

PROCEDIMENTOS DE ENCENAÇÃO: A VOZ DO ATOR NA TEATRALIZAÇÃO DE MATERIAIS NÃO-DRAMÁTICOS.

Autor: Aramís David Correia

Orientadora: Nara Keiserman

Resumo: A dissertação trata da direção de atores naquilo que diz respeito a voz-em-cena considerada em suas dimensões semânticas (lingüísticas) e sonoras (paralingüísticas). O pensamento que orientou o estudo teve por referência certo tipo de encenação que identifica o ator como centro polarizador do acontecimento teatral. Assumindo um perfil teórico-prático, a pesquisa que lhe serve de base realizou-se em dois Laboratórios Experimentais, onde a partir de excertos do Romance *Malone morre*, de Samuel Beckett, foram levantados e examinados procedimentos de teatralização com ênfase na voz humana e nas possibilidades da voz em *off*, dispositivo utilizado no sentido de redimensionar o campo da vocalidade. A procura da investigação perseguiu o trajeto da palavra do livro ao palco. Os laboratórios resultaram em exercício teatral formatado de modo a ser apresentado publicamente.

Palavras-chave: Direção de atores, Voz - em - cena, Teatralização, Samuel Beckett

Introdução

O tema deste trabalho é a voz falada no trabalho do ator no contexto multiforme, híbrido e fragmentário que caracteriza o teatro contemporâneo, em que se tornam flagrantemente a diluição e a expansão das fronteiras entre os gêneros de escrita cênica e dramaturgicamente. Tendo como base a realização de Laboratório Experimental investigou-se as possibilidades da palavra falada, considerando suas dimensões sonoras, semânticas e simbólicas, considerando a encenação teatral que investe seus principais esforços no atuante, identificado como o centro polarizador do acontecimento. No processo investigativo, a voz é compreendida nos termos do medievalista Paul Zumthor, que considera não só *emoção* como também as questões simbólicas a ela ligadas, bem como suas qualidades:

[...] pois a voz, de fato, é mais que a palavra. Sua função vai além de transmitir a língua. Ela não transmite a língua; antes se diria que a língua transita por ela, voz cuja existência física se impõe a nós com a força de choque de um objeto material. A voz é uma coisa; suas qualidades podem ser descritas e medidas [...] (ZUMTHOR, 1993:7).

A fala é conectada à palavra e a ela limita-se, diferentemente da voz, que não se restringe a ela. A sonoridade vocal é vista como um sistema significante manipulável que possui características próprias tão importantes na equação geral da produção de sentido

quanto os demais códigos cênicos. Um sistema que caminha paralelamente ao aspecto semântico das palavras, mas que não se restringe a ele.

As obras literárias a que vou me referir como: contos, romances, crônicas, cartas, poemas, notícias de jornal, etc. denomino, genericamente de não-dramáticas. Trata-se de material textual que, por não ter sido criado visando a realização cênica, caso venha a integrar um espetáculo, exige que a encenação estabeleça um suporte que substitua o livro, um arcabouço cênico capaz de acolher a obra neste novo ambiente, o palco. É o caso do romance *Malone Morre* (1951), de Samuel Beckett, narrativa adotada como matéria textual para as experimentações cênicas realizadas nesta pesquisa.

Existem várias possibilidades de concretizar o processo de passagem do livro para a cena, cada uma delas abarca um caminho composto por técnicas, estratégias, recursos e procedimentos cujas especificidades influem inequivocamente no resultado cênico a ser alcançado. Um dos esforços deste trabalho inclui indicar o pensamento referente a um desses caminhos, uma entre tantas possibilidades de teatralização que tem como foco a vocalidade atorial.

O presente trabalho configura-se como um exercício de escrita desenvolvido sob a ótica do encenador-pesquisador que, ao trilhar um caminho que articulou experimentação e conceituação teatrais, acionou frentes de discussões de naturezas distintas e complementares, de ordem técnica, metodológicas e teóricas. Os laboratórios resultaram em um trabalho artístico formatado de modo a ser apresentado publicamente. A presente escrita, no entanto, propõe-se a indicar somente uma parte dos principais aspectos da elaboração teórica, a parte que apresenta os focos investigativos trabalhados: atuação, sonoridade, e relações entre material textual e encenação, considerados núcleos temáticos que entrecruzam-se em maior ou menor grau, na própria materialidade do corpo/voz do ator no palco.

