

Composição da Memória: a letra, o corpo e a palavra em cena

Sulian Vieira¹

Universidade de Brasília

Resumo: Serão discutidos aspectos referentes aos processos de composição da memória de materiais textuais por parte de atores e atrizes à luz das diferenças entre a letra e a palavra em performance, considerando suas materialidades e seus modos de apreensão pelo corpo. Propomos que os processos de composição da memória de materiais textuais migrem da periferia dos processos de ensaio para dentro deles e se tornem um procedimento de ensaio importante para a eficácia da palavra em cena.

Palavras-chave: corpo, memória, palavra, escrita, performance.

Abstract: They will be discussed aspects relating to the memory composition process of textual materials by actors and actresses in the light of the differences between the letter and the word in performance, considering its materiality and their apprehension ways by the body. We propose that memory composition process of textual materials migrate from the periphery of the rehearsal procedures into them and become an important rehearsal procedure for the efficacy in the word scene.

Keywords: body, memory, word, writing, performance.

¹ Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Doutora em Arte pela Universidade de Brasília. Mestre em Teatro Aplicado pela University of Manchester. Bacharel em Interpretação Teatral pela Universidade de Brasília. Atriz. sulianvp@gmail.com

Nessa oportunidade de compartilhar estudos brasileiros da área dos sons, voz e palavra em performance, enfatizaremos a voz e palavra em cena e algumas de suas relações com a letra no que tange os processos de memorização, ou seja, os processos de aprendizagem e de evocação das palavras por parte de atores e atrizes a serem atualizadas em performance.

Diretores e preparadores vocais empenham-se para que atores e atrizes se apropriem das palavras, a ponto de manifestarem um desejo autêntico de serem enunciadas e sejam capazes senão de comover, de mobilizar a plateia. Tais palavras devem apontar aos diversos sentidos do corpo da plateia, além do cognitivo, ela precisa transcender a informação e o significado. Nessa perspectiva, a palavra em cena integra o conjunto de ações de uma cena. Entendemos que tal empenho para que as palavras 'tomem corpo' em cena corresponda ao intervalo de distância que se estabelece entre os materiais textuais² e os nossos corpos.

O que há entre os materiais textuais e a palavra em cena?

O grupo de pesquisa Vocalidade & Cena³ compreende que os processos de memorização de materiais textuais para a cena têm um papel bem menos ingênuo do que geralmente supomos terem sobre a qualidade dos processos de ensaio e performance. Tal premissa levou-nos a considerar a influência de tais processos sobre a potencialidade e flexibilidade dos materiais memorizados a serem experimentados em ensaios.

Nesse jogo entre as materialidades da escritura e as materialidades da cena, o corpo humano figura como o primeiro palco para a cena dessa relação. É nos corpos de atores e atrizes que tais realidades se entrecruzam, associadas, então, aos aspectos posturais e cinéticos do corpo para produzirem efeitos sobre a percepção de outros corpos humanos, sobre a percepção da plateia.

² Nos referimos a todas as fontes textuais que possam ser memorizadas para a cena: textos teatrais, contos, poesias, crônicas, etc.

³ Grupo de Pesquisa proposto por Sílvia Davini em 2003 pela plataforma de grupos do CNPq, atualmente liderado por César Lignelli e Sulian Vieira e inclui pesquisadores de outras universidades.

Paul Zumthor abre as sendas para essa discussão evidenciando a diferença de materialidades entre a letra e a palavra enunciada e do nosso empenho corporal em relação a ambas:

Determinado texto destina-se ao consumo visual (em princípio solitário e silencioso pela leitura); outro se destina à audição (e, portanto à percepção de efeitos sonoros esta por isso aberto ao consumo coletivo). O primeiro apresenta-se como um objeto – folha de papel, livro – o segundo como uma ação vocal (ZUMTHOR, 1985, p. 06).

