Voz], tanto quanto a [Escuta], ao se habituar, por exemplo, a desqualificar o prazer acústico e sua relação de gozo entre bocas e ouvidos.

> O preço da eliminação do caráter físico da voz é, em primeiro lugar, a eliminação do outro, ou melhor, dos outros. Preanunciado pela metafísica platônica, o diálogo silencioso da alma consigo mesma não é somente um monólogo; é um solilóquio que, mesmo metaforizando-se na esfera da voz, neutraliza o estatuto relacional da voz e, portanto, da palavra. (CAVARERO, 2011, p. 65)

Sem nos darmos conta, nutrimos a [Voz] e a linguagem como formas afônicas, privadas de [Corpo], pulsão e timbre. Da mesma forma, nos flagramos tantas vezes detentores de um *ouvido surdo*, dado que o ouvido é incentivado apenas à compreensão das ordens inteligíveis. Nas vestes dessa tradição do pensamento, que vem sido ainda carregada por nossa forma de entender o mundo, reside não apenas o risco de *emudecermos*, mas também de nos abstermos do exercício de recepção. Despojados do prazer pela troca móvel e evocativa do sonoro, desabituamo-nos a cultivar uma presença escutante e deixamos hibernar a profundidade da [Voz] das entranhas.

***

A influência do pensamento metafísico na descorporificação da [Voz] na cultura ocidental é marcante, e há, sem dúvida, muitas outras ideias e outras decorrências da própria filosofia que nos afastam de um campo de pensamento de [Corpo Voz] integrados. Mas não me demorarei mais sobre essa paisagem. Há inúmeráveis dificuldades, seja no campo do pensamento de uma cultura, seja no campo das subjetividades, e me dedico ainda a algumas delas ao longo dessa jornada de escrita deste trabalho.

Por agora, respiro fundo e mudo a direção do olhar. Embarco numa breve

tentativa de desemaranhar os fios dessas palavras – Corpo, Voz – registrando as pistas que ajudam o homem no percurso do 'reapossar-se da própria carne'.

> Um corpo abriga sons para serem ouvidos. Nele transitam cadências para serem experimentadas. É dessa doida bioquímica de sons e ritmos que somos feitos. Mas vivemos moucos e arrítmicos. Desfazer-se desse coágulo é reinvestir no som que jorra forte da garganta, que molda outra linguagem, outro jeito de corpo. Cada emissão acompanhando-se de modulações que agitam os diagramas do pensamento. Reintrosados, som e ritmo, o corpo transido afeiçoa-se a cada meandro seu. Invoca para si outra estatura. Reapossa-se de sua carne antes descorada e flácida, agora belamente encarnada. (PRECIOSA, 2010, p. 26)

O retorno da [Voz] ao [Corpo], e do homem ao mundo

O século XX revelou-se aos nossos olhos como um período de grandes mudanças e de desenvolvimento de múltiplas cadeias de pensamento. Durante esse período, houve uma intensificação dos estudos que valorizavam o [Corpo], a [Voz] e que, instigados pela decifração da construção do conhecimento, trouxeram à tona com renovada importância a interrelação de todas as capacidades humanas e também do homem com o outro e o ambiente. Ao passar os olhos sobre esse vasto território de ideias, me demorei com curiosidade sobre os estudos da fenomenologia de Merleau-Ponty.

A fenomenologia trata das preocupações do homem em sua existência e preconiza que, diferentemente dos ideiais metafísicos, não há hierarquia nem ruptura entre o que é vivido e o pensado, entre o sentir e o entender. Antes, é a interação dessas capacidades,"no fluxo da vida chamado existência" (CARMO, 2000, p. 26), que possibilita ao homem o aprendizado, a formulação de conhecimento e a criação. O mundo é o meio de realização da consciência, e toda atividade, segundo Merleau-Ponty, tem como fundamento a percepção do próprio mundo pelo [Corpo].

> [...] toda percepção é uma comunicação ou uma comunhão, a retomada ou o acabamento, por nós, de uma intenção alheia ou, inversamente, a realização, no exterior, de nossas potências perceptivas como um acasalamento de nosso corpo com as coisas. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 429)

A ênfase dada por Merleau-Ponty à percepção, entendida aqui como um ato relacional, dá relevo à característica do [Corpo] voltado ao mundo, enfraquecendo o primado de uma suposta consciência cerebral. Aprendemos no e através do [Corpo], nos servindo de todo o seu pensamento latente, do cruzamento que se realiza continuamente entre a percepção do material 'de dentro' e os estímulos do exterior.Há um contínuo laço que nos conecta às coisas, ao mundo, e é dessa relação, mediada por nossas capacidades sensório-motoras, que desenvolvemos a *cognição.* Esse princípio relaciona-se diretamente com o que se experimenta em em sala de trabalho. Durante um dos encontros do "Laboratório de Voz e Escuta" que coordenei na Oficina Cultural Oswald de Andrade, uma das participantes relata:

> o outro que sou eu, você, ele, ela, e nós e eles e elas, e a luz da primavera, e o chão irregular e as paredes em quina e a cidade entrando pelas janelas com seus ruídos e vozes. tudo ao mesmo tempo e sempre determinando as experiências e construindo a voz que sai e que silencia. a voz é o vôo do corpo. (ROMAN, Renata. Registro de trabalho. "Laboratório de Voz e Escuta." Outubro de 2014)

A luminosidade que meus olhos percebem, a relação do meu [Corpo] com as dimensões e texturas do espaço, a [Escuta] de um som como provocador de uma reação; tudo me informa e me convida, gerando intenção e pensamento. As informações do exterior são percebidas e se cruzam, pois nossos sentidos estão interligados. Nossas sensações se dão numa configuração global. Não é à toa que, por exemplo, comumente a música toma de empréstimo termos das artes visuais para traduzir aspectos envolvidos em seu trabalho. Quem nunca ouviu

a expressão 'a cor do som', por exemplo? Ou quem já não foi surpreendido por uma imagem da memória ao sentir um cheiro característico?

O que percebemos é o motor de nossa cognição, de nossa aprendizagem acerca do mundo; e aquilo que aprendemos fica registrado, na mente, na pele, nas emoções. Há, sem dúvida, uma relação entre *perceber* e *lembrar.* A percepção de algo, sabemos, apela continuamente à memória, que completa o ato de perceber. No entanto, *perceber* não é lembrar e não está de forma nenhuma amarrado ao passado; se trata, sobretudo, de um ato de atualização ou, como nos diz o romancista e estudioso Paul Zumthor, "[...]a percepção é profundamente presença." (2007, p. 81).

***

Perceber é ter sensações. Somos no mundo o tempo todo, percebemos o tempo todo. Mas não percebemos o tempo todo da mesma forma. O modo como defrontamos o sentir está atrelado continuamente a um modo de agir. Em seus textos, Merleau-Ponty convida a um engajamento em que"[...] comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, [é] ser com eles em lugar de estar com eles". (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 142). Entendida desse modo, a percepção amplia sua configuração como fruição passiva dos sentidos e passa a incorporar uma atitude que, na busca por efetivamente ser com o mundo, requer que estejamos, ao mesmo tempo, atentos e disponíveis.

O dobrar e o desdobrar da pele – o homem como inacabamento

O [Corpo] é a figura visível de nossas intenções. No contínuo de nossa existência, recebo estímulos, transformo-os e devolvo ao mundo. Reajo ao que vejo, minha pela arrepia com a recepção do ruído agudo, informo nas expressões do rosto o contato áspero com a parede, canto a dureza das palavras que uma vez

tocaram meus ouvidos. Meu [Corpo Voz] reelabora o que recebe; o que percebo não sai do jeito que entrou. Como diz Jean-Luc Nancy (2011), filósofo francês e importante referência nas investigações desse trabalho, toda a superfície da minha pele recebe ao mesmo tempo em que me revela.

> Este corpo se apresenta abrindo-se: isto se chama 'os sentidos'. Mas justamente enquanto recebem informações sensíveis, os sentidos, por sua vez, emitem outros, por conta própria. Ainda uma vez o olho vê, mas também olha. Olhando, ele expõe, lança diante de si alguma coisa daquilo que para ele é ver e ser visto. (NANCY, 2011, p. 23, tradução própria[3])

[3] *"Questo corpo si presenta aprendosi: questo si chiama 'i sensi'.Ma próprio mentre ricevono informazioni sensibili, i sensi ne emettono altre a loro volta, per conto próprio. Ancora uma volta l'occhio vede, ma anche guarda. Guardando, esse espone, getta davanti a sè qualcosa di quello che per lui è vedere ed essere visto".*

O [Corpo] envia ao mundo os sinais da própria relação que o contato com o mundo oferece. E assim como o mundo é uma fonte reveladora e inesgotável de sentido em estado nascente, também o [Corpo] não se fixa, não alcança nunca qualquer tipo de identidade absoluta – habita uma infinita dinâmica de recepção e envio, de contágio e ressonância. O [Corpo] é um constante inacabamento, possibilidade de vir a ser, potência.

Por sua própria natureza, a experiência de ser não é repetível. Cada [Corpo] é singular e cada [Voz] - a marca de uma carnalidade específica – é única.Uma garganta de carne, as teias do pensamento, a ansiedade pelo inesperado, a fome, os pulmões e o desejo são [Voz] e [Corpo]. Não há decisão, ação, tristeza que não seja junto aos ossos, veias e vísceras, reverberando na cadeia de nossa estrutura, de nossas ondas sonoras.

Somos, portanto, como diz Nancy, singularidades em movimento. Somos constantemente estrutura vivida e refletida e montamos de maneira única nossa bagagem. Na minha, adicionei essas referências, como uma tentativa de revisão de minhas ideias sobre meu [Corpo]. Um convite a olhar sem temer o constante princípio "de distração e de vertigem que é nosso corpo". (MERLEAU-PONTY, 2011, p.55). Sei que elas me servem num determinado momento, ecoando sobre

a experiência vivida, e não definem uma visão única do homem. Aqui, elas cercam uma espécie de rede de ideias que, por hora, ajudam a explicar e provocam um novo modo de *dizer o que se diz sobre o que se faz*. Aqui, o dizer do que se faz, *diz do teatro*.

Apontamentos acerca da [Voz] como encontro no teatro

A característica fundamental do teatro é o encontro entre ator e espectador - é o que o distingue e o move. Mas, assim como a vida, não há uma visão única das condições do encontro. Na tentativa de desvelar os contornos do que está em jogo, somo ao texto as vozes dos mestres que investigaram a natureza do teatro. Para isso, me sirvo, sobretudo, das palavras dos encenadores pedagogos Jerzy Grotowski e Kostantin Stanislavski. Não me dedicarei ao estudo aprofundado desses dois criadores, nem abordarei sua prática na cena. Antes, me reservo o direito de tirar de seus escritos alguns eixos que me ajudaram a dizer da natureza do encontro para a qual estou voltada.

Mas antes, reforço que quando digo encontro, entendo o termo em sua larga acepção a partir dos parâmetros descritos por Merleau-Ponty: o contato do [Corpo] com o mundo e/ou com outros [Corpos]. Essa ideia de contato faz relação direta com a condição de porosidade corpórea e com a capacidade de afetar e ser afetado.O que encontro me toca através dos sentidos e me modifica.

Essa atitude requer uma tensão sensível, dedicada tanto aos fenômenos externos quanto ao próprio [Corpo] e exige o estado de estar conectado ao momento presente. Para Grotowski, essa presença do ator deve ser intensa, vertical e sutil. Trata-se de uma cena que aspira ao revelar da interioridade do humano. Tanto que, em seus termos, Grotowski dá ao espectador a função de testemunha do ato de confissão do ator. Este, por sua vez, sustenta a qualidade do encontro garantindo o contínuo diálogo com seu próprio ser e com o outro.

Grotowski dedicou anos de trabalho a essa investigação. Ele estava interessado

no ato total de desvelamento do ator – aquele que permite testemunhar o que ele chamou de impulsos vivos,"[...] aqueles impulsos quase invisíveis que tornam o ator irradiante, que fazem com que, mesmo sem falar, fale continuamente, não porque quer falar, mas porque é sempre vivo". (GROTOWSKI, 2001, p.169)

Num período anterior aos trabalhos de Grotowski, Stanislavski também estava interessado numa corrente de comunicação mútua, numa qualidade de presença perceptível, mas nem por isso de caráter material.

> Acaso já não experimentaram na vida real ou na cena, nos casos de comunicação recíproca, a sensação de uma corrente de vontade que brota de vocês e parece passar pelos olhos, pelas pontas dos dedos, pelos poros da pele? Como nomear esse caminho invisível, esse meio de comunicação mútua? Emissão e recepção de raios? Irradiação? (STANISLAVISKI, 2003, p. 267-68, tradução própria[4]).

[4] *"No han experimentado em la vida real o em la escena, em los casos de comunicación recíproca, lãs ensación de una corriente de voluntad que brota de ustedes y parece pasar por los ojos, lãs puntas de los dedos, los poros de lapiel? ?Cómo llamar a este camino invisibile, a este médio de comunicación mutua? Emisión e recepción de rayos? Irradiación?"*

A presença tem de fato essa qualidade, de algo que se pode claramente sentir, mas que a natureza da linguagem não traduz em sua totalidade. Um estado de impulsos visíveis, de irradiação, de olho que comunica enquanto é olhado. Somos feitos de presença, e no teatro ela é material de trabalho, ponto de partida e de chegada do processo criativo.

***

O caminho da presença não se apresenta como uma fórmula, não se ajusta a um conjunto de regras, mas parece não prescindir de uma simples característica: estar presente se liga à possibilidade de ser de forma integral. A sensação de divisão, de corpo cindido - que percebe separadamente o pensar e o sentir, o [Corpo] e a mente, a [Voz] e o [Corpo] –bloqueia ao ator a possibilidade de ser inteiro, de ser presença.

> Não estar divididos é a base para se aceitar. Não confiar no corpo de vocês quer dizer não ter confiança em vocês mesmos: estar divididos. Não estar divididos é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza. (GROTOWSKI, 2007, p. 175)

O ator, em seu exercício utópico de inteireza e presença plena, realiza uma espécie de convite ao espectador: que este por instantes compartilhe uma camada de existência mais sutil, elaborada, uma veste magnética sobre a qual a linguagem aporta seus códigos e discursos, pois a presença prescinde de uma linguagem específica. Do ponto de vista de onde olho o assunto, a presença é sim essa qualidade que revela mais do que *é o ser* – o ator se coloca em jogo com sua própria bagagem, e antes mesmo de ser um outro ficcional, ele *é ele mesmo*.

E não se trata, ao se colocar no exercício de se revelar ao outro, de alimentar uma prática narcisista[5], que desloque a atenção da cena para a obtenção de um 'resultado a ser exibido', mas assumir com seriedade o espaço de inacabamento que é intrínseco à cena: a obra que dá relevo ao encontro só se realiza efetivamente no encontro com o outro-espectador. "Tudo o que se faz em cena, deve ser feito para alguém. Um se senta aí com alguma finalidade e não simplesmente para se mostrar aos espectadores ", diz Stanislavski (2003, p. 53, tradução própria[6]).

Desvelam-se aqui ao menos duas atenções acerca do trabalho do ator: 1 – O estar em cena é sempre um estar para alguém - o outro é fundamental na cena; 2 – Há uma finalidade para que o ator adentre o espaço da cena. Posso entendê-lo como um objetivo a cumprir ou uma ação a realizar. A cena não prescinde de algo que se tem como fim realizar.

A sobreposição dessas atenções e do material criativo, somados à conexão consigo mesmo e à inteireza no momento presente, deve ainda deixar algum espaço para receber o que o público oferece, pois, nas palavras de Stanislavski, "O que [o público] recebe de nós, ele devolve como um sistema de ressonância, na

[5] O ator sensato é o que se assassina a si próprio antes de entrar, um que não entra em cena sem ter andado sobre seu corpo, que ele considera um cachorro morto. No qual ele não presta mais atenção do que num cadáver que fica. Todo bom ator que entra deve ter andado por cima disso. Somente então ele pode falar. Como verdadeiro despossuído. Como um que não tem nada. Não um que sabe. Um desnudado. Que só sabe mesmo o que seu corpo aprendeu e nada mais. (NOVARINA, 2009, p. 32)

[6] *"Todo lo que se hace em escena debe hacerse para algo. Uno también se sienta ahí com algún fin, y no simplesmente para mostrarse a los espectadores".*

forma de suas próprias emoções". (2003, p. 259, tradução própria[7]). A presença do ator, em seu estado de porosidade, convida a própria presença do espectador a se revelar.

[7] *"Lo que recibe de nosotros lo devuelve, como um sistema de ressonancia, em forma de sus próprias emociones".*

> No Teatro, o ator e o espetador trocam de fôlego. É uma cena que não se pode nunca ver. É o lugar da impossível reprodução do homem pelo homem. Uma luta das línguas no espaço. É o drama da língua, a luta das bocas para falar. As bocas dos mortos, as dos vivos. As palavras travam um combate, representam uma comédia, um drama. Porque a cada palavra subsiste um crime. Porque todas as palavras são cômicas. Porque são pronunciadas pelo orifício superior do tubo digestivo, enquanto que são pensadas bem abaixo. Pois aquele que pronuncia as palavras no pensamento está embaixo. É ele que pronuncia as palavras em pensamento. A boca fala, mas é a boca muda de baixo, voz abafada, que imita em pensamento os movimentos da boca, que lança, que pronuncia os sons em silêncio. (NOVARINA, 2011, p.30)

***

A [Voz] é, por natureza, relacional. Ela amplia o tamanho do [Corpo], e se engrandece, ganha vida e desenho à medida que busca o encontro.