A começar pelo atuante, apontarei aspectos que julgo fundamentais em relação aos princípios inerentes ao seu trabalho, de acordo com as experiências propostas na pesquisa laboratorial realizada. Sobre ele recai o investimento principal da abordagem de encenação que adoto. Creio que, notadamente no caso da teatralização de material não-dramático, em detrimento dos demais elementos que possam vir a compor um espetáculo, é sobre os modos de atuação que se apóia a passagem da escritura para cena.

Todavia, por esta investigação não se propor à prescrição de uma técnica ou metodologia atorial, tornou-se imperativo acionar pensamentos já elaborados a esse respeito. Recorri a dois interlocutores: Nara Keiserman e Valère Novarina. A primeira, para a

formatação de um pensamento metodológico e um treinamento para o atuante, o segundo, para a elaboração de uma poética de atuação.

Em busca de um treinamento atorial

Diante da demanda de orientar o ator no acionamento de seus recursos psicofísicos e vocais recorri ao trabalho de Nara Keiserman, cuja tese de doutorado formula um “Caminho para a Formação Pedagógica do Ator Narrador”.¹ Essa escrita materializa um considerável esforço de sistematização de princípios ligados a cena rapsódica, abordando temas ligados às metodologias de atuação com a utilização de textos épico-literários, considerações sobre a natureza das narrativas levadas à cena e ainda sobre os recursos empregados pela encenação, pontos nevrálgicos para a prática que me propus realizar.

O primeiro dialogo que estabeleço com o trabalho de Keiserman efetiva-se na utilização da sua elaboração conceitual como encenadora de cenas narrativas. A sua escrita torna nítidas as estratégias de seu pensamento ao lidar com a cena, assim como os critérios que elege ao acionar este ou aquele recurso. Tal esforço termina por engendrar não só uma pedagogia para o atuante - seu objetivo - como também por sugerir, mesmo que de modo não sistêmico, uma metodologia para o encenador. Algo como um “Caminho para o encenador de textos narrativos.” Se o que fez não possa ser considerado de fato uma metodologia da encenação, o encadeamento de raciocínios de que se valeu sinalizam um caminho para quem queria se dedicar a tarefa de lidar com a cena narrativa. Entretanto, o caminho traçado Keiserman não se aplicou integralmente aqui. Em detrimento disso, não posso deixar de enfatizar quanto o pensamento da referida tese, contribui para o pensamento da encenação investigado, visto que os princípios que adota como fundamentos para a elaboração de uma poética de atuação inspiraram-me a possibilidade de elaborar meus próprios critérios, de acordo com as necessidades da poética a que me direciono.

O outro empréstimo que realizo se dá na aplicação dos exercícios corporais e vocais descritos em seu trabalho. Tais proposições funcionam como caminho para o atuante adquirir domínio técnico para as demandas da cena narrativa, sendo muitas delas oportunas enquanto treinamento para o tipo de atuação que busco. Há, no entanto, um aspecto que demarca a diferença de abordagem defendida na tese sobre a formação do ator narrador, em relação a que minha pesquisa se ocupa: a ênfase na gestualidade ilustrativa. Uma diferença que merece ser sinalizada, posto que orienta a escolha, dentro da bateria de práticas formativas levantadas naquele trabalho, as que são adequadas ao intuito deste, que encontra na vocalidade seu pressuposto principal.

Na proposição de Keiserman, o corpo é em certa medida associado à idéia de suporte no processo da construção teatral. A gestualidade é encarada como um sistema de signos que reafirma ou contradiz, mas que em última instância propõe-se a redimensionar a palavra. Esse corpo representa de acordo com as sugestões que podem vir do texto, das opções do ator ou do encenador, mas em todo o caso, é um corpo associado a um plano ilustrativo, assumindo uma função de significação, no sentido de explicitar possíveis conteúdos sugeridos pelo texto.

Diferentemente deste ponto de vista, a abordagem corporal que minha pesquisa investiga ao lidar com a narrativa em cena, na tentativa de enfatizar os fatos sonoros da cena, é reduzir ao essencial, ao mínimo a esfera da visualidade ligada ao atuante - gestos, fisionomias e movimentos. É possível dizer que a linguagem cênica que está sendo investigada procura privilegiar o ouvir em detrimento do ver, ou ainda, procura dar a ver pelos ouvidos (idéia que aprofundarei adiante). Não descartará a possibilidade de figuração a partir da dimensão gestual, mas não pretende partir deste recurso como premissa para a construção cênica.

