

A NÃO-FRONTEIRA ENTRE A FALA E O CANTO: EM AÇÃO

Leticia Carvalho Gaspar de Moura (Mestrado, CAPES)

Processos Formativos e Educacionais - PFE

Minha trajetória começou na música, desde bem novinha. Cresci cantora. Virei professora de canto e, jovem, tive minhas primeiras experiências como atriz. Fui convidada pelo diretor Domingos Oliveira para participar de um de seus *Cabarés Filosóficos*, uma mistura de textos, dança, música. Ali, comecei a ficar intrigada. Eu fora convidada por ser cantora, as outras duas mulheres que cantariam eram atrizes. Eu estava ali para dar suporte nos momentos cantados. Mas sempre, nos ensaios das canções, eram elas as primeiras a estar seguras em cena, a decorar as letras. Enquanto eu ficava contando os compassos para entrar e me preocupava com as notas dos acordes e possíveis desafinações.

Virei também preparadora vocal de espetáculos de teatro. Alguns tinham músicas cantadas, outros não. Nessas experiências, percebi que fui chamada porque vinha da música, "este outro saber, diferente do teatro, possuidor de uma técnica própria e desconhecida da maioria dos atores". Eu sentia, tacitamente, este pensamento no ar. E, confesso, nunca tratei desta forma tão estanque o fazer musical do fazer teatral, ou, trazendo para minha área específica, o falar musical (o canto, por exemplo) e o falar teatral.

Mas conforme fui acumulando vivências nesta função de preparadora vocal, fui observando que era recorrente esta postura de os atores tratarem o canto em cena como um saber em separado, como tendo que acessar uma técnica diferente da fala em cena, o que gerava um ruído no estado de presença cênica. Este fato veio se somar à minha experiência nos Cabarés do Domingos e me fez formular a minha inquietação: será que é possível pensar o canto como um saber teatral? Diferente do saber fisiológico dos fonoaudiólogos e do saber do canto em excelência dos professores de canto?

Por que quando o ator está falando em cena, ele consegue atingir uma verdade, uma coerência interpretativa, um fluxo de corpo e voz e quando começa a cantar, ele "vai para outro lugar"?

Identifiquei as minhas questões com as do texto *A Voz*, de Grotowski, quando ele diz que "os atores têm problemas e as pessoas comuns não têm. Os camponeses cantam também quando está frio ou quando chove, em campo aberto, até mesmo quando é fácil forçar a voz, cantam e não têm problemas"

(GROTOWSKI, 1969, em FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.), 2007 : p 143). Quando vai justificar o porquê desta afirmação, Grotowski diz que os camponeses **cantam em ação**. (idem: p.144) Entendo este termo como trazendo para o canto uma noção de continuidade e não de quebra. Cantar *enquanto* faz uma ação, *enquanto* está em cena, *enquanto* vive um personagem, *enquanto* o corpo *continua* um determinado estado que havia conquistado. Grotowski ilustra o cantar em ação com um exemplo cotidiano:

Um dia estava no escritório e a mulher da limpeza estava trabalhando; começou a cantar – não cantava bem – mas cantava sem dificuldades. Estava em ação e não observava como cantava, não controlava seu modo de cantar; o resultado era que sua laringe estava aberta, tudo funcionava bem. Saí do escritório para ver como respirava: respirava muito bem, com a respiração normal, usando o diafragma etc. Era uma ação natural. Os camponeses cantam assim. (GROTOWSKI, 1969 em FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.), 2007: p. 144)

Que fique claro que não quero, de forma alguma, defender que não deve haver um estudo musical, que os atores não devem se preocupar em cantar bem. E é por isso a minha proposta de fazer um laboratório experimental. Para organizar e sistematizar aquilo que venho vivenciando na minha prática em produções artísticas como preparadora vocal.

Percebo que há uma primeira questão na forma em que as canções são ensinadas e aprendidas pelos atores. Normalmente, os diretores musicais criam em separado aos ensaios de cena e enviam as canções em gravações ou em partituras musicais para que o preparador vocal ensaie e auxilie os atores na execução das músicas. As canções são então trabalhadas em encontros específicos para este fim. É neste momento que serão apontados conceitos musicais como afinação e ritmo e também conceitos fisiológicos como conforto na emissão. São esses encontros que vão procurar resolver muitas dessas questões.