> É na realidade física da onda sonora que a voz se coloreia, se amplifica e percorre o ar no sentido de seu destino: o outro. A voz emana do corpo e toca, se embrenha, provoca, age sobre o corpo do outro e o transforma. A voz é experiência que se realiza entre os corpos. (DAL FARRA, 2007, p. 09)

A busca por estabelecer *relação* é uma das características da [Voz], e é também elemento chave no pensamento da [Voz] do ator em cena. O ponto de partida parece sempre figurar numa espécie de desvelamento da própria [Voz], abrindo mão dos impedimentos e incômodos que nos afastam do encontro. Pensada dessa forma, entendo que a natureza do trabalho do ator de fato não perpassa a

ideia de reprodução, de aprendizagem de modeloscorporais e vocais a seguir. Nas palavras de Grotowski, " [...] trata-se de liberar o corpo, não simplesmente treinar certas zonas. Mas dar ao corpo uma possibilidade. Dar-lhe a possibilidade de viver e de ser irradiante, de ser pessoal". (GROTOWSKI, 2007, p. 170)

O [Corpo Voz]do ator não é e não pode ser considerado *instrumento* – o [Corpo] é agente, um sistema complexo que se forma através de e enquanto forma o próprio mundo. Quando o ator é confrontado com uma prática baseada na supremacia da reprodução de elementos técnicos da emissão vocal - que não leva em consideração a conexão com todo o [Corpo], com o espaço, com o outro – acaba por reforçar em si uma cisão e vive no suor da sala de trabalho as velhas dicotomias. Pois não é fácil abrir mão das ideias aculturadas e despir-se do velho hábito de ser. Requer um mergulho sobre a revisão das próprias ideias sobre o *corpo*, e talvez até mesmo sobre o homem e o mundo. E isso não é tarefa simples.

Há risco em viver, em se investigar, em se reperguntar. E há risco no encontro, pois se o encontro com o outro é *realmente encontro*, e o outro é *realmente um outro,* pode-se dar que em certo momento eu fique surpresa, desorientada. E, por medo de habitar o estado da dúvida e do desconhecido evito o encontro. O fonoaudiólogo e professor Luiz Augusto de Paulo Souza toca nessa questão quando diz:

> O dualismo psicofísico, assim como a ideia de essência fundante (seja ela divina ou racional/biológica) e de um sujeito unitário, entre outras ilusões, são um logro que o humano se impôs como paliativo, anestésico para suportar a dor da finitude, da provisoriedade das formas nas quais nos reconhecemos; também para suportar o medo do desconhecido, do imprevisível, do acaso do encontro com o outro. (SOUZA, 2007, p. 34)

Buscamos na prática a dissolução de um dualismo que ainda resiste no Corpo da nossa cultura, arraigado nas nossas mais profundas inseguranças. Nossa linguagem carrega ainda as dicotomias com as quais nos embatemos[8] e que, apesar

dos esforços, muitas vezes contradizem nosso modo de criar.

Mas seguimos buscando, claro! Eu, que agora procuro a tradução em reflexão e palavras de uma prática que me marca, e você que lê, e outros. Achamos o apoio nas boas leituras, nas boas conversas e, sobretudo, no momento em que capturamos a vida no teatro, nem que por um mísero instante.

> O ator sabe muito bem que a cabeça anda, que todos os pensamentos sobem das pernas e se lembram que vem do corpo, que passaram pela prova das paixões, saíram das carnes para nos pegar, nos fazer morrer e se mexer. Há pensamentos sem pés e que não dançam: são emitidos apenas pelas cabeças, eles se esgotam muito rapidamente [...]. (NOVARINA, 2009, p. 50)

Dizer a coisa mais simples possível. Não ir mais longe que o que quer que seja que eu por acaso veja diante de mim. Começar com essa paisagem por exemplo. Ou até perceber as coisas que estão mais próximas, como se no minúsculo mundo diante de meus olhos eu pudesse encontrar uma imagem da vida que existe além de mim, como se de uma maneira que eu não compreendo plenamente cada coisa de minha vida estivesse conectada a todas as outras, que por sua vez se conectam ao mundo em torno, o infinito mundo que se ergue na mente, tão letal e incognoscível quanto o próprio desejo.

Paul Auster

Voz e Escuta

Quais as características de um processo que convida a [Voz] ao encontro com o outro? O encontro é da ordem do imprevisível. À minha frente um outro, uma singularidade com a qual me mantenho em relação justamente pela diferença. Esse encontro, com todos os riscos que ele comporta, requer uma espécie de duplo 'sim' para que aconteça. O primeiro, o inevitável, é o 'sim' a ser afetado pelo outro, invasão que não escolhemos. E o segundo 'sim', que é também alvo dessa investigação, é o 'sim' da hospitalidade, do acolhimento; é o 'sim' que nos permite dizer que o encontro nos modificou.

***

Estou no 12º dia de curso no Via Rosse Teatro. Após o almoço, nos encontramos eu, Paolo, Domenico e Sabine na sala e depois de um aquecimento pós -almoço, ela nos convida a fazer mais uma vez a proposta do "Jogo do Espelho[1]" com texto e canção. Numa determinada etapa do trabalho, Sabine indica aos outros dois atores, que mantenham o canto "Libera me Domine[2]" enquanto eu sigo os movimentos propostos por Paolo e digo meu texto. Mas percebo rapidamente que da minha boca sai um texto rígido; sinto o desconforto de uma palavra que não se encaixa no meu corpo, que não é viva – o texto não respira a canção.

Sabine propõe uma pausa e me faz algumas considerações importantes antes de refazermos: que eu escute mais o canto e que eu faça dele o motor para o dizer. Além disso, sugere que eu me permita às vezes 'escapar' do espelho para realizar qualquer espécie de movimento grande, amplo e forte.

O jogo e o canto recomeçam. No meu diário de trabalho eu registro que nesse momento

> "Eu procuro respirar o canto e abrir o centro do peito. Num primeiro momento sigo os movimentos dados por Paolo, mas quando ele nos leva ao chão, sobre quatro apoios, eu abandono as regras do jogo, me desconecto do olhar dos meus parceiros e não me levanto. Não quero me levantar. Permaneço nessa posição e começo a movimentar minha coluna lentamente. Digo o texto para o chão, como um bicho que conta um segredo. [*Com tudo isso, meus pais decidiram mandar Marco para um hospital. Eu não queria. Marco não era louco e devia ficar com a gente. Eu gritava. Eu poderia protegê-lo. Eu poderia trabalhar para sustentá-lo. Eu... Eu era muito pequeno – minha mãe disse – eu não poderia entender. Enquanto minha mãe colocava as coisas de Marco na mala e meu pai se arrumava mil vezes na frente do espelho, meu irmão permanecia imóvel e bem vestido, aproveitando a luz da manhã no quintal. Quando todos estavam prontos, nos sentamos à mesa. Fixamos o relógio sem falar. Quase dez. Mamãe chorando disse: vai abraçar teu irmão. Eu fiz. Friamente. Marco não percebeu. Mas já na estrada, caminhando de mãos dadas com papai, Marco me olhou e sorriu. Depois continuou andando e explodiu numa risada fortíssima. Subiram no carro e partiram. Surgiu nos olhos um choro que eu não consegui controlar. Odiei como nunca o salgado das lágrimas e corri o mais forte que podia para que o vento levasse da oca aquele gosto. Corri entre as árvores até que as pernas me abandonassem e eu caí exausto sobre a grama.*]
>
> Eu sinto que minha voz muda, como se um som do meu Corpo, com o qual eu não estou habituada, tivesse sido recuperado. Tenho a sensação de uma voz presente, forte, com muitas variações e que não faz mal à minha garganta – ela passa direto, fácil, não machuca. Os movimentos aumentam, são fortes como a Voz. Percebo que Paolo e Domenico também pararam o jogo e apenas cantam para me ajudar a investigar o texto que eu digo. O texto [*Eu nunca entendi, e acho que nem mesmo agora entendo porque nós, de um dia para outro, nos tornamos diferentes.*] sai agora como um choro, inclusive as lágrimas caem. Lembro de ainda ter pensado: "me emocionar ou não?" Mas simplesmente embarco nesse fluxo, lembrando sempre da indicação de 'respirar a canção', 'respirar

> a canção', 'respirar a canção'. Em algum momento eu também fechei os olhos, mas sei que deveria abrir: não quero e não faço. Pedaços do texto ganham um grande sentido, ganham novas formas de serem ditos. [...] Finalmente abro os olhos, e os vejo, digo a eles sem temer, sem embaraço – digo o texto com um sentido renovado. Não sei exatamente quanto tempo se passou, duas horas? Um pouco mais? Eu respiro. O final da proposta me encontra, e eu me sento no chão. De alguma forma entendo porque escolhi esse texto, onde me emociona, onde dialoga com o que eu já vivi". (CARRARA, Paula. Diário de Trabalho, 2008).

Guardo com muito afeto a memória desse dia de trabalho. É uma experiência que me faz pensar sobre as diferentes naturezas do 'sim' ao encontro. Há muitas camadas de trabalho: há um texto que vinha sendo falado e provocado desde o primeiro dia de curso, há um canto em latim vivo na [Voz] de dois companheiros de trabalho, há a condução da Sabine e as regras de jogo que ela apresenta e hei eu mesma, 'sujeita' (sic) com meu próprio repertório[3]. Não foi sem hesitação que fui aceitando o encontro com todas essas camadas. Foi um 'sim' construído pouco a pouco. Talvez eu possa dizer que ele aconteceu em etapas, ou talvez seja justo dizer que o 'sim' foi dado logo de início, e a intensidade com que o encontro ressoava em mim é que ia se modificando.

De quais aprendizagens eu estava impregnada para responder aos estímulos, para me entregar de maneira intensa ao momento presente? O que me preparou para esse momento? Do conjunto de coisas que poderia enumerar, escolho uma que considero fundamental: a [Escuta].

***

Ouvir e Escutar

O que é a [Escuta]? Primeiro, há uma acepção que liga a *escuta* ao órgão sensorial; neste sentido o verbo 'escutar' se aproxima do verbo 'ouvir' Se aproxi-

ma, mas não se iguala. Como diz Jean-Luc Nancy, "Cada ordem sensorial comporta a sua natureza simples e seu estado tenso, atento ou ansioso: ver e olhar, cheirar e aspirar ou farejar, provar e saborear, tocar e tatear ou apalpar, ouvir e escutar". (2014, p. 16) Do par ligado à audição, o 'ouvir' está ligado a um modo da vida[4], enquanto o 'escutar' é um estar atento que evoca uma intenção, "uma intensificação e um cuidado, uma curiosidade ou uma inquietude". (NANCY, 2014, p. 17)

Dimensão de espaço do som, da [Voz] e da [Escuta]

> Escutar é como entrar num labirinto. Percorrer entrevias, entornos, reentrâncias, pausas e volteios.
>
> **Leonardo Aldrovandi**

Escutar convida o ouvido a ultrapassar os limites do si-mesmo[5], convida o [Corpo] à relação com outros [Corpos], nos coloca em conexão e consonância com a paisagem que nos envolve; nos conta da *dimensão dos espaços.* A partir da audição, a [Escuta] capta os graus de afastamento e proximidade do evento sonoro, e é através dessas condições, que desde tempos imemoriáveis, o homem se apropria do espaço, estabelece escalas, se localiza. O ouvido, com efeito, capta diretamente o espaço ao redor, tanto o que vem de trás quanto o que está na frente. Isso porque o som é uma força que penetra, vibra em várias direções, dá textura à estrutura e aos eventos de um lugar. Todo o espaço-mundo existe como fluxo sonoro[6]. Criamos familiaridade com determinado ambiente sonoro e estabelecemos uma rede rítmica de memórias[7].

***

[4] Assim como nesta dissertação, faço a escolha de não utilizar o termo 'vivência' para descrever os acontecimentos relevantes, mas sim 'experiência'. A vivência é o próprio modo da vida, enquanto a experiência é "a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço". (BONDÍA, 2002, p. 19)

[5] A Escuta é um convite a saída do ensimesmamento.

[6] Todo o espaço [Corpo] existe como fluxo sonoro.

[7] É o caso dos sons da própria casa, um conjunto de ruídos familiares e discerníveis - sinfonia doméstica - a que nos habituamos a reconhecer como lar: o bater de portas, panelas e talheres, passos característicos, vozes, etc.

O som percorre distâncias, altera a qualidade e a percepção dos lugares – o som é espaço. E a Escuta também é espaço. Mas não se trata aqui de um espaço qualquer – estou falando de um espaço perplexo. "A Escuta é uma experiência labiríntica", diz o compositor e pensador Leonardo Aldrovani. O labirinto, sabemos, é esse conjunto de percursos intrincados, que tem como objetivo maior, desorientar. A única certeza que temos ao adentrar esse espaço é latente possibilidade de nos perdermos[8]. E não é justamente por essa instigante capacidade que os Labirintos nos atraem tanto? Para Aldrovandi o que sustenta a vitalidade encantatória na [Escuta], bem como no labirinto, não é a chegada a uma solução, mas a constante relação entre esforço e errância que ambos solicitam.

[8] "Perder-se é um achar-se perigoso". (LISPECTOR, 2014, p. 107)

A [Escuta]não está dada, não tem acerto. Ela é facilmente influenciável, moldável, muda de direção. Tanto e na mesma medida em que o homem, sujeito da [Escuta], é mutável.

> Estar à escuta é [...] passar, consequentemente, pelo registro da presença de si, tendo em conta que o 'si' não é precisamente nada de disponível a que possa se ser 'presente', mas justamente a ressonância de um reenvio. (NANCY, 2014, p. 27)

A [Escuta[cruza os fios entre o dentro e o fora – há um movimento do [Corpo] de trazer a si a percepção do que o ambiente oferece. A [Escuta] é uma atitude mutável, sempre em andamento, sempre em conquista, pois o 'si', o Eu-[Corpo], é um processo em constante inacabamento. A [Escuta] alimenta o campo da memória, mas é sempre viva, presente, destituída da fixidez aos hábitos comuns e disponível ao encontro.

***

E esse encontro do componente acústico, antes mesmo de ser processo sonoro, revela traços de uma *presença*. A [Voz] amplia os espaços do [Corpo] no espaço – e é essa extensão do si-mesmo que adentra o outro pela [Escuta]. A [Voz] é

uma evocação da presença! Paul Zumthor conta que o marca profundamente as lembranças da 'performance' de um dos tantos cantores que animavam as ruas de Paris na década de 1930.

> A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o a sua ordem, a seu próprio ritmo. (ZUMTHOR, 2007, p. 39)

O que se escuta não é apenas onda sonora; é também timbre e musculatura, ritmo, impulso, desejo e escolha do que escapa como [Voz].

***

A [Voz] pode ser pensada como um mistério, ou como algo imaterial, mas a [Voz] é concreta[9]. Sua existência caracteriza-se por um estar 'entre' – ela existe em quem emite, no espaço e no que é tocado pela [Voz]. Ainda que se trate de um contato com a essência, a [Voz] não se caracteriza como um tesouro secreto, inatingível. Sua qualidade de revelação é do campo do possível e "Tal revelação procede justamente de dentro para fora, avançando no ar em círculos concêntricos na direção do ouvido alheio. Mesmo do simples ponto de vista fisiológico , ela implica uma relação". (CAVARERO, 2011, p. 19)

E quem emite, não é imune ao som que criou - o primeiro receptor é o próprio sujeito da [Voz]. Um [Corpo] que atravessa todos os [Corpos] enquanto é atravessado por ele mesmo numa dinâmica de compenetração.

> Soar é vibrar em si ou de si: não é apenas, para o corpo sonoro, emitir um som, mas é de fato estender-se, ampliar-se e dissipar-se em vibrações que, ao mesmo tempo, o relacionam consigo e o põem fora de si. (NANCY, 2014, p. 19-20)

[9] "[...] pensar na fala não como extensão da mente mas como função do corpo. Sons emergem da voz para penetrar o ar e cercar e ecoar e penetrar no corpo que ocupa o ar, e embora não possam ser vistos, esses sons não são menos um gesto do que é uma mão quando se estende no ar para outra mão, e nesse gesto pode-se ler todo o alfabeto do desejo, a necessidade do corpo para ser levado além de si próprio, mesmo enquanto reside na esfera de seu próprio movimento". (AUSTER, 2011, p. 321)

> É por isso que o corpo, pela audição, está presente em si mesmo, uma presença não somente espacial, mas íntima. Ouvindo-me eu me autocomunico. Minha voz ouvida revela-me a mim mesmo, não menos – embora de uma maneira diferente – que ao outro". (ZUMTHOR, 2007, p. 86-87)

A [Escuta] dos sons do mundo

> Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquano os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções.
>
> **Murray Schafer**

Como os sons do mundo atuam em nosso corpo e nos transformam? Da mesma forma que é em nossa relação com o mundo que desenvolvemos a cognição, através da [Escuta[eu aprendo da natureza dos sons, do canto, do dizer: eu falo o que eu escuto. E enquanto oferece elementos à construção da sonoridade do sujeito, a [Escuta] do mundo também forma seu próprio rjeito de escutar. Não estamos nus. O sujeito que escuta carrega suas roupas, sua história, seu repertório., aprende a selecionar, se fixa mais a certos elementos do que a outros.