Tal escolha não significa, contudo, uma negação dos aspectos corporais do trabalho do ator. A voz é pensada aqui como uma extensão sonora do corpo:

[...] Ela se situa entre o corpo e a palavra, significando ao mesmo tempo impossibilidade de uma origem e o que triunfa sobre essa impossibilidade. O som aí é ambíguo, visando ao mesmo tempo a sensação, comprometendo o sensível muscular, glandular, visceral e a representação pela linguagem (ZUMTHOR, 2007: 86).

Na atuação, o corpo torna-se uma estratégia para o acionamento da voz, cujo som é uma consequência, uma resultante da articulação entre todo o aparato expressivo do ator. Por este motivo, tornou-se uma missão premente encontrar práticas que promovam a disponibilização do corpo do atuante e o prepare para os desafios da sonoridade e da linguagem desta cena em que a voz vai além da função da palavra.

Uma parte significativa da pedagogia formativa descrita na tese de Keiserman é dedicada aos aspectos relativos à voz. Seu trabalho dedica-se tanto à gestualidade quanto ao enunciado verbal. Assim como nesta presente escrita, a pesquisa de Keiserman compreende a voz como um recurso do corpo, submetida às mesmas atribuições e fatores. Em seu trabalho, há diversos exercícios e reflexões que articulam as relações entre corpo e voz, assim como alguns especificamente vocais, que dialogam com obras de outros autores que utilizo em meu trabalho, tais como Cicely Berry (1991), Murray Schafer (1991), Edmêe Brandi (1995), formando um cabedal de exercícios capazes de oferecer um instrumental adequado aos aspectos práticos exercitados nos laboratórios experimentais inclusos nessa pesquisa.

Ao encontro de uma linguagem

Ainda pensando em termos de metodologia atorial recorri à obra de Valère Novarina, uma referência pouco usual na esfera da atuação, mas que aqui se mostrou como um instigante interlocutor. Novarina, reconhecido homem de teatro na França, se destaca principalmente como escritor de uma nova geração de autores. Sua produção identifica-se com um tipo de dramaturgia que apesar de ser calcada na palavra, prescinde de recursos como diálogo, personagem, intriga, conflito, e ação dramática no sentido aristotélico. A não utilização destes elementos estabelece uma plataforma de trabalho que consiste em combater algumas formas tradicionais do fazer teatral. Uma combatividade que não é apenas do âmbito dramaturgico, mas se estende a todos os setores do espetáculo, principalmente a atuação.

Sua querela é contra certo tipo de representação estandardizada, num embate que tem como alvo o racionalismo, o excessivo logocentrismo da cena convencional. Seus ataques se dirigem a diversos setores do espetáculo, sendo que é sobre a atuação que recai a maior parte de suas críticas. Deste modo, é sobre o trabalho do ator que repousa sua crença na perspectiva de uma mudança de quadro. Contudo, é curioso notar que apesar do radicalismo de sua postura, a resposta que oferece não foge àquilo que caracteriza a tradição teatral francesa: a importância dada à palavra. Seu pensamento sobre a atuação é diretamente ligado ao trato com a fala. Com frequência, sua escrita faz menção aos aspectos fisiológicos e/ou subjetivos da voz e da linguagem.

A partir do binômio ator-palavra, reside a aposta de Novarina na possibilidade de fazer do acontecimento teatral algo pungente. Novarina reclama que seja o ator - único elemento humano em cena - a fonte irradiadora de interesse no palco, autônoma, independente em relação a quaisquer outras instancias. Sob a égide destes dois elementos - ator e palavra - reivindica a especificidade de um teatro que se desobrigue de quaisquer outras coisas que estejam fora desse âmbito. A partir desta especificidade, tece uma série de reflexões sobre as possibilidades de uso da palavra em cena e do posicionamento do ator diante dela, refutando práticas e sugerindo outras.

As práticas que sugere são o ponto que mais interessa aqui. Suas ponderações escapam da idéia de representação, sobretudo no âmbito psicológico e indicam um caminho para o ator. Contudo, não se configuram como uma metodologia formalmente organizado tal como a sugerida por Keiserman, por exemplo. As passagens em que Novarina elabora suas conjecturas constituem uma parte de sua obra dramaturgica. São materiais textuais para cena, falas, por assim dizer, o que não impede que tais trechos funcionem como princípios de trabalho para o atuante. Ao contrário, como poderá ser percebido, o autor articula um

verdadeiro programa de atuação no corpo de sua dramaturgia. A passagem a seguir, trecho de *Carta aos atores*, uma de suas peças, dá a compreender o que seria um possível resumo deste programa:

É preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo pra trabalhar. E, em primeiro lugar, materialisticamente, mastigar farejar o texto. É partindo das letras, tropeçando nas consoantes. Soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso que se encontra a respiração e o ritmo. [...] o texto não é nada além de marcas no chão dos pés de um bailarino desaparecido. [...] mas que não era dança de um corpo particular; que não é o autor, o corpo do autor que é preciso reencontrar (NOVARINA, 2003:18).