Há uma mudança de funções e condutas corporais quando lemos um texto teatral e quando o performamos recorrendo à evocação do material memorizado: partimos da nossa relação com o registro visual que privilegia uma prática sensorial visual-gráfica e individual para ancorarmos em uma prática sensorial acústica e cinética e coletiva. Falamos assim de uma passagem do modo de representação para o modo de produção no teatro⁴, sendo, nesse caso, o primeiro o texto teatral e o segundo o acontecimento teatral em si.

O âmbito da representação no teatro apresenta um imenso espectro de possibilidades de substituição da performance por meio de formas gráficas ou audiovisuais. As tecnologias de representação incluem tanto a grafia fonética como os mapas, os desenhos, gráficos, entre outros, sendo a escrita fonética o modo pelo qual geralmente entramos em contato com os textos teatrais. Tais tecnologias de representação caracterizam-se por operarem uma ruptura na relação espaço/tempo da realização da cena, racionalizando e esforçando-se para fixar a sua experiência.

Já o âmbito da produção no teatro remete à intervenção na realidade, em tempo e espaço presentes. Ele constitui o âmbito da potência e da articulação fértil dos materiais artísticos e é nesse âmbito em que os corpos de atores, atrizes produzem sentido acústica e cineticamente em relação às percepções das plateias.

Considerando esse engendramento da produção teatral com os modos de representação da cena, Silvia Davini nos chama atenção para as relações entre a literatura e o

⁴ Davini a fim de situar a vocalidade em cena no âmbito performático, explicitando o seu potencial produtivo ao invés do reprodutivo ou representacional, nos leva a considerar a presença de três instâncias no fazer teatral: de **produção, reprodução e representação** (2007, p. 89-125).

fazer teatral especificamente. A autora nos conduz a observar as relações corporais dos atores e atrizes com o material textual, considerando a necessidade de trabalharmos com certa cautela no trânsito da representação da cena pela letra para a cena propriamente dita (DAVINI, 2007, p.109-100).

Nessa interação entre os materiais textuais e a cena se encontra o corpo e a memória. A cautela no trânsito da representação da cena pela letra para a cena propriamente dita sugerida por Davini é estimulada pelo grande potencial associativo do nosso corpo na elaboração da memória, como veremos adiante.

O que pode a memória entre o material textual e a palavra em cena?

Para Antônio Damásio, a capacidade do corpo humano de apreensão e evocação é o que nos permite intervir na realidade: “Nossa faculdade de imaginar possíveis eventos também depende de aprendizagem e evocação e é o alicerce que nos permite raciocinar e planejar para o futuro e, de modo mais geral, criar soluções inovadoras para um problema” (DAMÁSIO, 2011, p.168).

Objetivamente, a memória resulta de uma interação do corpo humano com um dado objeto e o cérebro reage a esta interação registrando as várias consequências da interação do corpo com tal objeto. Damásio nos adverte sobre a “espetacular capacidade do nosso cérebro para aprender informações compostas e reproduzi-las mais tarde, queiramos ou não, com considerável fidelidade e de várias perspectivas” (2011, p.166).

Assim, compreende-se que não memorizamos somente uma dada estrutura acústica, visual, tátil, olfativa, gustativa, etc: “O que geralmente denominamos memória de um objeto é a memória composta das atividades sensitivas e motoras relacionadas à interação entre o organismo e o objeto durante um dado tempo” (DAMÁSIO, 2011, p. 169). O neurocientista ainda ressalta o papel da memória prévia do objeto apreendido e o desencadeamento de emoções e sentimentos também relacionados ao objeto na composição da memória de um dado objeto.

Entendemos que a memória é um processo de composição em torno da relação corporal com o objeto memorizado. A sua natureza é múltipla, uma vez que para sua composição e podem ser acionados os diversos modos de percepção, a memória precedente em relação ao objeto, sentimentos e emoções. Do mesmo modo, o processo de evocação da memória composta do objeto experimentado pelo corpo humano parece ser também múltiplo, podendo responder ao seu modo de composição.