Ainda que haja um foco principal, a [Escuta] capta todos os sons circundantes, formando o quadro do que ouvimos. É o caso da memória descrita por Zumthor há pouco: a potência do evento – a canção – é revelada por si e pelo cenário (sonoro e imagético) agregado a ela:

> Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso

> das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isso fazia parte da canção. Era a canção. (ZUMTHOR, 2009, p. 28-29)

***

Apesar de ser uma qualidade nata, perdemos a possibilidade de 'escutar', de nos colocarmos efetivamente em relação ao que o outro expressa, comunica, deixa entrever. Durante a vida, vamos deixando de nos engajar no ato primordial de 'escuatr', seja por falta de hábito ou mesmo porque nos deparamos frente a algum obstáculo, um choque afetivo, por exemplo. Então passamos ao ato automático de ouvir, mais superficial e, por isso mesmo, mais seguro. Escutar incorre em riscos.

[Escuta] do mundo

> Golpe do fora, clamor do dentro, este corpo sonoro, sonorizado, põe-se à escuta simultânea de um 'si' e de um 'mundo' que estão um para o outro em ressonância.
>
> **Jean-Luc Nancy**

> A verdade não 'habita' apenas o 'homem interior', ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece.
>
> **Maurice Merleau-Ponty**

A dimensão técnica não está dissociada de um como viver, traduz uma posição ética diante do teatro e diante da vida. A investigação em torno da [Voz] e da [Escuta] concerne não apenas à uma investigação sobre nós mesmos, mas concerne à nossa relação com as coisas, com o mundo. Se o que percebo do mundo

me transforma, também o que faço, o que sou, reflete diretamente no mundo. Quando o ator trabalha, trabalha sempre e inextrinsicamente o homem. Assim, qual o quadro de possibilidade se apresenta quando se adentra num processo de investigação com foco na relação entre Voz e Escuta? Ou então, como pergunta Jean-Luc Nancy, "[...]o que é então ser à escuta, tal como se diz 'ser no mundo'? O que é existir segundo a escuta, para ela e por ela, o que é que da experiência e da verdade aí se põe em jogo"? (NANCY, 2014, p. 15)

Abrir a [Escuta] deveria ser esse exercício que não se encerra na saída da sala de ensaio, no final do espetáculo. A [Escuta] que abre o sujeito ao outro, abre-o também ao outro no mundo, e ao próprio mundo, dando ao que foi percebido uma nova forma, mediada pela poética, e devolve ao ator.

> A capacidade e a possibilidade de ressoar os sons do mundo, de re-cantar o seu canto – mas também de re-dar eco ao gritos, aos gemidos, aos rugidos, às súplicas do mundo. Não só nas suas consonâncias, ou em consonância com esse. Mas também nas suas dissonâncias, nas suas fraturas, nas suas lacerações – nos seus gritos. (PETRINI, 2007,p. 59, tradução própria)

Nossa atual sociedade pensa os indivíduos como autônomos, isolados e competitivos. "Cada um não deve nada ao outro: é já completo na autossuficiência que o fecha em si, como um mundo à parte [...]". (CAVARERO, 2011, p. 217). Não há espaço compartilhado ou a necessidade de reconhecer o outro. Abrir-se à [Escuta[pode ser também convite a arejar as relações no mundo, entendendo a possibilidade de um contexto comum em que cada um pode existir e ser reconhecido, em que a existência é um processo repartido, ainda que numa esfera de pequeno alcance, dentro da lógica das micro-políticas.

***

É difícil passar pelo tema da [Voz] sem sentir ecoar expressões como 'a voz do povo', 'a voz das ruas'. Quem fala nesse momento é principalmente minha

infância passada em meio à militância e reuniões de esquerda. O calar da [Voz] é uma ferramenta social, de poder e controle político.

***

Que poder você vai exercer sobre alguém que está com a voz livre?

***

A arte, quando compreendida como a poesia das relações humanas é o apelo de cada liberdade a todas as outras!

> Todo teatro, qualquer teatro age sempre e com muita força sobre os cérebros, abala ou perpetua o sistema dominante. Eu quero que minhas percepções mudem o teatro. O fim do sistema urge. Tem que urgir! Urge que se coloque um fim, que comece a queda do sistema de reprodução vigente. (NOVARINA, 2009, p. 16)

> O rosto humano serve para ser atravessado por projetos arriscados de existência. E não se pode nunca saber de antemão se um projeto vai ser ou não bem sucedido. É um experimento. O que importa é maquinar estratégias para arrancar a vida da triste moldura em que se vê prensada. Desencantar o rosto dos estados confinados que o frequentam. Olhar bem de perto, de preferência com uma poderosa lente de aumento, o rosto, seus poros dilatados, e neles enxergar respiradouros, tubulações trocando ar com o exterior, correndo o risco de nem sempre cair numa corrente de bons ventos, os de maior propulsão, ventos furiosos, vitais, desses que destelham casas expondo a público nossos esconderijos, tocas em que nos amontoamos crédulos de que podemos barrar as adversidades. (PRECIOSA, 2010, p. 71)

***

Ter voz não tem volta.

A aprendizagem do ator

Ou das pistas para uma pedagogia apoiada na investigação [Corpo Voz Escuta]

Sobre o aprender

Nossa participação no mundo é uma constante aprendizagem. O conhecimento se revela em diferentes camadas: a científica, a artesanal, a ética do 'como viver', e assim por diante. Aprender algo significa passar por uma mudança de estrutura da consciência, através do registro de novas dimensões de experiência. O que aprendo desdobra um 'a priori' e revela novos horizontes, seja do mundo, seja da própria paisagem.

A aprendizagem constitui-se num diálogo constante e absolutamente único entre a pessoa e seus recursos internos e o conjunto de saberes a serem compartilhados. É um processo absolutamente singular, que conta com inúmeras variáveis: a mais radical delas, o fator humano.

Ao rever, tanto meu percurso de aprendizagem, como minhas experiências de conduçao[1], percebi alguns aspectos que se repetiam, elementos que proporcionavam um ambiente seguro de investigação, que preparavam o terreno para um campo de descobertas. Que elementos caracterizam um processo que se orienta em direção a investigação [Corpo Voz Escuta]?

[1]Para a escrita dessa dissertação, utilizo-me principalmente da conduçao do Laboratorio de Voz e Escuta, realizado na Oficina Oswald de Andrade, de outubro a dezembro de 2015.

A descompressão do humano

> O que é um artista? Alguém que deve se autoengendrar, nascer ele mesmo, nascer só, que deve fabricar em si o órgão que não cresceu nele. Se ele é dotado, se o artista é dotado, é de uma falta. Se ele recebeu alguma coisa, é algo a menos.
>
> **Valére Novarina**

Quando pensamos nos processos de formação do ator, deparamo-nos com algumas questões inquietantes, a primeira delas: O que deve saber um ator [2]? O incômodo da pergunta surge justamente porque não há uma resposta única a ser dada. É inegável que o teatro tenha um conjunto de saberes com os quais um ator deve se defrontar em seu percurso, mas não se trata, sob nenhuma hipótese, de uma verdade constituída ou de um saber imutável.

[2] É sempre um grande desafio tratar das questões da formação do ator, pois se incorre no risco de 'deitar no papel' um conjunto de regras e recursos direcionados a um *ator em geral*. O *ator em geral* não existe, assim como também não podemos falar do *artista em geral*.

Na perspectiva desse trabalho, a aprendizagem do ator se aproxima muita mais da ideia de um *processo de investigação*, do que de uma apropriação *instrumental.* O [Corpo] do homem não é o *instrumento* de um campo superior do ser – o [Corpo] é o ser da existência. Da mesma forma, o [Corpo] do ator não é *instrumento* [3] de sua cabeça, ou de um conjunto de regras de execução.

[3] "Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples." (NOVARINA, 2009, p. 22)

> Não estamos empenhados na aprendizagem técnica, mecânica, mas na aprendizagem sensível, que desperta todos os sentidos, e não apenas o intelecto desmembrado dessas fontes, isolado, calculador e inspecionador. (JANUZELLI, 1992, p.49)

Um exercício – qualquer bom exercício – não é em si finalidade da prática artística. Não me debruço aqui sobre a *pedagogia das boas maneiras do bom intérprete*, nem me dedico à formulação de um manual. Nas palavras do pedagogo e diretor francês Jacques Lassale, me interesso por "uma pedagogia da curiosidade, da abertura aos saberes [...]"(2010, p. 24), que convida o ator-atriz-artista a desvelar sua natureza criativa e, por isso, revelar a si mesmo a falta da qual é dotado.

***

Ao seguir por essa mesma trilha, pensar num processo de investigação da [Voz] nos coloca frente ao desafio de conexão com nossa [Voz] plena. "Não se trata de adquirir novos hábitos ou de 'aprender uma voz'," – diz Isabel Setti – "mas de libertá-la de tudo o que a fixa, mecaniza, obscurece, escraviza". (SETTI, 2007, p. 29).

O achatamento do cotidiano, os bloqueios psicológicos, a herança de uma ideia de Corpo e Voz cindidos e dissociados são elementos que marcam a nossa história, que se registram na pele como cicatrizes que nos levam a Escutar menos, a estar menos, e a nos escondermos mais. Ainda que me dedique a cultivar um olhar específico para o campo de possibilidades da Voz, sei que todo o ser está o tempo todo envolvido.

> Hoje, diferente das outras vezes, exploramos as ressonâncias[4] com o parceiro deitado no chão. [...] Dois pontos me chamaram a atenção: um lugarzinho bem na lateral da coxa e um pontinho no pé. Quando Domenico tocou esses pontos, (principalmente a coxa) senti uma explosão de energia, seguida de uma vibração impressionante nos dentes e na boca. O som era um lamento agudo, um choro alto, às vezes parecia só um grito mesmo. Assim que esse som surgiu, as imagens também vieram... imagens doloridas que eu não esperava recuperar. (CARRARA, Paula. Diário de trabalho de setembro de 2008)

[4] A descrição desse exercício encontra-se na página XXX do Capítulo "Do ar ao sopro à cor do som"..

***

Investigar o campo das possibilidades expressivas do ator é adentrar o labirinto da existência do homem. Não há outra possibilidade, além daquela de se perder entre o intrincado de muros dessa arquitetura. Mas talvez seja possível habitar a errância do percurso com algum alento, com algum espaço, com a expansão dos corredores do caminho a traçar.

No campo da pedagogia do ator, Antonio Januzelli vai chamar a este exercício – de expansão das paredes da existência – de *descompressão do humano*. Ou seja, o processo de formação do ator parte da liberação do que já está em potência no humano, e que mediado pela prática, recupera espaço, se revela e ganha possibilidade de se desenvolver.

A pedagoga Kristin Linklater é uma das pessoas a se dedicar ao processo de desvelar da [Voz] plena - ou como ela vai chamar - *voz natural.*

> Liberar a voz quer dizer liberar a pessoa e cada pessoa é uma entidade indivisível de mente e corpo. Posto que o som da voz é gerado por processos físicos, é necessário que a musculatura interna do corpo seja livre para receber os impulsos sutís do cérebro que se traduzem em expressão verbal. O que bloqueia ou altera a voz natural de modo mais perceptível são as tensões físicas [...]. (LINKLATER, 2009, p. 19, tradução própria[5])

O trabalho sobre a [Voz] do ator não pode se centrar apenas sobre sua dimensão sonora. É necessário agir na musculatura, *devassar as fibras*[6], disponibilizar a materialidade do que é nosso [Corpo], a fim de que esse possa responder livremente aos próprios impulsos.

Esse princípio que se orienta na busca por liberar [Corpo Voz] se opõe a um modelo baseado no acúmulo de habilidades, ou como Grotowski vai dizer, de 'adestramento da natureza criativa'. A ideia de um controle advindo de um standard exterior ou de um treinamento em que o ator vislumbra um modelo a alcançar bloqueia os impulsos e cede pouco espaço para que a singularidade se revele.

Antes, prefiro pensar nas práticas que convidam o ator a desfazer-se dos bloqueios e do que nos impede de sermos plenamente – princípio que Grotowski irá chamar de 'via-negativa'. Sob esse prisma, a prática assume um lugar de desafio que abarca a complexidade atrelada ao árduo trabalho do ator sobre si mesmo.

Pedagogia do encontro

> É necessário que você me toque para eu saber que eu sinto; é necessário que você me olhe para eu saber que eu existo.
>
> **Antonio Januzelli**

Como o ator investiga [Corpo Voz] na e pela [Escuta]? A resposta não se encerra nas etapas metodológicas de uma prática, nem na receita justa de um ou dois exercícios – ainda que, se saiba, o exercício é o meio pelo qual a investigação

[5] *"Liberare la voce vuol dire liberare la persona, e ogni persona è un'indivisibile entità di mente e corpo. Poiché a generare il suono della voce sono dei processi fisici, è necessario che la muscolatura interna del corpo sia libera di ricevere dal cervello quei sottili impulsi che si traducono in espressione verbale. Ciò che blocca o altera la voce naturale in modo più percettibile sono le tensioni fisiche [...]".*

[6] "Devassar o corpo, para que não exista mais medo! Está na musculatura, o trabalho é concreto porque envolve a musculatura... tem que abrir as fibras!", disse Antonio Januzelli em um dos nossos encontros de orientação.

acontece. Há o conjunto do que é inapreensível, a paisagem interna, o comprometimento e o engajamento do ator com a própria formação. Mas, ainda que o processo parta da investigação do si mesmo, ela não é uma busca narcisística, não se encerra na construção de um silêncio interior, no mapeamento autocentrado das próprias potencialidades como fim em si mesmas.

> Aquele que se ama demais na realidade não se ama nem um pouco, tem falta de confiança em si. Para viver e para criar, devem em primeiro lugar aceitar a vocês mesmos. Porém, para ter a possibilidade de aceitar a nós mesmos, é necessário o outro, alguém que nos possa aceitar. (GROTOWSKI, 2007, p. 175)

Aprender na e pela [Escuta] solicita uma qualidade de constante receptividade ativa, algo que Grotowski vai apontar no livro "Em busca de um Teatro pobre" como um estado mental, "[...] uma disponibilidade passiva para realizar um papel ativo, um estado no qual não se quer fazer aquilo' mas antes se renuncia a não fazê-lo". (GROTOWSKI, 2007, p. 106). Ele referencia a vontade do ator de outra forma, temperando-a com uma aparente passividade, mas que se apresenta muito mais como uma disponibilidade para a transformação do que uma inação. E é justamente essa manutenção de um espaço 'a vir a ser' é que permite que, também no processo de aprendizagem haja encontro com o outro.

Num processo que se desenvolve na e pela [Escuta], o ator é conduzido a trabalhar sobre si mesmo, a partir do encontro com o olhar do outro – o outro me leva a ver o que não vejo – e nesse exercício de alteridade me reconheço e me amplio, não fico imune à dimensão das relações.

> Com a chegada de outrem, sofremos a primeira ferida narcísica: descobrimos que não somos inteiramente visíveis para nós, que carregamos um invisível que é visível para outrem; mas descobrimos também que somos plenamente visíveis porque vistos por outro. (CHAUI, 2002, p.144)

Não se trata de uma relação de mão única, onde apenas um é o alvo das investigações. Quando Stanislavski, por exemplo, solicitava a seus alunos que observassem os colegas que trabalhavam, ele os instigava a formular comentários que devolvessem aos outros a dimensão do que realmente foram, procurando não assimilar padrões, mas identificar presença, contato, engajamento e através dessa observação desenvolver a consciência sobre si – tanto o de quem observa quanto o de quem é observado.

Se o encontro do qual falamos contém um engajamento sensório – se nos propomos ao efetivo exercício da [Escuta] - podemos pensar no ver, o ouvir, no perceber como um tocar à distância. Se busco com meu [Corpo] tocar e ser tocado, é porque a distância existe, e logo a diferença é um fato. Assim, toco para reconhecer, mas não para dominar o outro. Minha [Escuta] como ponte de encontro com o outro me permite estabelecer uma relação de alteridade e, pode ser que no exercício de reconhecer a singularidade do outro, algo em mim mesma se revele enquanto minha presença revela algo ao outro[7].

[7]"Somos plenamente visíveis a nós mesmos graças a outros olhos". (MERLEAU-PONTY, 1971, p.139)

> Nos olhos de um outro eu vejo a mim mesmo que olha e que é olhado – sempre segundo aquela extroversão fundamental que torna impossível que eu me veja, e que por isso me expõe absolutamente. (NANCY, 2011, p. 23, tradução própria [8]")

[8]"*[...] negli occhi di un altro io vedo me stesso che guarda e che è guardato – sempre secondo quella fondamentale estroversione che rende impossibile che io mi veda, e che perciò mi espone assolutamente".*

***

> Normalmente quando se fala de escuta, se pensa muito comumente a uma escuta de si mesmo, a capacidade de se conectar com o eco interior, os silêncios que você tem. Mas, às vezes, a escuta dirigida a mim mesmo acontece justamente porque o outro ressoa o que eu realizo - e eu me conectando ao outro, me conecto a mim mesma. (UITZ, Sabine. Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2015)

A [Escuta] é um espaço entre, que por isso mesmo solicita ao menos dois

pontos para existir. No processo de [Corpo Voz] o outro pode ser de diferentes naturezas – o texto, uma música, os sons exteriores – mas parece que só o encontro com o humano abre a possibilidade de aprofundarmos a conexão com o si mesmo numa intensidade transformadora. Para isso, o parceiro no trabalho parece inevitável, pois "Sem o partner, a extensão do espaço não existe". (GROTOWSKI, 2007, p. 160), e é necessário que haja espaço, de preferência um espaço a se perder, para que haja [Escuta].

A [Escuta] do outro que me devolve a mim mesma, como diz Sabine Uitz, é o catalisador de diversas descobertas, pois "[...] a voz é reencontrada quando o corpo se abre novamente ao outro, quando se deixa atravessar pela coexistência e quando novamente significa para além de si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p.228). A [Voz] no teatro tem que ser trabalhada em sua dimensão encontro, de finalidade na recepção do outro[9].