Citação que indica uma idéia interessante a este estudo por dizer respeito a passagem da escrita textual para a escrita cênica. Novarina sugere que o estado do autor ao escrever está presente no texto escrito, impresso nas palavras como uma latência a ser percebida e traduzida para a cena. Novarina identifica o ator como o *bailarino* que irá dançar a partir das *marcas dos pés deixadas no chão* pelo texto. Voltarei à questão quando for abordar a relação entre texto e encenação.

Gostaria de chamar atenção para o modo com que o trecho citado acima, parte de um longo monólogo, se organiza. Trata-se de um bloco discursivo, numa estrutura cuja tônica é a explanação deliberada. O texto se dá como fluxo de palavras, com alterações rítmicas e temáticas a funcionar como válvulas que apressam, ralentam ou estancam a intensidade do que se fala. Ao longo da peça em que a citação foi retirada, Novarina propõe algo que talvez possa ser chamado de uma estética do longo discurso. Uma proposta que tem o excesso como veículo, a repetição e a fala prolixa como recursos da ordem do dia. Um procedimento em que, provavelmente, não visa a uma assimilação pormenorizada de cada idéia por parte do espectador. Ao invés disso sugere uma compreensão afetiva do todo, uma percepção global que não é só intelectual, mas também das sensações que advêm das alterações e mudanças de ritmo e de intensidade.

Tais características, apesar de se referirem ao ordenamento dramaturgicamente, afetam diretamente a atuação. Há ali um projeto definido ligado ao trabalho vocal do ator, parecendo haver a tentativa de explorar uma teatralidade do ato de falar, o que implica em certo virtuosismo no uso do aparelho fonador completo do ator. Falar, enquanto ação física, torna-se tão importante quanto dizer, no sentido da exposição de idéias. A materialidade sonora das palavras tem um peso igual, se não maior, que o do discurso. Um procedimento de atuação que, por ser mencionado no próprio texto, o sublinha a medida que o executa, o ilustra enquanto dele discorre, causando um efeito metateatral.

Para esta pesquisa, tais características tornam-se inspiradoras pela possibilidade que têm de ultrapassar a obra de origem. Aqui, as idéias de Novarina constituem-se como indicações técnicas passíveis de aplicação direta a outros textos que não os de sua autoria, oferecendo uma interessante possibilidade de abordagem cênica para materiais textuais menos convencionais. O fato de não se tratar de um sistema de atuação fechado colabora para isto, pela flexibilidade que pode orientar a atuação no sentido do objetivo da cena que procuro.

Concluindo esse item, parece importante sinalizar que a respeito das referências acionadas, apesar de Keiserman e Novarina partirem de princípios e universos distintos, objetivarem cenas distintas, ambos parecem imprescindíveis, por suas contribuições. Isto porque a proposta deste estudo não incorpora nenhuma das duas abordagens na íntegra. Os recortes adotados em cada uma destas linhas, diferencia-se ligeiramente de seu projetos de origem à medida que, uma vez incorporados a esta, os recortes se complementam reciprocamente.

Material textual

A princípio, a idéia de formulação do discurso sonoro-vocal pode ser aplicada a diversas modalidades textuais. O desejo de explorar as possibilidades estéticas do longo discurso de modo semelhante ao que descrevi no caso de Novarina, levou-me a optar por uma narrativa ficcional de longa extensão. Pareceu-me importante pensar também, em um material textual cujas características pudessem potencializar, os procedimentos adotados, além de evidenciar os pontos discutidos e trazer questões, de modo a agir como uma alavanca formal e temática para a cena pretendida.

Procurando materiais dessa natureza, cheguei necessariamente ao universo de Samuel Beckett, cuja obra literária revelou-se interessante para este estudo pelo fato de ser imensamente ligada à palavra, apesar de duvidar dela. Beckett utiliza-a intensamente e exhibe sua fragilidade. Nesse sentido *Malone morre*, romance adotado como material textual para as experimentações, é exemplar. Criado por Samuel Beckett em 1951 é uma obra que reflete a solidão e a depreciação que assolava o mundo no período do Pós-guerra. Trata-se de uma narrativa realizada por um personagem que expressa seus pensamentos diante da proximidade da morte. O narrador é o protagonista da história, sendo assim é a partir exclusivamente de seu ponto de vista que temos acesso a sua situação – verdadeiro corpo que integra ou desintegra a própria narrativa. O que o autor nos dá é um homem acamado, nos últimos dias de vida, que enquanto o fim não chega, escreve suas histórias e descreve suas sensações

através de fluxos de pensamento: “Enquanto espero, vou tentar me contar histórias, se puder” (BECKETT, 2004: 10).