O nosso objeto da memória nesse contexto de discussão é, a princípio, o material textual que será evocado em contexto de performance. Nesse sentido a cautela, sugerida por Davini, no trânsito da representação da cena pela letra para a cena propriamente dita encontra nas caracterizações de Damásio sobre a memória suas justificativas. Lembrando Zumthor, o nosso objeto da memória destina-se ao consumo visual, pois é letra no papel, enquanto o nosso modo de evocação é uma ação vocal. Assim, é importante levarmos a nossa atenção para este processo de composição da memória, uma vez que os modos de contato do corpo com o objeto podem diferir muito de sua situação de evocação.

De que modo compomos a nossa memória do material textual para a cena?

Davini adverte que podemos levar para a cena as marcas da representação gráfica, quando, por exemplo, a nossa produção vocal assume o caráter monocórdio, com poucas nuances de timbre, intensidades, frequências, duração ou ritmo, ressoando com a própria linearidade da escrita.

Observamos também algumas associações em relação à escrita, mais precisamente as pontuações que expressam modulações de sentido, que podem condicionar a nossa qualidade tônica e nosso movimento respiratório. Comumente associamos o movimento respiratório às pontuações de modo pouco produtivo para a cena. Pontos finais, vírgulas, pontos e vírgulas, entre outras formas de representar pausas ou a conclusão de um tema, podem ser compreendidos por nossos corpos como momentos nos quais o tônus corporal e a pressão torácica diminuem. É como se soubéssemos até onde vamos com a frase e, antes que ela seja concluída, já começamos a nosso corpo postural e tônica para a produção de voz.

As representações diacrônicas das falas dos personagens no texto teatral pode induzir a passividade de atores e atrizes em diálogo nos momentos nos quais eles não falam. Os textos teatrais não representam a sincronia das ações e reações das personagens. Possivelmente essa forma de representação induza atores e atrizes menos experientes a perderem a intensidade de suas qualidades corporais em cena, uma vez que associam o estado de presença à fala. Tal descontinuidade da qualidade da presença em cena pode resultar em mínimos intervalos de tempo entre uma fala e outra, que, considerados ao longo de todo o tempo cênico podem interferir drasticamente no andamento e ritmo gerais da peça.

Apontamos nesses exemplos os modos de interferência da escrita sobre a nossa produção de palavra em cena nos processos de memorização. Nesses três casos, parece que compomos a nossa memória com acentuada influência da recepção visual e, ao a evocarmos em performance, ela poderá ressoar com a materialidade dos aspectos visuais com os quais a memória foi composta.

Por outro lado, a ênfase dada à dimensão do significado quando falamos em cena, possivelmente esteja associada ao fato de que somente o elemento verbal dos diálogos está representado em texto teatral. Esta questão é ou parece ser óbvia, contudo cremos que valha a pena evocá-la aqui. Ainda que, no caso dos textos teatrais, as falas possam ser pautadas por rubricas de atitudes, ainda projetamos demasiada confiança na verbalidade das palavras enunciadas. Ou seja, o fato de dizermos algo que sabemos ter um significado pode nos deixar seguros de que a informação chegue à plateia. Assim, nos cabe lembrar que entendemos que a potência da palavra em cena está no *como* dizemos o *que* dizemos. Nesse sentido não é a informação que nos interessa à plateia mas a experiência da palavra, por isso não parece produtivo resumirmos a nossa relação com a palavra em cena à sua dimensão informativa.

Que procedimentos usamos para compor a nossa memória do material textual para a cena?

Em nossa experiência em formação de atores e professores de teatro temos identificado em algumas disciplinas de voz e palavra dos currículos dos cursos do Departamento de Artes

Cênicas da Universidade de Brasília⁵, alguns modos de memorização usualmente aplicados pelos estudantes de artes cênicas. Interessa-nos então considerar as relações entre tais modos e os resultados desses processos nos momentos de ensaio.