[9] "A voz é vibração do corpo, posta em movimento pelo desejo". (DAL FARRA, 2007, p. 10)

> Quando falo, não represento a mim mesmo movimentos por fazer: todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem. Mais ainda: não é sequer a palavra por dizer que eu viso, nem mesmo a frase, é a pessoa, falo a ela segundo o que ela é, com uma segurança às vezes prodigiosa, uso palavras, torneios que ela pode compreender ou aos quais pode ser sensível, e, se eu tiver tato, minha fala é ao mesmo tempo órgão de ação e de sensibilidade, essa mão tem olhos em sua extremidade. Quando escuto, cabe dizer não que tenho a percepção auditiva dos sons articulados, mas que o discurso se fala dentro de mim; ele me interpela e eu ressôo, ele me envolve e me habita a tal ponto que não sei mais o que é meu o que é dele. Em ambos os casos, projeto-me no outro, introduzo-o em mim, nossa conversação assemelha-se à luta de dois atletas nas duas pontas da única corda. O 'eu' que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como uma prisão, mas, ao contrário, como num aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro". (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 51)

Merleau-Ponty, ao tratar da [Voz] (e ele não fala do território do teatro,

mas da própria vida) pontua o caráter estritamente relacional que circunda nossas conexões. A [Voz] se faz espaço para um compartilhar; sua existência não independe de uma pulsão de existir, de um desejo de se fazer no outro. Certamente não me esqueço que o ator tem demandas de seu ofício, aspectos da técnica necessários para que seu dizer seja percebido. Diz Mario Biagini, diretor artístico do Workcenter of Jerzy Grotowski "O problema não é se existe ou não uma técnica; o fato é que nenhuma técnica, por si mesma, assegura a totalidade do ato ". (BIAGINI, 2007, p. 41, tradução própria[10]). O trabalho sobre a Voz do ator deve orientar o ator ao desvelamento de suas potencialidades, oferecer exercícios dos quais o ator se apropria para devassar a si mesmo, para limpar os canais de encontro de Escuta e, talvez, em meio a esse percurso, possa se surpreender com revelação do desejo: de se fazer ouvir, de dizer, de cantar. A técnica apoia o ator, para que o artista possa existir sem medo.

[10] *"Il problema non è se esista o meno una tecnica; il fatto è che nessuna tecnica, di per sé, assicura la totalità di un atto".*

Condução

> [...] o professor não oferece uma verdade da qual bastaria apropriar-se, mas oferece uma tensão, uma vontade, um desejo.
>
> **Jorge Larrossa**

Falei até agora de uma certa relação com o outro como aquele que também se aventura em seu processo de auto-investigação: um outro-ator. Mas há a especificidade do outro que conduz, que orienta, que transmite. Jacques Lassale vai dizer que o 'bom professor' ou melhor, o mestre "é aquele que convida a partilhar com ele um pouco mais que a dúvida: a ignorância".(2010, p. 7). O comentário de Lassale não pode ser entendido como se ao mestre coubesse a falta, mas sim que susbsiste nele o espaço necessário para se 'perder' enquanto orienta a descoberta de uma paisagem. E isso faz ainda sentido ao lembrar que, por mais que se prepare para a condução de uma aula ou ensaio, o processo é imprevisível, tem suas bordas borradas e não deixa ver claramente onde um percurso começa

e outro termina.

Quem propõe, ajuda o outro em seu percurso de descobertas e se serve de seus sentidos – de sua própria memória de aprendizagem do mundo - para nortear a aprendizagem do outro. A experiência vivida e registrada no [Corpo] é o material sobre o qual se debruça, mas como chamar o elemento mediador das escolhas? Há algo na transmissão que é da ordem da [Escuta].

***

O exercício da pedagogia, da transmissao, é um ato de cuidado amoroso: trata-se da experiência de um [Corpo] que vive ou que busca a liberdade e impulsiona o desejo de outro [Corpo] nessa direção. O conhecimento pelo qual tenho apreço e que està registrado em mim de modo cortante, me impulsiona a alimentar no outro o desejo de conhecer e orienta os modos pelos quais compartilho o saber. O conhecimento se transforma em combustível de um diálogo em que o encontro com o outro é o motor principal.

Zygmunt Molik, ator do "Teatro Laboratório" conduzido por Grotowski e artista dedicado ao exercício da [Voz] para o ator, descreve da seguinte forma um episódio de aprendizagem que ele conduz durante um curso:

> Aconteceu desse modo porque eu não sabia o que fazer. Eu fiz tudo o que era necessário para atingir meu objetivo. Meu foco era que eu precisava abrir sua voz porque eu sabia que ele a tinha, mas não podia demonstrar, simplesmente isso. Então eu fiz tudo o que era necessário, e isso foi tudo, e eu não consigo dizer agora o que eu fiz, o que eu estava fazendo. Eu fiz tantas coisas estranhas, porque eu tentei de um lado, do outro lado, e assim por diante, assim por diante, assim por diante... até que eu a tive [a voz]. Então você pode ver o quanto isso é difícil. Mas eu sabia o que eu estava fazendo, e, de fato, eu atingi meu objetivo. [...] Nada estava funcionando, então eu fiz uma espécie de busca em direção ao absoluto desconhecido. Esse foi um caso que eu nunca tinha encontrado na minha vida. Porque eu sabia que ela tinha uma voz preenchida, mas ele não conseguia abri-la. (MOLIK, 2010, p. 01-02, tradução própria [11])

[11] *"It happened in that way because I didn't know what to do. I did everything that was necessary in order to achieve my goal. My aim was that I wanted to open his voice because I knew that he had it, but he couldn't demonstrate it, simply that. So I did everything that was necessary, and that was all, and I can't say now what I did, what I was doing. I did many strange things, because I tried from one side, from another side, and so on and so on and so on… until I had it. There you can see how difficult it is. But I knew what I was doing, and in fact I reached the goal (…) Nothing could work, so I made a kind of quest, into the absolute unknown. It was a case I have never met in my life. Because I knew that he had full voice, but he couldn't open it."*

No relato, Molik deixa entrever o quanto de seu próprio repertório estava em jogo durante esse evento: ele se guia pela intuição de que há algo a mais que o ator a sua frente pode lhe oferecer. Ele confia nessa sentença e segue, "por um caminho desconhecido", na tentativa de revelar ao outro a plenitude de sua própria [Voz]. Não se trata de um exercício unicamente racional, e muito menos garantido. Há algo que ressoa no [Corpo] de Molik - talvez sua própria experiência, talvez algo visível no ator que está à sua frente – que o leva a experimentar, fora do desenho das práticas com que ele trabalha, propostas para levar além a [Voz] do outro.

Na conversa que tive com Sabine em fevereiro desse ano, ela descreve algo da mesma natureza. Em vários momentos do trabalho - e pude viver isso na pele – ela se dedica ao trabalho com uma única pessoa, provocando-a sempre de maneira diferente. Quando perguntei sobre como ela realizava essa escolha de com quem trabalhar em que dia, ela me disse:

> Como escolho uma pessoa para mudar de lugar? Para ir na direção de lugares desconhecidos? Há para tudo um momento justo e é necessário observar em que momento uma pessoa se encontra num grau de grande abertura para que eu possa levá-la a um lugar diferente. Para isso, preciso saber que ela me escuta. Temos essa ideia de concentração e escuta como algo fechado, mas isso não permite que ela trabalhe em conjunto comigo. Ao contrário, penso que a concentração é relaxamento e abertura, um estado em que posso deixar tanto entrar os estímulos de quem guia, quanto continuar trabalhando em conexão comigo mesmo. E eu nunca tenho exatamente certeza, mas percebo isso como uma espécie de intuição. Olho para alguém durante o trabalho e pode ser que eu perceba esse estado de concentração, ou perceba a iminência de uma descoberta. Mas não acho que exista uma fórmula para isso. (UITZ, Sabine. Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2015)

Nesses exemplos, o [Corpo] de quem conduz se coloca à [Escuta] do que o [Corpo] do outro revela e flagra a potência de uma descoberta, como num ato de

reconhecimento. “Em que consiste o ato de reconhecer”? Se pergunta Thomas Richards. “Não conhecer, mas reconhecer, conhecer de novo?”, (RICHARDS, 2007, p. 17, tradução própria[12]) perceber que o que está à sua frente encontra ressonância com algo que já se viveu, ou que já se desejou. Grotowski tinha essa capacidade, ele diz. Num determinado dia de trabalho na sede do Workcenter, na Itália, Grotowski assistia a um dos atores que trabalhava sobre sua estrutura individual. De algum modo, era visível que ele estava a ponto de descobrir alguma coisa, mas algo o bloqueava. Richards diz que o ator, naquele momento, olhava Grotowski como alguém fora do que estava acontecendo, não o incluía como parte das relações de sua criação – ele dedicava a Grotowski um olhar de cobrança exterior. Mas, num determinado momento, as pessoas na sala (e o próprio Richards que narra o evento), percebem que o ator realmente ‘olha’ para Grotowski, que nesse momento sorria – e algo acontece. Grotowski olhava para o ator como a mãe olha sua criança na descoberta do mundo: um misto de diversão, cuidado e incentivo. E essa qualidade de presença, uma espécie de torcida que independe das palavras, impulsiona o pequeno ser, ainda que este esteja de costas para a mãe. É uma qualidade que se percebe e que impulsiona, liberta o ser em aprendizagem para a experiência do desconhecido.

[12] *“In cosa consiste l’atto di riconoscere? Non conoscer ma riconoscere, conoscere di nuovo”.*

Assim como o ato amoroso não se aprende pela educação institucionalizada, tampouco o ‘olhar reconhecedor’ ou a dimensão de cuidado envolvido na aprendizagem podem ser formalizados. É um conhecimento que se constroi das fatias de nossa própria aprendizagem, doadas involuntariamente pelos detalhes que flagramos, pelo que escolhemos, por como nos construímos e entendemos nossa própria presença no mundo. E por mais que não seja passível de síntese, não pode ser ignorado – pois, no processo de exploração da [Voz], não se trata apenas da justa escolha de procedimentos, mas também da [Escuta] de quem vai conduzi-los.

Dissolvendo o excesso de vozes em nós - a auto-censura

As situações de exploração e aprendizagem não acontecem nos limites temporais da 'aplicação' de um determinado exercício: a atmosfera que se instaura no ambiente é também mediador da experiência. Todos os aspectos me influenciam: as condições arquitetônicas, o silêncio ou ruído presentes, a luminosidade, etc. No entanto, o aspecto que me parece fundamental é mesmo o da criação de um espaço descontraído para se expor e trocar. A pedagogia da [Voz] recamada pelos fios da [Escuta] está especialmente voltada para conectar o homem consigo mesmo e convidá-lo à disponibilidade para o encontro com o outro. Para que isso aconteça, a condução deve atentar à criação de situações protegidas onde o ser possa se revelar potente e também vulnerável pois – insisto – não há apenas uma natureza do encontro no teatro, assim como não há apenas uma [Voz] a alcançar. Se partimos do princípio de que a [Voz] não possui 'uma' característica única, mas todas as características em latência, não nos cabe avaliar o processo de exploração dentro dos critérios de 'certo e errado'.

E, muitas vezes, esse julgamento - que rege a maior parte de nossas relações na vida – está já internalizado, reproduzindo em cada um, os ecos de vozes limitadoras que cumprem em nós a função de autocensura.

Esse assunto motivou uma longa conversa no terceiro encontro do "Laboratório de Voz e Escuta". Dentre as maiores dificuldades no processo de exploração da própria [Voz], aparece no discurso da maior parte dos atores presentes nesse dia, a 'tentativa de acertar':

> Era como se, enquanto eu trabalhava, uma outra voz dentro de mim ficasse se perguntando se o que estava fazendo era certo, enquanto outra meio que dizia que estava tudo bem, e outra mandava as outras duas ficarem quietas (risos). Era como se, mesmo trabalhando, eu estivesse um pouco estagnada, não avançasse no que eu estava fazendo. (SIZER, Ana. Relato de Trabalho "Laboratório de Voz e Escuta". Outubro de 2015)

> Pra mim o desafio era assim: eu não sabia se eu estava fazendo o certo e por isso não conseguia me expor, me sentia como se estivesse impedida, carregada de timidez. (SALVATORI, Amanda. Relato de Trabalho "Laboratório de Voz e Escuta". Outubro de 2015)

> Eu percebo que tem um desafio que é interno, que é o quanto eu me revelo. Eu fico pensando que o desafio é justamente se dar aos poucos, e aos poucos também se deixar ver e ouvir na própria exploração. (CALLEGHARO, Carolina. Relato de Trabalho "Laboratório de Voz e Escuta". Outubro de 2015)

Diferente das práticas ligadas ao [Corpo] como desenho no espaço (seja nas técnicas de dança ou nas diferentes linhas de preparação corporal para o ator), o trabalho sobre o [Corpo Voz] parece encostar com mais frequência nos limites da exposição ao outro. As sensações descritas nas vozes acima ressoam sobre minha própria experiência. Nem sempre estamos prontos a compartilhar nossa gama vocal, a nos fazer escutar. Parte do trabalho, principalmente quando pensamos na [Voz], parece estar ligado a ganhar confiança, a abrir mão das ideias fixas de 'bela voz' para o ator, para a atriz , confiar na possibilidade do desconhecido e, na [Voz] de Clarice Lispector, "(...) me preparar para errar".

> Todas as vezes em que não dava certo o que eu pensava ou sentia – é que se fazia enfim uma brecha, e, se antes eu tivesse tido coragem, já teria entrado por ela. Mas eu sempre tivera medo de delírio e erro. Meu erro, no entanto, devia ser o caminho de uma verdade: pois só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a "verdade" fosse aquilo que posso entender – terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho. (LISPECTOR, 2014, p. 115).

O trabalho não prescinde do desafio de desenclausurar o [Corpo] de um "amontoado de protocolos de entendimento [...]", nos permitindo a aventura pela 'imperfeição' até que possamos "[...] abandonar nossas defesas e aceitar

ouvir a palpitação da carne diante do espanto". (PRECIOSA, 2010, p. 59-60) Poderia, então, dizer assim: que a pedagogia do ator, é uma pedagogia dos espantos, ou como diz Antonio Januzelli, dos choques, das descargas intensas ou sutis de energia que acordam o que está adormecido, pedindo para existir no mundo. Para o que olha uma prática que visa acordar, liberar o [Corpo Voz]? Como os exercícios convidam ao espanto, à vertigem?

Lista de Cuidados

Apontamentos retirados do livro de Adriana Cavarero, com o objetivo de desafiar a escrita e a própria proposição prática.

Cuidado I

Ainda que ligada a pulsões profundas e à vitalidade da respiração, ainda que carregada de valores subversivos que desestabilizam os códigos da linguagem, a voz permanece uma voz genérica. (CAVARERO, 2011, p. 26)

Cuidado II

A atenção à ressonância do corpo não abre, todavia, a sensibilidade do ouvido ao anúncio vocálico de corpos singulares. (CAVARERO, 2011, p. 27)

Cuidado III

A voz é som, não palavra. Mas a palavra constitui o seu destino essencial. O lado fundamental de qualquer ontologia da voz [...] consiste em refletir, sem preconceitos metafísicos, sobre esse destino. O preconceito fundamental diz respeito à tendência a absolutizá-lo, de modo que, fora da palavra, a voz se torne um resto insignificante. [...] o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede. (CAVARERO, 2011, p. 28)

Cuidado IV

Mesmo a tematização da voz como voz – caso da 'vocalidade' – não garante nenhuma restituição de sentido ao fenômeno da unidade vocálica se não for acompanhada pela perspicácia e pela paciência de abater-se o filtro metafísico que há milênios bloqueia a escuta. (CAVARERO, 2011, p. 30)

Cuidado V

Enfatizar o 'gozo corpóreo, o canto da carne' não é suficiente para salvar a palavra do logocentrismo! (CAVARERO, 2011, p. 31)

Do ar ao sopro à cor do som

Ou sobre as reflexões acerca da respiração e ressonância no trabalho do ator

> Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva, a infância, a pátina da existência vivida, as intenções da mente, o prazer de dar uma forma própria às ondas sonoras. O que o atrai é o prazer que esta voz põe na existência, - na existência como voz – e esse prazer o conduz a imaginar o modo como a pessoa poderia ser diferente de qualquer outra tanto quanto é diferente a voz.
>
> **Ítalo Calvino**

Pensar com os pulmões

A respiração está diretamente ligada aos fluxos orgânicos, vitais, energéticos e emocionais que acontecem no corpo e é a matéria sobre a qual o som se apoia para nascer. Sua importância é tanta que, como afirma a filósofa Adriana Cavarero, na Antiguidade Clássica o termo *psyché*, que habitualmente traduzimos como *alma*, abarca também *sopro*, entendido como um respiro que era enviado por deus nos homens, capaz de gerar palavra, e por isso mesmo, *pensamento.* "Pensar é falar, e falar é respirar. Se na *psyché* não há respiração, não há voz, não há pensamento". (CAVARERO, 2003, p.74) E é por esse motivo que, antes do advento da metafísica e do refinamento dos estudos anatômicos, era mais natural acreditar que o órgão responsável pela formulação do pensamento fosse o pulmão. A ideia de palavra estava radicada nos órgãos da respiração e da fonação, o que dedicava ao dizer uma corporeidade ligada às vísceras.