Dentro desta situação aparentemente elementar, a narrativa constrói seus pontos de interesse não na fábula, em um sentido mais convencional, mas no esforço do personagem em narrar histórias para si mesmo e elaborar através da escrita as percepções provocadas pelo estado em que se encontra. Ao longo deste esforço há a eminência da morte, o que potencializa sua agonia e torna frágil a organização de seus pensamentos. O romance dá-se nessa instabilidade entre o viver e o morrer, entre a desorganização de pensamento e o ímpeto de contar histórias. A obra se estrutura sobre uma contradição fundamental: o personagem mesmo sendo o narrador é subtraído da própria história, tornando-se uma criatura que deflagra a fragilidade humana a partir da falência do indivíduo explicitada principalmente na linguagem. Malone é impedido da fala, e escreve como uma manifestação do transbordamento de sua inquietude. Trata-se de uma escrita agoniada, quase que inconformada de sua condição gráfica. Uma escrita que se pretende *fala*.

Sobre texto e encenação

A cena que propus utilizou-se do texto para instaurar um acontecimento junto ao espectador, tendo como ponto de partida a palavra performatizada. Neste sentido o texto em suas possibilidades de leitura, tornaram-se um eixo, uma matriz para criação cênica. Contudo, a cena se pretende mais que sua ilustração. Ao lidar com o texto, tenho em mente não uma transcodificação da escrita literária para a cênica, e sim, uma operação de reconfiguração do texto-fonte, no sentido da criação de uma nova “versão”. E aqui, não me refiro à substituição de uma palavra por outra, de um trecho por outro, e sim a possibilidade de uma re-escrita pela via teatral. Uma operação que promove intervenções no mundo ficcional de origem, a fim de reestruturá-lo no ambiente do palco.

Este modo de encarar o lugar do texto assemelha-se ao de Valère Novarina (já mencionado). Um posicionamento que não encara o texto com subserviência, mas parte dele para desenvolver a materialidade cênica. Um olhar que identifica na performance atorial o cerne do fenômeno teatral, incluindo a palavra, e conseqüentemente o texto, como um elemento fundamental para esta performance. Situa o ator como o outro do escrito, simultaneamente análogo e distinto, o centro de uma cena que se dá como acontecimento acionado pela palavra.

Conclusão

Após essas reflexões, é possível afirmar que a possibilidade do tipo de atuação apontada, enquanto fluxo de palavras, acontecimento sonoro, musicalmente organizado possa coexistir com a palavra portadora de carga semântica. O estado em que a pesquisa se encontra atualmente antecede a verificação, no exercício prático, da viabilidade de tal possibilidade, quando haverá a tentativa de articular um discurso sonoro a partir das palavras sem que, no entanto, o discurso dos significados e imagens das palavras seja inteiramente embotado.

Discernir cada uma das idéias relativas à voz e à fala enquanto elementos sonoros pareceu-me imprescindível para as articulações que faço, podendo funcionar como parâmetros objetivos para lidar com a vocalidade. Contudo, o esclarecimento dos termos ao modo que fiz, mais que o levantamento de um mero glossário, oferece a possibilidade de recorrer a eles em sua materialidade, isto é, de manipulá-los em termos práticos, de modo a perceber as possibilidades acústicas e/ou semânticas de cada um destes fatores. É a partir das possibilidades de aplicação das noções apresentadas que vislumbro as ferramentas a serem aplicadas à cena, constituindo uma abordagem da palavra tal como venho apontando.

Referências bibliográficas

- BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. São Paulo: Codex, 2004.
- BERRY, Cicely. *Voice and the Actor*. New York: Macmillan, 1991.
- BRANDI, Edmêe. *Educação da Voz falada*. Rio de Janeiro: Ateneu, 1995.
- KEISERMAN, Nara. “Caminho para a Formação Pedagógica do Ator Narrador”. Rio de Janeiro, 2004. UNIRIO, Tese de Doutorado (não editada).
- NOVARINA, Valère. *Carta aos atores*. Rio de Janeiro: 7letras, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SCHAFER, Murray. *Ouvindo pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.
-