Notamos que os processos de memorização de materiais textuais para a cena muitas vezes não são considerados como parte coletiva dos processos de ensaio, e comumente são processos realizados individualmente. Entende-se que a memorização das falas é uma etapa que precisa ser cumprida de algum modo, contudo ela se localiza na periferia dos processos de ensaio.

As práticas apresentadas a seguir são as mais comuns entre os estudantes, que lançam mão de uma ou de uma mistura delas. De um modo geral, a maioria das práticas listadas é solitária e parte do contato visual constante com o material textual e não se preocupam em deixar o corpo próximo ao estado de responder às necessidades da performance. Contudo, dentre elas, há práticas que se aproximam e que se afastam da situação de performance da palavra.

Apresentamos aqui duas práticas que acreditamos nos afastarem da situação de performance: são elas a leitura silenciosa e repetição mental de frases e a cópia das frases em dispositivo digital de texto ou em modo cursivo. Estas práticas compõem muito com os aspectos visuais e com estados corporais passivos que não condizem com as necessidades da cena. O empenho corporal em ambos os casos não colaboram com a performance, pois um engendra o silêncio e o outro coloca o corpo debruçado sobre o ato da escrita. Observamos que comumente atores que memorizam um texto exclusivamente por tais meios, ao se verem na situação de dizer suas falas em voz alta, se dão conta de que podem escrever ou visualizar suas falas, mas têm dificuldades em dizê-las em voz alta, pois o memorizaram em uma situação distanciada de tal demanda.

Há outras práticas que buscam associações imaginárias para compor com os processos de memorização, nos aproximando da cena. Uma delas é a associação das frases a imagens

⁵ A Voz em Performance, A palavra em Performance, A Voz e a Palavra na Performance Teatral Contemporânea II.

criadas a partir do significado das frases e a criação de paráfrases para as frases. Acreditamos que ambas as formas nos remetam mais ao significado do material textual, ao seu conteúdo mental, do que das necessidades da cena propriamente dita. A associação muito direta ao significado pode nos afastar da materialidade das palavras a serem ditas em cena.

Tais práticas são usadas em uma variedade de materiais textuais, mas são recorrentes na abordagem de textos poéticos, nos quais as figuras de linguagem se fazem presentes e há muitas inversões das estruturas linguísticas, que podem dificultar a compreensão e a apropriação dos sentidos por atores e atrizes. Nesses casos deparamos com as resistências que os materiais nos colocam e propomos formas para diminuirmos tais resistências entre atores e os materiais textuais.

Esse nos parece ser o caso daquelas práticas que associam ao material textual imagens ou os parafraseiam e acreditamos que elas sejam produtivas nesse processo de aproximação e compreensão do material textual. Contudo, ficamos atentos ao momento de mudarmos de abordagem no parece oportuno, uma vez que o modo poético lança mão deliberada da materialidade da palavra em cena, ou seja, nesse modo os jogos acústicos das palavras ganham lugar e o trabalho direto sobre as sequências de palavras pode nos conduzir na direção das necessidades da cena.

Outra prática que nos aproxima da cena é a associação de ações referentes às frases, que acreditamos aproximarem o corpo produtivamente da situação de performance. Além de ser um modo de colocarmos as palavras no tempo e no espaço é ainda uma maneira de compreendermos melhor o texto teatral, enquanto testamos opções de ações para a cena. Contudo, cabe lembrar que esse procedimento é muitas vezes feito com o material textual na mão, o que nós faz manter contato visual constante com o texto. Assim, acreditamos ser importante nesse contexto certo cuidado para que as marcas da escrita não prevaleçam sobre a composição da memória.

E como compor as memórias da palavra de modo produtivo para a cena?