Respiração e Ressonância

A respiração é um processo em si relacional, que conecta o tempo todo, espaço externo (ambiente) e espaço interno [Corpo]: recebo ar de fora que preenche meus pulmões; o oxigênio alimenta minha corrente sanguínea e passa a 'morar' na minha carne; anima os órgãos, ossos e músculos que se movimentam; já nem percebo, o ar que estava em meus pulmões volta ao ambiente como expiração, sopro, [Voz].

A característica da respiração altera os estados da pele, a percepção e a qualidade de presença. Podemos voluntariamente respirar para achar a calma, esvaziar a mente, para tranquilizar o choro e o coração; e também para ganhar fôlego, correr um pouco mais, gritar mais alto, soltar o ar por mais tempo. Ao mesmo tempo, quase tudo influencia a respiração[1] - uma imagem, a qualidade do ar das montanhas, uma notícia, a hora do dia, a arquitetura, as sensações. Essa sua característica, de se organizar tanto autonomamente quanto através de uma sugestão, faz da respiração um assunto complexo nas práticas do ator.

[1] Posso confirmar isso facilmente nessa fase de escrita da Dissertação, em que a sensação de falta de ar me visita constantemente!

> A respiração é um assunto delicado. Podemos observá-la, examiná-la e inclusive controlá-la, é uma questão de vontade. Mas quando estamos totalmente envolvidos em uma ação, não podemos controlar a nossa respiração, é o próprio organismo que respira. (GROTOWSKI, 2007, p. 139)

Podemos criar momentos em que atuamos conscientemente sobre ela; mas a respiração sempre terá uma característica reflexa, que não responde à nossa vontade. **Então como orientar as práticas sobre a respiração?**

***

O termo ressonância habita ao menos dois aspectos no campo da investigação [Corpo Voz Escuta]. O primeiro, ligado diretamente à fisicalidade da [Voz], diz respeito a uma série de cavidades responsáveis pela produção sonora – os cha-

mados ressonadores. No processo de emissão, essas cavidades são preenchidas de vibração através do ar da respiração e se transformam em som no espaço, ganhando diferentes tonalidades e texturas a partir do ressonador em destaque.

O segundo aspecto do termo ressonância assume uma importância ainda maior ao complementar e ampliar o sentido de estudo do primeiro: ressoar é também conectar-se ao exterior, reverberar a sonoridade do mundo, permitindo que os ecos do que meu [Corpo Voz] encontra possam se demorar em mim. O que ressoa no meu [Corpo] me modifica enquanto se tranforma em possível resposta, restituição do que eu escuto ao mundo, agora sob uma nova forma. Entendida dessa forma, o convite à ressonância abarca, como na respiração, o trânsito entre dentro e fora: um deixar-se afetar pelo mundo, que visita o labirinto que sou e é devolvido ao espaço[2].

A mesma ideia apontada sobre a respiração vale também aqui: não há uma modulação da voz correta a encontrar. Cada ator parte de seu campo de possibilidades e dificuldades e trabalha a fim de desvelar a singularidade de sua própria [Voz]. **Como re-conquistar a capacidade de ressonância do meu [Corpo Voz]? Como não incorrer na armadilha de tornar o trabalho sobre a ressonância uma prática voltada ao virtuosismo por si mesmo?**

[2] Eis o porquê de o artista, como cada outro ser no mundo, abrindo o próprio corpo e se deixando atravessar pelas "vibrações" do real – sem organizá-las de acordo com ideias conscientes e eliminando tudo aquilo que adere nossa percepção corrente e vivida – entra em escuta e em ressonância com estas vibrações e se faz, ele mesmo, "cavidade ressonante". (LISCIANI, 2007, p. 57-8)

Os espaços da respiração e da ressonância na prática do ator

Ao longo do meu percurso de aprendizagem, entendi que o trabalho sobre a respiração é realmente importante. No entanto, acho que abre-se espaço para inúmeros equívocos quando, nas práticas, se estratificam os locais, durações, movimentos corretos e incorretos, enfim, quando se depara com um ditado sobre o *certo* da respiração. Meu [Corpo], em algum momento, registrou que havia *uma respiração correta* e que, como uma alterofilista do ar, a potência do meu ser atriz estaria guardada no pódium do *quanto tempo eu sustento o ar nos pulmões,* ou algum outro desafio do gênero. Esse equívoco, e é fundamental diferenciar,

não está atrelado exatamente aos procedimentos – pois *sustentar o ar nos pulmões* é em si uma técnica que pode trazer benefícios - mas à ênfase dada à condução deles.

De fato, não há patamar único para a respiração e é impensável presumir que todos possam respirar da mesma maneira. Logo, seguindo os conselhos deixados por Grotowski em seu texto "A voz", o trabalho sobre a respiração deve se dar quando uma dificuldade concreta é localizada; se a respiração "não funciona, intervenham; se funciona, não intervenham. Tenham confiança na natureza". (GROTOWSKI, 2007, p. 139). Se o ator não tem problema em respirar, o trabalho sobre a respiração se torna obsoleto e até mesmo prejudicial.

***

Sob a luz dessa perspectiva, olho meu percurso e percebo que sim, a prática me revelou dificuldades, limitações e inseguranças acerca da minha respiração. Em meu diário de trabalho no "Via Rosse", encontrei a seguinte nota: "Preciso trabalhar os exercícios respiratórios: minha musculatura não está fortalecida e minha respiração constantemente vai para o peito". (CARRARA, Paula. Diário de trabalho de setembro de 2008). Essa anotação diz respeito a um comentário de Sabine sobre meu trabalho – quando minha [Voz] se mostrava de forma plena, ela tinha um determinado peso que, porém, eu não conseguia explorar o tempo todo. Em muitos momentos, minha [Voz] se mostrava frágil, pequena, provavelmente sem o apoio necessário para ganhar amplitude. Entendi que para ganhar o *corpo* da minha [Voz], eu precisava recuperar os espaços do ar no meu [Corpo].

***

Ao passar pelas práticas, fui alimentando minha própria coleção de procedimentos, aqueles exercícios que pareciam reverberar positivamente sobre meu [Corpo Voz]. No começo, me afinei às práticas que me ajudavam a **perceber o**

movimento respiratório de forma mais ampla – a expanção do abdômen e das costelas na entrada do ar – e fui conduzindo minha [Escuta] cada vez mais para a **conquista da disponibilidade de espaços esquecidos** – como a região das costas – ou mesmo erroneamente ignorados – como o peito. Ao mesmo tempo em que eu ía consolidando esse repertório pessoal, fui ampliando a consciência do funcionamento e dos mecanismos da respiração e tomando consciência dos equívocos, inclusive fisiológicos, aos quais inicialmente eu me apegava. Eu me habituei a pensar, por exemplo, que na chamada 'respiração diafragmática', o músculo do driafragma se inflasse de ar como um balão; e foi só com o tempo que concretizei o fato de, na respiração baixa, a barriga expandir não por causa do ar que invade as paredes do meu abdômen, mas porque o pulmão ao encher, empurra as vísceras. E percebi, entre os alunos que tive nos últimos anos, que não fui a única – outros mitos e desajustes sobre a respiração se instalam continuamente nas práticas.

Conhecer sua própria estrutura corporal interna e relacioná-la às sensações é um operador para a exploração vocal. Investigar o envolvimento dos pulmões, das vísceras, das musculaturas, os espaços internos não me torna, por si, atriz. Mas, ao ativar musculaturas adormecidas ou mesmo desconhecidas eu conquisto a segurança de um estar mais, estar pleno, estar a partir de dentro.

Não conhecer, conhecer mal ou conhecer pouco os processos do [Corpo] abre espaço para que se instalem os clichês ou desajustes. Conhecer serve à medida que nos torna autônomos para reconhecer de quais exercícios nosso [Corpo Voz] precisa, que nos ajuda a eleger o aquecimento necessário para cada dia e que nos motiva à curiosidade sobre as pequenas reações do [Corpo]. Também dá concretude ao fato de que nenhum [Corpo] é igual, nenhuma respiração é igual, dando menos margem à crença de um ideal respiratório.

Além disso, tomar consciência da relação entre as cadeias musculares, ossos, órgãos, respiração e som pode ser um dos disparadores para dissipar uma ideia de *corpo e voz cindido*s.

***

O interesse da respiração não pode residir apenas em seus aspectos internos, mas deve o tempo todo voltar-se à sua característica enquanto interferência no espaço. Mesmo sem som, minha respiração é ação que transforma o espaço - o ar que sai do meu corpo modifica a organização das demais partículas de ar ao meu redor. Gosto de pensar que *a respiração - que rouba algo do espaço para devolvê-lo transformado- tem algo de revolucionário*[3]*: altera a forma estabelecida*.

***

Assim como a respiração, o trabalho sobre a ressonância da [Voz] também assenta na relação entre dentro e fora. A ressonância de cada [Voz] existe, porque existe *corpo*, ossos e músculos onde as ondas sonoras alimentadas pelo ar reverberam. Somos o eco primeiro de nossa própria [Voz].

> Nenhuma voz surge e existe sem espaços de ressonância e eco do corpo, que tanto na fala quanto na escuta se tornam igualmente ativos, sendo que estes nem sempre precisam se referir às mesmas regiões do corpo. A voz que ressoa depende dos movimentos do corpo, resulta do jogo conjunto entre a 'imaterialidade' do sopro da respiração e a capacidade de ressonância dos órgãos, que tem cavidades como características e uma extrema mobilidade, e com a vibração e alteração da posição das pregas vocais. (KOLESCH in STOROLLI, 2009, p. 159-60).

Também aqui, a conscientização dos processos do [Corpo], seu funcionamento e estrutura, é um apoio para a investigação da ressonância.

> Hoje no laboratório optei por trabalhar com aspectos da ressonância da voz. Depois da chegada e do trabalho com a respiração, propus que as pessoas se reunissem em duplas. Uma das pessoas se mantem em pé, de olhos fechados, enquanto a outra realiza uma percussão com os dedos por todo o corpo do parceiro[4]. A ideia é 'tirar som' dos ossos da sua dupla,

[3] Essa respiração revolucionária é o terreno onde quero que minha palavra em cena frutifique. E que os resultados possam ser vistos como quem olha para uma plantação antes da colheita: a atenção se admira com os frutos, não se fixa na terra.

[4] Essa parte do exercício conheci sobre a condução de Wania Storolli durante minha participação como aluna especial da disciplina "Voz e Performance", ministrada no Departamento de Música da Universidade de São Paulo, 2º semestre de 2011. As demais experimentei durante o curso "A journey through your voice", no Center Roy Hart, agosto de 2013, com financiamento do Ministério da Cultura, Programa de Intercâmbio e Difusão.

escutando como cada parte do corpo, mesmo sem voz, já contem aspectos sonoros diferentes. Enquanto é percutida, a pessoa de olhos fechados é convidada a perceber a concretude da vibração e seu raio de amplitude nos ossos. é comum ter o receio de machucar o corpo do outro, então tive que passar de dupla em dupla, trabalhando um pouco junto para encorajar a pesquisa. É visivel o quanto as pessoas se divertem ao ouvir os diferentes sons dos ossos. Por mais que a gente saiba que são os ossos que vibram, essa proposta sempre surpreende quem faz! Depois dessa etapa, quem percutia agora apoia a mão sobre diferentes partes do corpo do parceiro que, ainda de olhos fechados, procura direcionar a vibração de sua voz para essas regiões. Gosta da indicação de que a vibração da voz chega na mão do parceiro como uma massagem – talvez pra tirar a sisudez e a 'obrigação' de vibrar a voz em cada um dos lugares. Por fim, quem está de olhos fechados novamente silencia, e é outro quem agora vai produzir sons. Peço para as pessoas apoiarem os lábios sobre diferentes ossos do parceiro, produzindo diferentes sons. Essa é a parte do trabalho que eu gosto mais! Quem foi percutido pelas mãos, agora é estimulado com a vibração da voz nos próprios ossos. Esse exercício não acontece sem um conjunto de reações: risos, expressões de espanto e relaxamento, etc. A voz do outro vibrando assim, diretamente sobre os meus ossos é uma dessas experiências simples que revelam um mar de percepções. Os comentários das pessoas sobre a prática seguem na mesma direção de minhas próprias sensações quando passei por esse exercício: a vibração da voz no corpo nunca foi tão concreta! (CARRARA, Paula. Diário de trabalho "Laboratório de Voz e Escuta". Novembro de 2015)

***

Lembro que, antes de entrar na faculdade, eu já havia tomado parte em exercícios que procuravam explorar os diversos ressonadores do [Corpo]. Grande parte dessas propostas partia da ideia de mandar o ar para diferentes partes do [Corpo], procurando fazê-las vibrar como se houvesse uma boca falando, por exemplo, no topo da cabeça, no peito, no osso sacro. Mas naquele momento, essas práticas eram sempre acompanhadas de uma sensação de frustração: desconectada da dimensão concreta da estrutura óssea, eu não tinha apoio para a

investigação, e permanecia no limbo da incompreensão e das impossibilidades. Além disso, essas propostas eram realizadas quase sempre com todos em pé, um ao lado do outro, sem qualquer relação ou estímulo de jogo. Tocar no som mágico de determinados ressonadores ganhava status de virtuosismo.

De fato, o trabalho com os ressonadores de forma isolada pode ser muito técnico. No trabalho com o [Corpo], qualquer idealização representa um bloqueio num percurso de investigação. Em um artigo sobre a as relações entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e a educação, Dourado diz que "Habitualmente impingimos aos corpos certa imagem de como os corpos devem ser. Em muitos momentos isto tem significado a negação da possibilidade dos corpos se constituírem enquanto caminham". (DOURADO, 2010, p. 146). Da mesma forma, ao nos atentarmos demais às classificações vocais, ou às receitas que localizam determinadas alturas e timbres da Voz em certas zonas do [Corpo], limitamos o território de nossas descobertas. Novamente, não faço aqui uma crítica aos estudos e a toda tradição que sistematizou suas descobertas sobre as possibilidades da [Voz], apenas enfatizo que o apego exagerado a qualquer normatização nos reduz a uma ideia pré-concebida de exploração dos sons e nos leva a um provável descarte das sutilezas desveladas na singularidade de cada [Voz].

***

Escuta do corpo em movimento

Sem dúvida, o eixo que mais instiga os estudos de respiração e ressonância é sua condição de relação com o espaço, não um espaço limitado, das dimensões mensuráveis do nosso [Corpo] e da nossa vista, mas o espaço amplo, como diz a professora Doris Kolesch:

> (...) que compreende o espaço do corpo (tanto daquele que fala, quanto daquele que escuta), assim como inclui os espaços nos quais estes corpos agem e nos quais as vozes soam, os espaços reais e imaginários, espaços próprios e conhecidos assim como espaços estranhos e desconhecidos (...) (KOLESCH, 2004, in STOROLLI, 2009, p. 158)

Um espaço de Escuta, aberto aos afetos e aos encontros, espaço como o entende Merleau-Ponty, como potência universal das conexões.

***

Para que o [Corpo] tenha a potência do encontro, ele não pode estar fechado em si ou completamente preenchido: é necessário que os poros estejam livres para que a pele possa respirar. Será que, em algum momento, as práticas de [Corpo Voz] do ator não deram uma importância exagerada à respiração, contaminando o trabalho com 'ar demais'?

> Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos. Os pontos, nos velhos manuscritos árabes. Eram assinalados por sóis respiratórios... espirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada de lado depois de correr. (NOVARINA, 2009, p.09).

A respiração não pode realmente figurar no trabalho do ator como um degrau ideal a alcançar ou como a solução para o trabalho criativo, vale repetir. Da mesma forma, certos ideais, como a da abundância do ar e a do conforto respiratório, devem ser revistos continuamente. Apesar de aparentemente parecer negar o que até pouco venho dizendo , esse comentário visa apenas reforçar que sim, a sensação de utilização plena dos espaços respiratórios é importante, mas nem isso representa um ponto de chegada. A respiração não é estéril à vida, como o teatro e o ator também não deveriam ser. Portanto, o rol de respirações no trabalho do ator deve ser igual ao rol de respiração do que é humano. Todas as variações de como o ar percorre nosso [Corpo], e até mesmo pequenos incômodos podem e fazem parte do trabalho criativo. Feitas as devidas reservas de auto-preservação, todo material humano é um material possível à arte do ator.

Novamente, o que orienta as decorrências dos estímulos, o que conta ao ator sobre o que fazer com o material que se apresenta, é sua capacidade de [Escuta], de perceber e gerar respostas ao presente.

O que a respiração gera no [Corpo]? Como o [Corpo] modifica a respiração? E como essas relações modificam minha [Voz]?