Depois, vem o diretor para marcar a movimentação da cena, de onde o ator está vindo e para onde está indo durante a execução da canção. Muitas vezes há momentos coreografados por um preparador corporal, mas esta não é a nossa questão. A nossa é anterior: como é que este ator que aprendeu as músicas parado, com informações fisiológicas de que para cantar existe uma determinada postura considerada "ideal", que aprendeu em que momento da música ele tem que se concentrar para não desafinar ou para não perder o ritmo, como este ator vai para a cena e consegue se lembrar de tudo isso mantendo a presença e a verdade cênica esperados?

O que venho fazendo e pretendo fazer com mais rigor ainda no laboratório experimental é propor que o processo de aprendizagem das canções não seja anterior ou mesmo em separado da cena. Pretendo criar um planejamento em que consiga trazer o desenvolvimento dos momentos cantados

da cena para a ação, ou seja, diminuir o abismo que normalmente se instaura entre a fala e o canto, em busca desta não-fronteira na organicidade.

Segundo Luis Otávio Burnier:

devemos ter claro que (...) podemos trabalhar sobre dois planos muito distintos: a organicidade interna real e viva, que tem a ver com o real fluxo de *vida* que alimenta/engendra uma ação; e a *impressão de organicidade* percebida pelos espectadores ao presenciarem um ato teatral. No primeiro caso, estamos falando do que é *vivo*, da vida que emana de um ator [...] (grifos do autor).(BURNIER, 2001: p.53)

O que nos interessa é mesmo este caso, em que a *vida* em cena, há *vida* no ator, em que não há uma cisão desta *vida* no momento de cantar. Burnier cita Thomas Richards para escrever sobre o que seria esta organicidade da forma que queremos tratar:

[...]A organicidade poderia encontrar-se também no homem, mas está quase sempre bloqueada por uma mente que [...] tenta conduzir o corpo, pensar velozmente e dizer ao corpo o que fazer e como. Disso deriva um modo de mover-se quebrado e desconexo. Mas se olharmos um gato, veremos que todos os seus movimentos são fluidos e conexos, até os rápidos. Para que um homem possa chegar a tal organicidade, a sua mente deve aprender o modo justo de ser passiva, ou aprender a ocupar-se só de sua própria tarefa, retirando-se do meio, de maneira que o corpo possa pensar por si. (RICHARDS, 1993 in BURNIER, 2001: p.53-54)

Se substituirmos a palavra corpo por voz ou mesmo entendermos que pensamos a voz dentro deste corpo, é com esta questão que me identifico: o modo de falar e cantar desconexo deriva de uma mente que deveria deixar o corpo/a voz pensar por si, sem hierarquizar a fala e/ou o canto em detrimento do outro.

Minha pesquisa se direciona portanto, em guiar uma investigação pessoal do ator, na busca dos des-bloqueios desses fluxos energéticos para liberar a voz cantada (e falada). Cito aqui um trecho da entrevista de Giuliano Campo com Zygmunt Molik em que o segundo, responsável pelo treinamento de voz do Teatro Laboratório de Grotowski, conta um pouco de sua forma de trabalho:

Meu método é descobrir a maneira certa de aproximar-me verdadeiramente das pessoas e essa é a única maneira de conseguir resultados. Não existe um método único que sempre aplico para conseguir o resultado que almejo. Preciso adivinhar, buscar, procurar muito e aí consigo chegar em algum lugar. [...]Precisamos primeiramente encontrar a Vida. Apenas nessa Vida que se pode tentar colocar, se é que é possível dizer isso, uma voz aberta. E a partir dessa voz aberta precisamos passar da simples vocalização para uma música. (CAMPO, 2012: p.27-31)

Volto portanto, a Grotowski, com seu conselho aos atores:

Devem cantar, devem comportar-se como camponeses que cantam. Quando fazem os trabalhos domésticos, deveriam cantar, quando se divertem, deveriam cantar. Devem também brincar com os vários sons; devem procurar como criar espaços diferentes com seu canto [...]. Deveriam estender o seu ser através da voz, mas sem qualquer

técnica premeditada. (GROTOWSKI, 1969, em FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.), 2007: p.160)

Façamos do canto este brincar, com vida, em ação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001

CAMPO, Giuliano. *Trabalho de Voz e Corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*; tradução de Julia Barros. São Paulo: É Realizações, 2012.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O Teatro-Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Fondazione Pontedera Teatro/Sesc-SP/Perspectiva, 2007.