As práticas que passaremos a expor detalhadamente baseiam-se na relação de quem atua com o trânsito da letra à palavra em cena. Partimos da ideia de que alguém que vá

memorizar um texto já o conheça bem, já tenha compreendido o seu significado e já tenha ideia de sua dinâmica em termos de ações, blocos de sentidos, etc. Atrizes e atores são estimulados a utilizarem recursos que se apoiem sempre no som, tomando-o como ponto de partida, seja na forma de produção da própria fala ou da escuta da fala.

Por isso propomos aos atores que se aproximem das demandas técnicas que vivenciam em cena ao memorizarem um texto, sendo estimulados a estarem ativos - ou seja, de pé, sentados, deitados ou em deslocamento - e já disporem de alguma intensidade vocal neste processo. Solicitamos ainda que os atores evitem, por exemplo, realizar este processo deitados, em estado de repouso, com o tônus corporal muito baixo, pelas razões já expostas.

Para tal, sugerimos que este trabalho seja realizado em grupos ou duplas a fim de que os atores se auxiliem, priorizando a emissão em alta ou média intensidade e a própria escuta. Enquanto um dos atores lê as falas que devem ser memorizadas os outros as escutam e as repetem. Sugerimos que a leitura e a repetição deem-se, à princípio, sem hierarquização das palavras, ou seja, com poucas variações de frequência, de timbre e intensidade e duração.

O material textual a ser memorizado é dividido em pequenos trechos, de preferência sem correspondência com a pontuação gráfica que indica a finalização das frases ou pausas. Sugere-se que na medida em que cada trecho seja memorizado pela repetição, ele seja agregado ao trecho anterior gerando continuidade entre as palavras. Propõe-se repetir primeiro os trechos novos, agregando, de um a um, os trechos precedentes até que se agregue o primeiro trecho e, finalmente, se repita todo o texto até aquele trecho memorizado mais recentemente. Assim, quando os atores puderem dizer o texto a partir de qualquer ponto fluidamente, sem interrupções, estarão prontos para ensaiar a cena ou flexibilizá-lo, como descreveremos detalhadamente adiante.

Uma opção alternativa para os atores que não tiverem disponibilidade de trabalhar em duplas ou em grupos é o recurso de registro em áudio do texto teatral a ser memorizado. Para produzir este registro indicamos também que seja realizada uma leitura sem hierarquizar as palavras. Com o registro em áudio finalizado, são indicadas as mesmas orientações para a

memorização já descritas. Tal recurso pode aproximar mais os atores às demandas técnicas e materiais para a cena do que a escrita ou o contato visual direto com o material impresso, pois a forma de recepção do texto a ser memorizado também será a escuta.

Após esta fase de memorização ou mesmo durante o processo podemos flexibilizar o que foi apreendido. Flexibilizar um texto quer dizer compor com a memória dele um leque de possibilidades acústicas sobre as palavras que sejam passíveis de serem evocadas nos processos de ensaio. Em grupo ou individualmente os atores são orientados para exercitarem técnica vocal em associação ao texto memorizado. Com as palavras do texto realizamos exercícios que acentuam a linha vocálica ou a articulação consonantal, associando-as a diversas dinâmicas baseadas na modulação de timbres, alturas, intensidades e duração.

Assim as linhas vocálicas e articulações consonantais das falas tornam-se familiares aos corpos dos atores e, na medida em que concluem esta fase, não precisam mais dividir atenção ao esforço de se lembrarem das palavras, pois elas podem ser evocadas na memória, que foi composta aproveitando o amplo potencial vocal, mais fluidamente. Deste modo, em fase seguinte, os atores poderão se concentrar exclusivamente na atualização dos blocos de sentido, palavras-chave, nas atitudes e intenções, enfim, poderão estar completamente envolvidos pela cena e presentes em cada ação.

Como é a proposta em detalhes?

Preparação para o exercício de memorização e flexibilização:

Objetivos:

- Expandir longitudinal e transversalmente as cavidades por onde circulam o ar, para dar lugar a sua circulação e garantir o aumento da pressão de ar subglótica;
- Adequar o tônus do corpo à demanda de produção de voz em altas intensidades;
- Desenvolver trabalho de apoio, sustentação e extensão vocal.