> Sabine propõe um exercício que relaciona respiração, corpo e o texto. Estamos em pé, espalhados pelo espaço. Na primeira etapa inspiramos quando estivermos parados, e expiramos em movimento, primeiro com um som, e depois dizendo nosso texto memorizado. Sabine intervém em muitos momentos, nos convidando a perceber a regra não como uma prisão, mas como um jogo entre movimento e respiração. Alem disso, ela vai a cada ator, incentivando os momentos em que a conexão entre som e movimento é perceptível. E essa conexão não é um fio homogêneo, ininterrupto; o trabalho é simples, mas requer que o tempo todo se esteja aberto para que a respiração provoque o movimento, e o movimento modifique o som. E nos momentos em que isso acontece, o exercício é realmente libertador. Depois de um tempo ela muda a proposta: agora retiramos ar do espaço em movimento e emitimos na pausa do corpo. A pausa deve ser viva, uma posição do corpo que provoque diferentes qualidades. Tomar ar do espaço em movimento é um pouco estranho no começo. Ela insiste para que não fiquemos apenas nas situações confortáveis, ou seja, que não estacionemos nos movimentos lentos e contínuos para inspirar, por exemplo. Ainda que a inspiração seja curta por tomarmos o ar saltando, a experiência deve ser feita. Somos provocados a mudar todo o tempo a dinâmica, duração, tônus e desenho de nossos movimentos e de nossas pausas. Cada nova posição é uma provocação ao corpo, e modifica nossa voz. Leva um tempo até que essa proposta parece se instaurar em mim. Também das outras vezes em que passei por essa etapa tenho dificuldade em não me repetir, em construir o momento em que me sinto realmente engajada. Mas acontecem: pequenos flashs de conexão perceptível. Pequenos... Ainda há trabalho! (CARRARA, Paula. Diário de trabalho de setembro 2008)

> Hoje fizemos a proposta de respirar em movimento e dizer na pausa (e vice-versa). Certas coisas levam mesmo um tempo para acontecer! O exercício passou tão rápido. Era muito fluido passar de uma posição a outra, de um som ao outro. É muito bom passar por essas propostas que costumavam me assustar tanto, e perceber que algo realmente mudou! (CARRARA,Paula. Diário de trabalho de agosto 2013)

As relações entre respiração e movimento, entre movimento e som não estão tabeladas, não são um conjunto de regras das quais se apropriar. No relato acima, a passagem do tempo me revela que passei por um percurso de aprendizagem. O que se modificou nesses 05 anos para que minha resposta à prática fosse outra? O trabalho prático – o fato de ir pra sala de ensaio, sozinha ou acompanhada – é fundamental; ativou a musculatura, disponibilizou a respiração e mesmo diminuiu minhas inseguranças. Mas, além disso, me convidou a uma atenção sobre a atitude com que eu olhava minha própria experiência, me convidou à [Escuta].

***

> Individualmente, cada participante começa a se preparar (alongar, aquecer), pensando em colocar a respiração no corpo. "Mantenha sua atenção apenas em você mesmo, percebendo exatamente o que o seu corpo precisa pra se preparar. Escolher os exercícios que ajudam a trazer a respiração para o corpo.", diz Sabine. A provocação é não passar pelos conhecidos 'exercícios respiratórios', mas deixar que toda a preparação da qual o corpo sinta a necessidade seja também sua organização em relação ao ar.
>
> Em seguida, caminhamos lentamente pelo espaço, apoiando primeiro o calcanhar ao dar o passo, sentindo cada apoio do pé. Então ela indica: Quando elevamos o pé, inspiramos; ao expirar, apoiamos o pé para o novo passo. Depois de um tempo, somos convidados a mudar livremente a parte do pé que primeiro toca o chão, e a perceber como isso modifica minha respiração. Encontramos um ponto da sala onde começamos a articular os pés como passos que não saem do lugar, a co-

luna está alinhada e procuramos soltar o máximo os ombros e a cabeça. Esse movimento, que desde que conheci costumo chamar de 'Corridinha', segue a provocação rítmica de um conjunto de músicas tradicionais do norte da Itália que a Sabine coloca para tocar. Por um tempo, ficamos ainda em nossos lugares, mudando a direção do corpo sem perder a conexão com o ritmo, pés, coluna, ombros, cabeça, respiração. Apesar de não conhecermos a música (e de nem mesmo entender a letra cantada em dialeto veneto), ela nos pede para escutarmos a música com todo o corpo e colocarmos nossa voz no trilho da canção. Ao mesmo tempo em que conhecemos, cantamos, sem mandar demais a voz para o espaço. E, a partir de um determinado momento, começamos a nos deslocar com espécie de dança pelo espaço. Nossa atenção é compartilhada concomitantemente entre o próprio corpo e as indicações do movimento, a voz sendo a canção, a ocupação do espaço, o olhar que percebe e até mesmo ajuda o outro a se manter em jogo. Isso dura um tempo; uns 15, 20 minutos em que lidamos com o desafio de deixar a respiração assentar para dar conta do movimento e da canção, enquanto criamos um espaço de troca de olhares, cumplicidade e diversão. No fim, o que fazemos é dançar juntos!

Ao parar, cada participante escolhe um lugar no espaço e fecha os olhos. Sabine nos conduz a outro ritmo respiratório: ela sugere a imagem do ar que entra do chão pela sola do pé. Como se o corpo fosse 'cheio de espaço vazio', vamos gradativamente imaginando essa respiração que, pedaço por pedaço, vai preenchendo o corpo dos pés à cabeça. Isso tranquiliza os batimentos cardíacos e faz a respiração ganhar novamente uma duração mais longa. Recuperamos o caminhar inicial: subimos inspirando, apoiamos os pés soltando o ar. Ampliamos ainda mais o tamanho dos passos, envolvemos o quadril e a coluna, os braços que se apoiam no ar como o olhar se apoia no espaço. A expiração sai como um sopro, o movimento é continuo e sustentado. Uma nova música entra no espaço na voz de Jonathan Hart. Nessa nova dinâmica, cantamos a canção, já conhecida desde o primeiro dia de trabalho. Sinto o peso do meu corpo comigo, me ajudando a sustentar o movimento no espaço, e sinto o peso da minha voz, vibrando com a canção. Nossas vozes se misturam à música – desde o primeiro dia sinto que estamos cada

> vez mais melhorando nossa conexão com esse outro timbre, com essa melodia. A voz do outro provoca nossa própria voz em outras direções, e eu, única mulher a cantar junto, vejo a cor da minha voz ganhando contornos da voz dos meus parceiros. (CARRARA, Paula. Diário de trabalho de setembro de 2008)

Essa sequência de propostas sempre me chamou a atenção pelo fato de fazer da respiração o convite sobre o qual se conectam a relação com a [Voz] (que se emite e que se escuta), com o ritmo, com o espaço e com o outro. Há o momento de se organizar para o encontro, quando individualmente nos concentramos em fisicalizar as indicações de respiração e movimento. Mas, na maior parte do tempo, nossa atenção está dirigida tanto a nós como ao outro. A dinâmica da respiração a cada etapa modifica a dinâmica do desenho do [Corpo], que modifica completamente o espaço.

O sopro sustentado e distendido no tempo é um ponto de partida, um momento de liberação que, nessa proposta, prepara para o jogo, mas não o encerra. Quando a proposta ganha velocidade, a respiração visita um lugar mais dinâmico, pode ser até um pouco ofegante, mas vai se organizando em função do que pede o jogo, do que sugerem as relações. Entao, é importante para que o trabalho se desenvolva – e digo sob a lente do trabalho para o ator - não associarmos a respiração unicamente à qualidade de relaxamento.

Na vida não há momento em que a respiração não co-exista. Existimos à medida em que ela é. A vida assume todas as suas velocidades, as intensidades e, mesmo nos momentos em que o ar parece faltar, ele está. A ausência do ar é a finitude do ser. Logo, se a vida é a respiração, todas as ações da vida respiram. A ideia da respiração no trabalho do ator não pode estar associada à uma ideia estática: respiração é movimento, e é necessário que aja tônus (luta contínua com a gravidade) para que haja movimento.

Outro aspecto muito presente nessa descrição é a presença de uma [Voz] de fora como estímulo à exploração da própria [Voz]. Imitar a [Voz] de outro pode

parecer, num primeiro momento, um exercício apoiado na reprodutibilidade esvaziada. Mas isso é limitar o olhar às reais possibilidades de influência que o outro pode exercer sobre a investigação. Aliás, como disse Sabine durante uma das práticas do curso "Vocis Motus" (2013), "Não é uma simples imitação; pois imitar é perder a personalidade!", mas é uma [Escuta] refinada dos sons e dos impulsos por detrás dos sons que me convida à utilização de sonoridades menos usuais ao meu repertório.

> Através da imitação do som ou do corpo se pode descobrir muitas coisas, como a organicidade, a ressonância da voz, e não só o modo no qual o corpo pode se pode transformar numa caixa de ressonância da voz, mas como pode se tornar transparente a passagem da energia. (RICHARDS, 2007, p. 212, tradução própria[5])

[5] *"Attraverso l'imitazione del suono o del corpo si possono scoprire molte cose, come l'organicità, la risonanza della voce, e non solo il modo in cui il corpo può diventare una cassa di rissonanza della voce, ma come può diventare trasparente al passaggio delle energie".*

A musicalidade entra como um estímulo exterior que realiza a ligação acústica de uma [Voz] com a outra. A provocação é estabelecer uma relação extremamente engajada com o som exterior; o que se almeja não é a fusão - a homogeneidade das vozes em uma só - mas uma relação íntima de co-presença[6] onde minha [Voz] tem a chance de revelar sob outras formas em diálogo com o que escuto. A música é sempre parceira de jogo, não finalidade. E o fato de não dominarmos a música, de escutá-la sempre em movimento, sobrepondo outros níveis de atenção, parece contribuir com as possibilidades da exploração. Paula Mirhan, participante do "Laboratório de Voz e Escuta", ao experimentar essa mesma sequência de propostas, comentou:

[6] "Este espaço de vivência e co-presença permite, então, a instauração de um estado de contágio, característico dos processos criativos que envolvem corpo e voz. [...] Os sons e movimentos gerados produzem uma espécie de ressonância nos outros performers, contagiando-os, levando-os a ações similares, que podem no entanto, resultar em desdobramentos inéditos. (STOROLLI,2009, p. 159)

> É muito bom não saber a música – porque a gente tende a formatar o som. Se eu conheço a melodia, eu vou cantar de um jeito específico. Não saber, faz com que você se apegue a outros elementos da música, como a textura, por exemplo. E é o tempo todo muito difícil. (MIRHAN, Paula. Relato de trabalho. "Laboratório de Voz e Escuta". Outubro de 2015)

Escuta do outro – o toque

O toque físico é uma outra esfera do contato com o outro que apareceu de forma recorrente em minhas experiências de aprendizagem. O apoio do [Corpo] do outro serve de referência para a as dimensões do meu próprio Corpo, me leva a investigar lugares que eu normalmente não visitaria e de um modo que não me é necessariamente familiar. O outro é como um parceiro de viagens que, guiado por um mapa diferente do meu, me convida a lugares para os quais sozinha eu não iria. É um se perder por vielas de uma cidade já conhecida, mas com a segurança dada pelas mãos do parceiro que te conduz. Por mais que tenhamos já a experiência da paisagem geral e mesmo uma lista dos lugares preferidos, se estamos abertos à condução do outro corremos o risco de encontrar uma paisagem nova.

> Em duplas, nos organizamos em círculo. O objetivo é que um dos parceiros explore as ressonâncias de sua voz, enquanto o outro o estimula fisicamente (toque, massagem) em diferentes partes do corpo. Enquanto trabalhamos, Sabine vai indicando as partes do corpo para que o grupo todo se escute enquanto trabalha a mesma parte, trabalhando na direção da cabeça aos pés. Há uma contínua instrução para que 'o corpo inteiro respire', alimentando a possibilidade de que os sons sejam a reação das sensações do corpo. (CARRARA, Paula. Diário de trabalho, Sala Crisantempo, novembro 2008)

Esse trabalho exige comprometimento, não só de quem explora a propria [Voz], mas sobretudo, de quem guia. O grau de intimidade com a paisagem, o senso aguçado de direção ou mesmo a tranquilidade de habitar a desorientação são alguns dos aspectos que favorecem uma boa condução. Quem guia compromete-se com o percurso e a segurança do outro, se põe à [Escuta]para poder, quem sabe, compartilhar junto, da riqueza das pequenas descobertas.

> É um toque que tem uma consequência, que pode criar um fluxo em mim. O foco é investigar o fluxo de ar que se transforma em voz. Que

> as pessoas se coloquem na função de intuir o que o corpo do outro precisa – como eu posso estimular de forma positiva o corpo do outro? Ajudá-lo a investigar sua voz, provocar um rio de impulsos. E quem emite também deve desenvolver uma escuta intuitiva, pois não é necessário realizar sons belos, mas aceitar toda a possibilidade guardada na nossa voz. (UITZ, Sabine. Entrevista concedida à autora em fevereiro de 2015)

***

Do sopro ao som: a respiração e ressonância são as bases para que a [Voz] seja possível. Se me relaciono e me interesso com a investigação do que há dentro é só porque quero trazer algo 'para fora'. Quero que o grito exista sem o medo de gritar, quero a segurança de cantar as rebeldias gozozas e doloridas, quero dizer sem exitar na vida do verbo. Respirar, ressoar para encontrar uma palavra que é ação. E, apoiado pela presença do outro, abro delicadamente essa cortina para que eu não mais me esconda. Não em cena.

***

E não está conquistado. Está livre quando é livre. E depois é continuar trabalhando.E se digo isso, é para que eu mesma possa me lembrar.

Silêncio

Ou o respiro que antecede a palavra

Dá me a tua mão:

Vou agora te conta como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é sub -reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo,

E a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.

[ ]

Clarice Lispector, A paixão segundo G.H.

O silêncio é detentor de uma natureza própria. Ele é o que há entre as palavras, entre as notas de música, entre as linhas, entre os astros, entre os seres. O silêncio não é privação, mas como diz Nancy, ele é a disposição para a ressonância, espaço disponível a receber ao mesmo tempo em que é terreno fértil para o nascimento da do som pois "É do silêncio que emerge o som. O ar que entra silenciosamente pela inspiração é potência da voz: o vazio está cheio de ar, o ar está cheio de voz". (DAL FARRA, 2007, p. 12)

***

> Começamos pelo silêncio, pois a palavra ignora, na maioria das vezes, as raízes de onde saiu, e é desejável que, desde o princípio, os alunos se coloquem no âmbito da ingenuidade, da inocência e da curiosidade. Em todas as relações humanas, aparecem duas grandes zonas silenciosas: antes e depois da palavra. Antes,ainda não falamos, encontramo-nos num estado de pudor, que permite à palavra nascer do silêncio, a ser mais forte, portanto, evitando o discurso, o explicativo. O trabalho sobre a natureza humana, nessas situações silenciosas permite encontrar os momentos em que a palavra ainda não existe. (LECOQ, p. 60)

A palavra

Ou porque não dá para não dizer

O que é a palavra? Um conjunto de fonemas que traduzem um significado? Do modo como a entende Merleau-Ponty (2011), a palavra, antes de ser o índice de um conceito, é uma nervura entre o pensamento e o mundo. Ela nasce dos [Corpos] e carrega as sensações que circundam seu próprio significado.

> Se se apresenta uma palavra a um sujeito durante um tempo muito curto para que ele possa decifrá-la, a palavra 'quente' por exemplo, induz a uma espécie de experiência do calor que forma em torno dele como que um halo significativo. A palavra 'duro' suscita uma espécie de rigidez das costas e do pescoço, e é secundariamente que ela se projeta no campo visual ou auditivo e adquire sua figura de signo ou vocábulo. Antes de ser um índice de um conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo, e suas ações sobre meu corpo circunscrevem a zona de significação a qual ela reporta. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 316)

A palavra em sua origem é experiência corpórea: o sistema de construção da palavra e da sintaxe de uma língua se conecta à forma pela qual o [Corpo] percebe e vive o mundo. Ela é um gesto autêntico que se concretiza na tentativa de estruturar nossa experiência de mundo, "[...] uma das modulações, um dos usos possíveis do meu corpo, um dos seus modos de mover-se na realidade circundante e de se relacionar a essa", diz a filósofa italiana Enrica Lisciani Petrini. (2007, p. 114, tradução própria). Ela vai dizer que, da mesma forma que meu [Corpo] se curva em direção a um objeto no chão para recolhê-lo, "a minha língua ajusta o seu movimento segundo o 'estilo articular sonoro' capaz de exprimir aquele mesmo objeto e o campo da ação". (2007, p. 114, tradução própria[1]).

[1] "Il linguaggio non è (solo) um sistema di denominazione, ma 'uma delle modulazioni, uno degli usi possibili del mio corpo, uno dei suoi modi di muoversi nella realtá circostante e rapportarsi ad essa 'um certo campo di azione teso attorno a me': come Il mio corpo si dirige verso um oggetto posto a terra curvandosi, cosi la mia língua atteggia Il suo movimento secondo lo 'stile articolare sonoro' capace di esprimere quel medesimo oggetto e Il campo d'azione [...]".

O que pode ser percebido é realizado, encontra-se também na possibilidade de ser 'dito'.

E esse dizer, nasce com uma dupla reflexão. Por um lado, a palavra se dirige a um outro, ao mundo; procura sua existência no campo da realidade falada. Por outro lado (e concomitantemente), enlaça os movimentos da garganta, boca e ouvido de quem enuncia: a palavra que articulo me habita e ouço de dentro minha própria vibração, enquanto procuro me fazer presença no [Corpo] de outro.(CHAUI, 2002). A palavra estabelece uma espécie de campo de encontro, lugar de troca entre [Corpos] onde o sonoro que vibra em mim, vibra também no outro, numa coexistência mediada pelo sonoro. Nessa perspectiva, a palavra não é vestimenta, ou invólucro, mas é 'presença' do pensamento que nasce e se dirige ao [Corpo].