Exercícios:

- Alinhados em torno do eixo longitudinal, buscando as direções ascendente e descendente ao mesmo tempo;

- Deslocar o eixo deixando o peso no centro-frente dos pés, registrando a pressão sobre a parte anterior dos mesmos;
- Retornar o eixo para o centro mantendo a sensação de pressão sobre os pés obtida no momento anterior;
- Expansão do eixo transversal: a cintura escapular e a região intercostal são expandidas, com o apoio dos pés sobre o chão e da atividade abdominal;
- Sustentar a expansão intercostal e expirar com resistência, isto é, mantendo a região intercostal expandida;
- Realizar um som boca-fechada (*sbf*) na frequência em que cada um puder no momento;
- Escutar o som produzido pelo grupo e tentar emitir este som, trabalhando para obter um 'som do grupo' em uma frequência que seja a média das frequências de todo o grupo;
- Do *sbf* abrir para uma vogal, mantendo o timbre e a sensação da vogal muito próxima ao timbre e sensação do *sbf*;
- Realizar uma sequência ascendente e descendente em semitom sustentando as vogais i-e-a-o-u;
- Realizar suspiros, cada vez mais extensos, deslizando da frequência mais aguda até a mais grave e mantendo o ar circulando por todas as cavidades possíveis ao mesmo tempo.

Compondo a memória das palavras para a cena

Tentem memorizar as palavras da cena por meio da audição, evitando, o quanto puderem o contato visual com o texto escrito, bem como com a escrita. Busquem uma intensidade vocal apropriada para o contexto de performance. Mantenham atitude corporal ativa, sempre buscando a conexão entre os ressonadores vocais e a sustentação da expansão da região intercostal, em qualquer posição na qual esteja realizando o exercício.

1) Em duplas ou grupos, sempre que possível, um participante lê trechos da fala para que seja repetida em voz alta até que os demais apreendam:

- Dividam a fala em trechos. Repitam trecho 1 até saberem. Repitam o trecho 2 até saberem. Repitam os trechos 1 e 2. Memorizem outro pequeno fragmento, trecho 3. Repitam os trechos 2 e 3 e depois, trechos 1, 2 e 3. Memorizem o trecho 4, repitam os trechos 3 e 4 e depois, trechos 2, 3 e 4. Em seguida repitam os trechos 1, 2, 3 e 4, e assim em diante, até o fim do texto ou do trecho escolhido.
- Lembre-se de incluir em cada novo trecho a última palavra do trecho precedente. Assim colaboramos para a evocação fluida das sequencias de palavras.
- Somente incorporem um novo trecho quando conseguirem repetir os anteriores sem interrupções. Sempre repitam os trechos novos primeiro, incorporando, a seguir, os trechos precedentes até chegarem ao trecho 1.
- Quando for possível dizer o texto a partir de qualquer ponto fluidamente, sem interrupções, estarão evocando a memória composta e os ensaios serão fluidos.

Observação : Evitem que o final de cada trecho (trechos 1, 2, 3, etc.) coincida com os sinais de pontuação que, mesmo corretos gramaticalmente, nem sempre condizem com a articulação da frase falada em cena.

2) Registrem o texto em áudio para reproduzi-lo quantas vezes forem necessárias.

- Para fazer o registro: tentem realizar uma leitura com poucas variações de frequência, intensidade, timbre e duração, ou seja, sem hierarquizar as palavras. Não é necessário, neste caso, respeitar a pontuação do texto, mas sim dar fluxo contínuo às palavras.
- Depois de gravado o texto: podem realizar a mesma sequência proposta no item 1 dessa proposta.

Compondo a memória das palavras para a cena com flexibilidade.

Exercícios de flexibilização do texto por meio do trabalho técnico variando um parâmetro do som e mantendo três parâmetros constantes⁶.