> Sinto meu corpo como potência de certas condutas e de um certo mundo, sou dado a mim mesmo como um certo poder sobre o mundo; ora, é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como as partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro que habita doravante esses dois corpos ao mesmo tempo. [...] Em particular, existe um objeto cultural que vai desempenhar um papel fundamental na percepção de outrem: é a linguagem. Na experiência do diálogo, constitui-se um terreno comum entre outrem e mim, meu pensamento e o seu formam um só tecido, meus ditos e aqueles do interlocutor são reclamados pelo estado de discussão, eles se inserem em uma operação comum da qual nenhum de nós é o criador. Existe ali um ser a dois, e agora outrem não é mais para mim um simples comportamento em meu campo transcendental, aliás, nem eu no seu, nós somos, um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 475)

***

No entanto, não vivemos cotidianamente a potência da experiência corpórea da palavra. Nosso dia-a-dia é orientado pela fala instituída, para o qual cada um de nós já registrou um repertório de significações. Grande parte de nosso tempo é mediado pelas falas banais, que só suscitam em nós pensamentos secundários que, por sua vez "[...] traduzem-se em outras falas que não exigem de nós nenhum esforço verdadeiro de expressão e não exigirão de nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão". (MERLEAU-PONTY, 2011, p.250). A palavra destinada à manutenção das tarefas usuais é uma palavra esvaziada e, de certo modo, é justo que seja assim: não conseguiríamos suportar uma linha ininterrupta de um grande engajamento com o 'dizer'. Por outro lado, encontramos cada vez menos espaço para o exercício da potência da palavra.

Nesse sentido, a arte é um espaço privilegiado do exercício da linguagem e, por consequência, também o teatro. Mas o que quer a palavra no teatro? Se, na nossa vida, não encontramos mais que brechas em que a palavra corpórea ganha vida, como procuramos a 'vida' da palavra no teatro?

A palavra no teatro

A busca de um 'dizer' sempre permeou as investigações no teatro. Desde a Antiguidade, o trabalho sobre a [Voz] é regulado por técnicas de emissão, padrões e estilos.

> Historicamente, inúmeras tradições teatrais propiciaram a formulação de poéticas da voz para o ator, frequentemente associadas a escolas e grupos, constituídos em torno de autores e sua época. A dicção shakespeariana, construída do ritmo dos pentâmetros iâmbicos – transposição poética do dizer cotidiano, e a musicalidade dos alexandrinos racinianos, moldada na difícil acústica do Hôtel de Bourgogne, são exemplos contundentes de poéticas da voz que se propagaram pela tradição. (DAL FARRA, 2007, p. 15)

A cada poética da [Voz] corresponde um contexto, uma estética teatral à qual ela era resposta. Separadas do contexto do qual se originaram, essas poéticas tornam-se uma espécie de estilo antiquado; reprodução de um modelo destituído de significado. Dentre as heranças que perfazem o imaginário do que é o 'dizer' do ator, uma chama a atenção em especial: o ideal da 'boa recitação'. O eixo do trabalho se apoiava numa espécie de doutrina da dicção a fim de se aproximar das diretrizes do que era considerado um 'dizer bem' o texto. Nesse contexto, "O ator [...], em certa perspectiva, estava sem corpo, sem parceiro, sem espaço, mas era um grande declamador". (LASSALLE, 2010, p. 04).

> As pessoas acostumaram-se a fazer passar o essencial do sentido através da declamação, com alguns gestos e movimentos convencionais vindo apoiar ou ornamentar uma interpretação concentrada na comunicação verbal. (ROUBINE, 1998, p. 180)

Concebida dessa forma, a interpretação do ator tinha como eixo a gestão do texto e os estudos de sua artesania estavam voltados com grande atenção ao estilo do autor e ao gênero da obra. Esse viés de interpretação respondia a um teatro onde o texto era tido como portador de um sentido único, que deveria ser descoberto e traduzido pela cena. Ao ator cabia comunicar o comportamento de personagens e dedicar sua voz à função de 'dar vida' ao texto dramático.

Mas durante o século XX, as mudanças nos critérios estéticos e as profundas transformações pelas quais passa a cena teatral faz surgir novos parâmetros. A encenação moderna traz a ênfase à 'poesia da cena' e repensa a hierarquia do texto, trazendo-o ao mesmo patamar de importância de outros elementos. Não se trata mais, a partir desse momento, de ser portador do que o texto diz, mas de desdobrar criativamente as possibilidades de um texto, ou mesmo de criar prescindindo dele, tanto no campo da encenação quanto no trabalho de criação do ator. A ideia de processo passa a figurar na construção teatral e a questão da 'organicidade' se estabelece entre os eixos de interesse pedagógico e criativo e o

[Corpo] é tratado como elemento chave de ruptura das antigas convenções.

Piersandra Di Matteo em seu artigo "Afasia, delírio linguístico e dimensão fantasmática da phoné" distingue duas macro-linhas de pensamento e experimentação no campo da [Voz] e da linguagem ligadas à essa revolução da cena teatral. Uma delas - a que me interessa adentrar nesse momento – caracteriza-se por propôr uma pesquisa de voz entendida "[...]como uma tensão a recuperar uma gênese da palavra que investe e extermina a ideia ocidental de *logos desvocalizado.*" (DI MATTEO, 2001, p.73, tradução própria[2]). Nessa perspectiva se reconhece a busca por um [Corpo Voz] capaz de reconduzir as palavras à sua fisicalidade, à sua potência como elemento pulsante ligado à vida, uma palavra "que envolve a boca, o aparelho fonador, respiratório; manancial corpóreo da tatilidade do sopro e da urgência da respiração". (DI MATTEO, 2001, p. 73, traduçao própria[3]).

[2] " [...] come tensione a rintracciare uma genesi della parola che investe e stermina l'idea occidentale de logos devocalizzato".

[3]"[...] che coinvolge la bocca, l'apparato fonatorio, respiratorio;scaturigine corporea della tattilità del soffio e della urgenza del respiro".

Quem primeiro se destaca na defesa dessa perspectiva da linguagem como experiência corpórea é Antonin Artaud. Ele se opõe à tendência de dedicar à palavra uma ressonância unicamente psicológica, se volta contra submissão da voz ao significado e traz à tona a necessidade de restituir à palavra seu poder de encantamento.

> Artaud foi inimigo da palavra achatada sobre o significado, escravizada somente à função comunicativa: a moeda de troca de um valor - o significado – que não está na palavra, e não nasce da palavra, mas que existe fora e antes dela. Artaud foi um defensor apaixonado da palavra poética, no sentido forte da poesia como criação. (RUFFINI in DE MARINIS, 2011, p. 16, tradução própria).

[4] "Artaud fu nemico della parola appiattita sul significato, asservita Allá sola funzione comunicativa: moneta di scambio di um valore – Il significato – che non è la parola e non nasce dalla parola, ma esiste fuori e prima di essa. Artaud fu apassionato sostenitore della parola poetica, nel senso forte di poesia come creazione".

Trata-se de uma palavra que não nega o discurso articulado, mas expande a fronteira da palavra, dando a ela a mesma importância que ela tem nos sonhos (Artaud, 1985). Na batalha que empreende contra a o estatuto da significação, Artaud aponta a necessidade de encontrar uma nova linguagem, cujas qualidades expressivas equivalessem à linguagem das palavras, mas nascido num ponto remoto do pensamento – uma linguagem que fosse capaz de responder ao que ele

chama de teatro metafísico.

> Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que rotineiramente ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional e incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente no espaço, é tomar as entonações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhes o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, seria possível dizer alimentares, contra suas origens de fera acuada, enfim é considerar a linguagem sob a forma do Encantamento. (ARTAUD, 1985, p. 40)

As palavras, assim tomadas com um sentido encantatório, convidam a olhar a [Voz] não apenas como portadora de um discurso, mas como materialidade[5] e energia sonora.

[5] "Ator, me mostre a matéria física tal como ela é: saída de uma palavra. Mostre o corpo sair pela palavra". (NOVARINA, 2009, p. 41)

A expansão do território da voz na cena – palavra e paisagem sonora

Essa reivindicação da organicidade da [Voz] que pulsa nos textos deixados por Artaud, vai ressoar não apenas no período de sua produção, mas vai soprar vestígios que contaminam o que entendemos como as possibilidades poéticas da voz em cena ainda hoje. É possível listar os grupos e artistas que mais se aproximam numa relação de hereditariedade com os preceitos de Artaud. Mas, mais que isso, pode-se traçar um vasto campo de similitudes entre os limites alargados por Artaud e a abrangência dos processos criativos contemporâneos. Hans-Thies-Lehmann aponta que:

> No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo, e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do logos. Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do logos de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação 'mágicas', especificamente teatrais. (LEHMANN, 2007, p. 246)

A noção concebida por Artaud instiga uma mudança de hierarquia e conquista na cena pós-dramática, a dimensão de acontecimento. O imperativo lógico-linguístico (LEHMANN, 2007) é definitivamente rejeitado como regra e se aposta cada vez mais na desconstrução do discurso centrado no sentido. Isso não significa, contudo, abrir mão da linguagem. Trata-se, antes, de expandir seu território, admitindo "modos de falar aparentemente 'inapropriados', não profissionais e mesmo anômalos." (LEHMANN, 2007, p. 248).

A linguagem passa por uma dessemantização que incorpora, nos diversos registros sonoros, a corporeidade toda e abre a cena para outras possibilidades de construção que ultrapassam o diálogo. A multiplicidade de vozes passa a vigorar definitivamente como umas das chaves sobre as quais se configura a cena. "Texto, voz e ruído se misturam na ideia de uma paisagem sonora – evidentemente em um sentido diferente daquele do realismo cênico clássico". (LEHMANN, 2007, p. 255). A voz se torna ela mesma, tema e eixo de diversas criações. Ganha arranjos, se acosta a padrões musicais, rítmicos, desenvolve-se muitas vezes como uma linha autônoma da criação.

Se por um lado os limites da voz em cena se expandiram – a ponto de quase nos perdermos na ilusão do 'tudo pode' – por outro, os vestígios da tradição de um 'dizer bem' ainda pairam sobre o imaginário do trabalho do ator - e do próprio ator sobre seu trabalho. A armadilha da boa recitação, de uma palavra sem [Corpo] – forma esvaziada – subsiste, apesar dos trabalhos que miram o caminho contrário. **Por que, afinal, se não se trata mais 'desse' falar bem, do que se trata?**

***

Não há uma resposta única e definitiva para essa pergunta – e mesmo a mais simples tentativa somente nos aproximaria de um 'dizer' em geral, contradizendo toda a perspectiva desse trabalho. O único exercício a que me proponho é o de, seguindo as pegadas do eixo que fundamenta essa investigação – [Corpo

Voz Escuta] – puxar ainda alguns fios que podem, ocasionalmente, alimentar a experiência da criação.

Provocações acerca da palavra como encontro

> A partir do momento em que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva consigo mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, ela é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do elo psíquico que nos une ao mundo e aos nossos semelhantes.
>
> **Maurice Merleau-Ponty**

O 'dizer' é uma ação que procura estabelecer contato, relação. Quem diz dirige a palavra a um ouvinte e procura, mais do que o articular de fonemas, a doação de uma ideia. O dizer, quando eximido do vício da banalidade e mediado pelo desejo de co-presença, só pode se realizar como uma experiência aberta, pois há espaços na palavra. Apesar da constante aspiração da linguagem de englobar todas as dimensões, ela se mantém sempre dentro da insuperável impossibilidade de jamais dizer 'de uma vez por todas'. Diz Petrini que "uma linguagem que dissesse toda a verdade das coisas, seria uma linguagem eterna, mas morta, divina, mas justamente por isso não (mais) humana". (PETRINI, 2007, p 124, tradução própria[6]).

[6] *"[...] um linguaggo che dicesse tutta la verità delle cose, sarebbe um linguaggio eterno ma morto, divino ma próprio perciò non (più) umano".*

Há uma dimensão da experiência do mundo que vive fora da linguagem, que é inalcançável pelas palavras e que, ainda assim, alimenta o nosso desejo de continuar dizendo, numa tentativa sempre incompleta de nos fazer entender pelo outro que, por sua vez, será capaz de absorver de nossas palavras aquilo da qual sua própria experiência é capaz de entender. E é essa implacável incompletude que caracteriza e leva adiante nosso desejo pela palavra. E é essa impossibilidade que nos assusta e nos impulsiona.

Lassalle, por exemplo, vai dizer que, no teatro, "[...]os grandes textos são os

que fazem do vazio de ideias o seu lugar no inefável [...] os que não pretendem tratar a fundo tudo aquilo que pode ser dito". (2007, p. 10).

A palavra pode ser esgotada, mas seu significado, a carga de experiência corpórea da qual ela é o dizer, permanece. Então parece necessário uma certa economia da palavra – o cultivo de um espaço para que a potência da palavra apareça[7].

[7] Como não sufocar a potência da palavra ao querer dizer demais?

> O peso das palavras é sua insignificância. E as palavras d' Os que sabem são insignificantes porque foram pronunciadas da beira dos lábios. Por isso, só podem ser recolhidas pela beira das orelhas. Nenhum alento do coração envolve as palavras e as impulsiona para fora. As palavras, insignificantes, não têm alma. Como receber palavras sem alma? As palavras desanimadas não podem ser recolhidas porque ninguém pode se recolher nelas. Como poderia alguém se recolher nelas se elas não mantiveram o silêncio, se não mantiveram as perguntas, se elas não deixam nenhum vazio? (LARROSA, 2006, p. 204)

O espaço da paixão pela palavra

> Apaixonar-se é desorientador porque os limites entre os recém-enamorados não foram demarcados. Para nos apaixonar, temos que nos desapegar de hábitos cotidianos. Para sermos tocados, temos que estar dispostos a não saber como será a sensação do toque.
>
> **Anne Bogart**

Pode-se dizer que, no trabalho com o texto, o ator deve se apaixonar pela palavra. Como a linguagem, que por sua natureza é recheada de insterstícios[8], o texto é um tecido perfurado de espaços brancos a preencher. Paul Zumthor em seu livro "Performance, recepção e leitura", vai dizer que o texto vibra e que o leitor, ao fazer das palavras escritas parte integrante de quem ele é, o estabiliza momentaneamente, sendo agora ele próprio, o leitor, a vibrar. Para Zumthor, a leitura é um ato de contato e confronto pessoal.

[8] "Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você [...]". (ZUMTHOR, 2007, p.53)

> A 'compreensão' que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua[9]. Daí o 'prazer do texto'; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, os dons de todos os poderes que eu chamo eu. (ZUMTHOR, 2007, p. 63)

[9] Como o encontro virtual da minha própria [Voz], que narra a sequência de palavras que constituem o corpo dessa dissertação, encontra com a sua [Voz], leitor.)

O prazer de encontro com o texto é, por isso mesmo, um prazer carnal. O que leio transforma minhas pulsões, convida determinadas memórias, pensamentos, modifica minha respiração, minha sensação de passagem do tempo. Os espaços deixados pelo texto são espaços que meu [Corpo] visita, preenche, investiga, numa clara alusão ao próprio ato de 'fazer amor'. E é do calor passional que a palavra se alimenta para ganhar enunciação, e sair, "depois de ter percorrido todo o labirinto e de tanto ter tentado em vão todos os buracos possíveis". (NOVARINA, 2009, p. 23) A palavra apaixonada é capaz de evocar presença; é verbo, pressentificação da ação. A palavra apaixonada é a que adentra o território do teatro.

***

Jacques Lecoq diz uma coisa interessante em seu livro "O corpo poético" a respeito do dizer do ator.

> Os atores interpretam mal os textos que lhes dizem respeito em demasia. Emitem um tipo de voz branca, pois assumem parar si uma parte do texto, sem conseguir dá-la ao público. Acreditar ou identificar-se não é suficiente, é preciso interpretar. (LECOQ, 2010, p. 45)

Lembro-me claramente do episódio durante a oficina com Thomas Richards, do Workcenter of Jerzy Grotowski, realizada em Belo Horizonte durante o ECUM (encontro Mundial do Teatro - 2009).

Era o último dos cinco dias de trabalho intenso que tivemos. Cada ator envolvido no workshop foi convidado a apresentar uma 'action[10]' no primeiro encontro e ao longo do trabalho recebeu orientações para desenvolvê-la. Nesse dia,

[10] Estrutura precisa de ação, texto e canção.

cada um de nós apresentaria seu resultado final.

Eu estava sentada em cima de um muro, na parte externa da Funarte, procurando 'estar' na presença dos demais participipantes, que eram agora plateia. No entanto, com a distância dada pelos anos, embaçada e transformada, como é característico das memórias, tenho a impressão de que me ocupava, na verdade, de encontrar uma potência dentro de mim; algo que se poderia chamar, sem rigor conceitual, de 'estado'. Não havia exatamente prazer, mas um certo esforço e posso até dizer, controle das minhas próprias ações - talvez para que fossem intensas, talvez para que fossem precisas, talvez para que ... E me flagro - eu presente que revisito essa memória - inserida em uma lista de outros pensamentos que não o do **encontro com o outro**. Posso dizer que o verbo que estava dedicando ao público estava mais ligado ao **convence**r do que ao **encontrar**.

Eu termino minha action e Richards me pede para que recomece. Mal dou início, ele me interrompe e diz: "O que você está fazendo? Para quem está falando?" "São meus amigos, crianças vizinhas para quem vou contar essa história da minha vó". "E porque você está tão longe dos seus amigos? São seus cúmplices? Então fale para eles".

Desço do muro e me ajoelho próximo à platéia. Há muito sol em Minas Gerais nesse dia. Algumas pessoas estão com o guarda-chuva aberto para se proteger da intensa luminosidade. Não sei que horas eram, mas poderia ser meio-dia.

Começo. Ele me interrompe novamente pois flagra na minha mão um gesto, não uma ação. Um gesto desconectado de minha presença, de meu efetivo estar ali. A repetição esvaziada do mesmo movimento com a mão denuncia que não há uma ação acontecendo. Eu recomeço. Os poucos instantes entre parar e começar de novo mobilizam uma infinidade de pequenos músculos e pensamentos. Eu brigo com minha própria resistência ao dizer. Eu respiro - minha memória insiste em dizer que antes de dizer mais uma vez eu respiro fundo. Eu recomeço . Mais uma vez. E mais outra. Então eu digo. Não preciso mais me

perguntar sobre o dizer, eu digo e os espectadores me escutam, eu sinto. O texto me emociona e o dizer acontece.

Troco o verbo, e na minha memória passo a não **pensar** o texto – o texto agora **ressoa**. Tenho a nítida impressão de que o ouvi, de que as palavras do texto existiram em mim como não antes, ainda que o exercício sobre esse mesmo trecho tenha sido repetido exaustivamente. No final do trabalho, tenho um único retorno: "você finalmente escutou o que estava dizendo[11]".

[11] Ele [o ator] é como uma criança que deve falar pelos ouvidos, pois é com os ouvidos que se fala: são os ouvidos que fazem todo o trabalho da palavra, que têm a inteligência de tudo. (NOVARINA, 2009, p. 45)

***

Quando não respiramos os espaços que a palavra por natureza tem, sufocamos o texto. Preenchidos de uma vontade 'até o pescoço', não sobra espaço para o presente: não Escuto. Na descrição da experiência acima, minha atenção estava toda repartida entre ideias pré-concebidas e preocupações. Sobretudo, me deixei abarcar pelo engodo viciante da 'intensidade' – armadilha que deixa o ator surdo.

A vontade do 'dizer' e a paixão são necessários para a existência da palavra na cena, mas não a ponto de não permití-la ressoar, de conservar a vertigem da perda, a incompletude de sua natureza. Sobretudo, no teatro a palavra não é em si: ela está articulada aos outros elementos da linguagem e ao material próprio do [Corpo] do ator, que não pode ser inerte, mas que, em seu engajamento com o presente, permita ao dizer se associar às vísceras.

> O texto torna-se um alimento para o ator, um corpo. Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto, mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! É esta a verdadeira leitura, a do corpo do ator. (NOVARINA, 2009, p. 20)

Quando termina uma viagem? Nos instantes finais longe de casa, organizo o espaço das novas aquisições: o que é de vidro enrolado entre as toalhas e encapado por meias grandes, os líquidos envolvidos por uma ou duas sacolas para não vazar, os livros e cadernos bem acomodados na bagagem de mão, junto com as fotos, cartões de restaurante, telefones de amigos e os mapas riscados dos lugares que visitei. Algumas peças ficam na viagem, como uma camiseta gasta, restos de shampoo e alguns sabonetes. No mais, me certifico de que peguei tudo o que considero importante e que quero que volte comigo. Viver o retorno é editar os momentos da viagem à expectativa da volta. Nada será como antes, - e nem tão diferente assim - o que foi a jornada não se apaga. Como se costuma fazer nas comemorações de Ano novo, viajar costuma me acordar à uma lista de mudanças, de coisas que 'assim que eu chegar em casa' vão se transformar; um desejo de transpor parte de quem 'eu' sou na viagem para o sempre assim, como um desejo de 'ser' mais, de mais vida.

Considerações Finais

O final desse percurso não apresenta resultados finais ou descobertas inovadoras, não encaminha a uma conclusão. Por isso o que faço é considerar, reiterar o campo de reflexões levantadas ao longo dessa dissertação com carinho, como é próprio da etimilogia da palavra 'consideração'. Fiz a tentativa de cruzar fios teóricos e práticos que ajudassem na discussão acerca da [Voz] para o ator, propondo-me ao pensamento como delimitação aberta. Não produzi a síntese da minha experiência nem a análise rigorosa das referências, mas me dediquei ao esboço de um mapa com fronteiras borradas. Ainda que seguindo um caminho e sim, vislumbrando chegar a algum lugar, procurei o exercício de emaranhar minhas pequenas certezas às vozes de outros, me apaixonando por adentrar um labirinto de 'rastros'. E como é característico das pegadas deixadas na areia , elas se transformam, mudam conforme o vento. Com o tempo, algumas pegadas somem, outras surgem e se confundem com os primeiros passos. É uma investigação 'criadora', pois à medida que caminhamos na areia, seguindo os rastros das primeiras pegadas, também deixamos as nossas. Elas ora se cruzam, ora seguem paralelas, mas são sempre diferentes e revelam um novo traçado para o caminho.

Ao cruzar o contato com as práticas do "Via Rosse", com as outras práticas que me formaram e com a leitura dos autores utilizados, procurei reconstituir o fio de uma 'tradição' entrecortada pelo tempo. Nessa tarefa de 'nomeação de uma memória', percebi que atualizar um gérmen de experiência é necessariamente modificá-la. O [Corpo] que tece os fios hoje traz em seu bojo uma nova carga de perguntas, atritadas pelo olhar do Janô (meu orientador), pelo suor do Caio (o outro orientando do meu orientador), por como o teatro se constituiu na minha vida.

***

A [Voz] é comunicação corpórea da singularidade, resultado da musculatura, das memórias, das escolhas. Sua natureza é relacional e comunica, para além dos conteúdos específicos, as pulsões acústicas, empíricas e materiais do [Corpo] que enuncia. As vibrações sonoras, incolores e aparentemente impalpáveis, saem de uma boca úmida e irrompem do vermelho da carne

A [Voz] é unicidade encarnada que revela quem a emite, seu sexo, sua estrutura, as entranhas; "[...] implica a correspondência de cavidades carnosas que aludem ao corpo profundo, o mais corpóreo dos corpos". (CAVARERO, 2011, p. 18). Não é possível enquadrá-la, escolarizar, institucionalizar. Ela existe ocupando o espaço, buscando existir e consumir-se no outro, "[...] em doce penetração e cópula, reitera a sua espessura biológica: Voz filha da boca, órgão sexual". (HAOULI, 2002, p. 80).

E o resultado desse encontro não é a fusão: eu não me torno o outro pela relação com sua [Voz], mas me relaciono a ele ao mesmo tempo em que sou absolutamente distinto. E é por haver singularidade, pelo contato com o que eu não sou é que eu não controlo o encontro: o encontro se dá. Na busca pela possibilidade do encontro, me disponibilizo, me instigo a uma frequentação ingênua do mundo (MERLEAU-PONTY, 2011), procuro os exercícios que 'desamarram' o [Corpo], que me convidam a estar à [Escuta]. Adentrar o campo do encontro pede uma espécie de recusa, uma tentativa de não antecipar a experiência e de manter-se em relação com o tempo presente.

Esse percurso pode ter início em muitos pontos, um deles é a investigação da respiração. E não dá para se eximir de pensar sobre a respiração nesse mundo, na vivência do percurso casa - universidade, casa - trabalho, trabalho - amigos etc. Porque na vida respiramos menos, respiramos apressados, suspendemos o ar. E quando me dedico ao trabalho sobre a respiração, me conecto a uma outra presença e a outra dinâmica de conexão com o tempo. E na prática, sob qualquer aspecto, é necessário gastar tempo. *O tempo de sentir o peso das costelas que sentam no final da expiração.*

Mas – e as contradições coexistem no campo da criação - o que faço com a urgência do tempo que me rodeia em todas as outras esferas da minha vida? O tempo da respiração em sala é um 'tempo-aquário', com uma fluidez que se opõe ao frenesi urbano - mas não quero ignorar o tempo em que vivo. Mais que não quero, não posso. Tenho um enorme prazer no 'tempo-aquário', mas meu corpo é o de uma mulher que nasceu no ABC Paulista, que cresceu em meio ao tempo acelerado da vida urbana. Então outras experiências do tempo sim, são necessárias, mas manter o pé na criação significa também estar consciente de que idealizar o tempo na sala pode ser estagnador do meu diálogo com a vida – e o exercício da respiração só encontra validade se ele olha a liberdade do artista em criar. Manter a atenção nisso, significa uma chance de fugir da ideia de prática vocal 'ginástica' – o processo é impulsionado pelo desejo de criação. A respiração é o apoio fundamental para que haja [Voz]; mesmo as pequenas porções de respiração invadem constantemente o espaço, transgredindo a ordem das moléculas de ar.

A respiração é o apoio fundamental para que haja [Voz] que se desenha como palavra, conjunto de fonemas que volteia e revoluteia nosso modo de cantar o acontecimento do mundo. Por que a palavra, sobretudo no teatro, deve recuperar sua urgência e não ser menos do que a sonoridade que deflagra a experiência humana. As palavras não dizem tudo, não encerram todas as dimensões de um termo em seu significado, mas se dão como ação quando encontram no [Corpo Voz] seu outro, o 'eu' que completa a linguagem pela dimensão corpórea, libidinosa e pulsional. É meu [Corpo] com sua respiração, ressonância e desejo de 'dizer', que pode fazer da palavra no teatro, uma palavra viva.

Para isso é que vislumbramos um processo de reconhecimento de potencialidades e de eliminação gradual dos impedimentos, sejam eles da ordem do exercício do [Corpo] enquanto estrutura, seja enquanto ideia. Pois há um conjunto de ideias que habitam o imaginário do trabalho do ator que nos afastam da experiência única da relação de nossa singularidade com a palavra. O dizer pode se apresentar muito carregado de um modelo à priori, de um formato desejado. Um desses formatos

vem do passado, e apesar de toda a transformação pela qual passou o teatro, persiste em visitar a cena: é o modelo da declamação, do ator como portador de uma 'bela palavra', que se desenha no exterior sem reverberar nas vísceras de quem diz.

Outro formato - que no desconhecimento de outro modo de se trabalhar sobre a palavra serve de apoio aos atores - é a prática de sublinhar o suposto 'significado da palavra'. O ator, em sua leitura, se depara com os sentidos das palavras e 'modula' sua [Voz] de forma a pintar o texto com as mesmas cores nele reconhecidas. A [Voz] parece apenas ilustrar uma ideia de significado, fazendo soar a quem ouve, a artificialidade dessa 'dicção concebida'. O dizer, nesse caso, encontra na forma pré-concebida, um obstáculo para uma real investigação e o processo criativo perde um aspecto de sua potência.

Qual o caminho para a palavra viva em cena? Essa é uma pergunta que eu não consigo responder – apenas perguntar e me aproximar das pistas que apontariam nessa direção. Também, porque não se trata de uma direção em geral, de uma palavra em geral, de um ator ou de uma voz em geral. Um ator não joga generalidades, diz Stanislavski (2003), é no detalhe, na busca pelo que é específico que o ator pode realmente desenvolver o seu ofício, sabendo que os afetos, as memórias e as tradições, enfim, tudo se soma, tudo faz parte. Os exercícios atuam sobre o [Corpo Voz] e nos apoiam na busca pela expressão criadora, mas pensar que tudo se resolve no âmbito físico é uma armadilha. A técnica nos serve como atores, mas não nos forma artistas.

A aquisição de conhecimento do teatro vem já impregnado de uma dúvida, que mobiliza o ator à abertura de um novo percurso: à medida que aprendemos o teatro, somamos incertezas¸ vertigens, descobertas seguidas de incômodos que nos mobilizam a seguir adiante. Nosso saber se desenvolve ao longo da duração de uma vida. É um saber recheado de *incessantes variações re-criadoras,* movência da busca por uma certa ausência que conta no mundo, uma lacuna que não é vazio, mas ponto de passagem. Um desejo que nos leva, com nossa bagagem, ao labirinto da aprendizagem do invisível.

Peço a quem quer que esteja ouvindo esta voz que esqueça as palavras que ela diz. É importante que ninguém ouça com muita atenção. Quero que estas palavras sumam, por assim dizer, no silêncio de onde vieram, e que nada reste além da lembrança de sua presença, penhor do fato de que um dia estiveram aqui e não estão mais aqui e de que durante sua breve vida elas pareceram não tanto estar dizendo qualquer coisa em particular quanto ser a coisa que estava acontecendo ao mesmo tempo em que um certo corpo se movia por um certo espaço, que se moviam junto com tudo mais que se movia.

Paul Auster

Referências

ALDROVANDI, Leonardo. **O sonoro e o Imaginável – Ensaios breves sobre escuta, composição e olhar.** São Bernardo do Campo: Lamparina Luminosa, 2014

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo.** São Paulo: Max Limonad, 1985.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. "O grão da voz". IN: **O óbvio e o Obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

BERRY, Cicely. **Voice and the actor.** New York: Wiley Publishing Inc., 1991.

BIAGINI, Mario. "Seminario a "LA SAPIENZA", ovvero della coltivazione delle cipolle". IN: **Il Workcenter of Jerzy grotowski e Thomas Richards. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini - Opere e sentieri.** Roma: Bulzoni Editore, 2007

BROOK, Peter. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O diabo é o aborrecimento**. Porto: Asa, 1993.

CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDC, 2000.

CAVARERO, Adriana. **Vozes Plurais – Filosofia da Expressão Vocal**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CHAUI, Marilena. **Experiência do Pensamento – Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHENG, Stephen Chun Tao. **El Tao de la voz.** Madrid: Gaia Ediciones, 1993

CHIANURA, Claudio; TARTARI, Leilla (org.). **Il libro della voce.** Milano: Auditorium, 2010.

CORNUT, Guy. **La voz.** Buenos Aires: Manantial, 2007.

DI MATTEO, Piersandra. "Voce e Clinica. Afasia, Delirio linguistico e dimensione fantasmatica della phoné". **Culture Teatrali**. Bologna, N° 20, p. 71-96, janeiro de 2010.

DOURADO, Wesley Adriano Martins. "Corpo, Poesia e Cultura: sobre a relação entre educação, filosofia e sociedade". **Curso (In)Completo de Filosofia.** São Bernardo do Campo: UMESP, 2010.

GALIGNANO, Marco. "L'orecchio e il Linguaggio – L'Audiopsicofonologia de Alfred Tomatis". **Culture Teatrali.** Bologna, N° 20, p. 144-150, janeiro de 2010.

GREINER, Cristine. Katz, H.Corpo e Processos de Comunicação. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, Volume 3, n° 2, p. 65-75, dezembro de 2001.

GROTOWSKI, Jerzy.**O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959 - 1969.** São Paulo: Ed Perspectiva, 2007.

_____. "Tu Eres Hijo de Alguien" in **Revista Máscara - Escenologia**, n. 11-12. Ciudad del México: jan. 1993.

GUBERFAIN, Jane Celeste. **A voz e a poesia no espaço cênico – uma leitura do método espaço-direcional -Beuttenmuller.** Rio de Janeiro: Synergia Editora, 2012.

HAMPATÉ BÂ, Hamadou – A tradição viva, em História Geral da África I**. Metodologia e pré-história da África.** Organizado por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ed. Ática/UNESCO, 1980

HAOULI, Janete **El. Demetrio Stratos – em busca da voz-música.** Londrina: J.E.Haouli, 2002.

IHDE, Don. **Listening and voice – phenomenologies of sound.** New York: State University, 2007.

JANUZELLI, Antonio Luiz Dias. **O ofício do ator e o estágio das transparências.** Tese de Doutorado Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1992.

JIMENEZ, Sergio. **El Evangelio de Stanislavsky.** México, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, 1990.

KNEBEL, Marija. **L'analisi della piece e del ruolo mediante l'azione.** Milano: Ubulibri, 2009.

KOLESCH, Doris, in STOROLLI, Wânia. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical**. 2009. 189 f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

LARROSA, Jorge. P**edagogia Profana – Danças, Piruetas e Mascaradas.** Belo Horizonte: Autentica, 2006.

LASSALLE, Jacques. RIVIÉRE, J. **Conversas sobre a formação do ator.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

LECOQ, Jacques. **O Corpo Poético – Uma pedagogia da criação teatral**.São Paulo: Editora Senac, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático.**São paulo: Cosac&Naify, 2007.

LINKLATER, Kristin. **La voce naturale.** Roma: Elliot Edizioni, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LOPES, Sara Pereira. "A voz em sua função poética". **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, ano 7, volume 7, n° 1, p. 90-99, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **A Prosa do Mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O Visível e o Invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2012b.

MOLIK, Zygmunt – CAMPO, Giuliano - **ZygmuntMolik's voice and body work - The Legacy Of Jerzy Grotowski.** New York: Routledge, 2010.

NANCY, Jean-Luc. **À Escuta.** Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

_____. **Corpo Teatro.** Napoli: Cronopio, 2011.

_____. **A la escucha.** Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

_____. **Corpus.** Napoli: Cronopio, 2007.

NOVARINA, Valère. **Carta aos atores.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

_____. **O Teatro dos Ouvidos.** Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio.** Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

PETRINI, Enrica Lisciani. **Risonanze – ascolto corpo mondo.** Milano: Mimesis Edizioni, 2007.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade - Sujeito e Escritura em Processo.** Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

RICHARDS, Thomas. "Riconoscere". in: **Il Workcenter of Jerzy grotowski e Thomas Richards. A cura di Antonio Attisani e Mario Biagini - Opere e sentieri.** Roma: Bulzoni Editore, 2007

_____. **Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche.** Milano: Ubulibri, 1993.

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

SCHAFER, Murray. **Ouvido Pensante**. São Paulo: Unesp, 1991.

STANISLAVSKI, C. Acción – "O Si", as "Circunstâncias Propostas" (Capítulo 3); Comunicación (Capítulo X) e La Actitud escênica interna (Capítulo XIV) in **El Trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de las vivencias.** Barcelona: Editorial Alba, 2003.

STOROLLI, Wânia. **Movimento, Respiração e Canto: a performance do corpo na criação musical**. 2009. 189 f. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2009.

SZENDY, Peter. **Listen – A history of our ears.New York:** Fordham University Press, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação.** 15ª ed. São Paulo: Cortez, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura.** São Paulo: Cosac