⁶ Ver LIGNELLI, César. **Sons e(m) Cena: parâmetros do som**. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

Objetivos Gerais:

- Flexibilizar o texto memorizado, dando lugar a sequência de vogais e consoantes do texto no nosso corpo, ou seja habituando o nosso corpo a produzi-las.
- Explorar e controlar as relações entre os parâmetros do som para a produção de sentido em cena (duração, intensidade, frequência, timbre).

- ***Exercícios de Variação da Duração:***

Com os sinais do condutor, que indica a variação de duração com palmas, ou com o auxílio de um metrônomo.

- Dizer o texto na frequência, intensidade em um dado andamento. A duração de cada sílaba deve corresponder ao andamento definido. Pronunciar a sílaba deve seguir à pronúncia normal da palavra;
- Ir diminuindo aos poucos o andamento e tirar as consoantes, mantendo só as vogais, isolando a linha vocálica das consoantes, que a articulam;
- Acelerar o andamento de modo que seja acentuada a articulação da linha vocálica até que se sinta a musculatura maxilar aquecida. É importante que se acelere mantendo a sensação de presença da linha vocálica já trabalhada;
- Variar o menos possível o timbre, a frequência e a intensidade ao longo de cada exercício.

Objetivos:

- Trabalhar a linha vocálica a partir do apoio e sustentação das vogais do texto;
- Detectar pontos de fixação de tons, pois se sentimos algo preso com a velocidade é devido a alguma resistência instalada.

Variação da frequência

Com os sinais do condutor, que indica a frequência com os movimentos ascendente e descendente das mãos: ascendente (aguda) descendente (grave).

Com o trecho seguinte (ou com o mesmo trecho) do texto decorado por cada participante:

- Dizer o texto na frequência, na intensidade e no andamento propostos pelo condutor. Cada sílaba deve ser dita em um tempo;
- Trabalhar em extremos de frequências que possam ser produzidas por cada um, com certo conforto (do som mais grave ao som mais agudo);
- Deslizar continuamente de uma frequência à outra (glissar), ao mesmo tempo em que seguem passando de uma sílaba à outra, de acordo com o movimento das mãos do condutor;
- Evitar variar andamento, timbre e intensidade.

Objetivos:

- Trabalhar a linha vocálica a partir do apoio e da sustentação das vogais do texto em um intervalo de frequências considerável;
- Detectar pontos de fixação de tónus, deficiência na coordenação fono-respiratória, no trabalho sobre os apoios ao modularmos de frequência.

Varição da intensidade

Com os sinais do condutor, que indica a intensidade com movimentos laterais das duas mãos: quando se aproximam indicam baixa intensidade (fraco), quando se afastam indicam alta intensidade (forte).

Com o trecho seguinte (ou com o mesmo trecho) do texto decorado por cada participante:

- Dizer o texto na frequência, na intensidade e no andamento propostos pelo condutor. Cada sílaba deve ser dita em um tempo;
- Trabalhar em extremos de intensidade de acordo com o movimento das mãos do condutor (do som mais forte ao som mais fraco);
- Quando se juntam as mãos do condutor emitir somente o som das consoantes.
- Evitar variar andamento, timbre e frequência.

Objetivos:

- Trabalhar a linha vocálica e a articulação a partir do apoio e sustentação das vogais do texto e do volume;

- Detectar pontos de fixação de tónus, deficiência na coordenação fono-respiratória, no trabalho sobre os apoios ao modularmos a intensidade.

Varição do Timbre:

- Dizer as falas na frequência, na intensidade e no andamento propostos pelo condutor. A duração de cada sílaba deve corresponder ao andamento indicado pelo condutor;
- Enfatizar uma qualidade tímbrica, focada em conjuntos de ressonadores (cabeça, nariz, boca, peito e associações entre as áreas de ressonância);
- O condutor indica com as mãos qual é o timbre que deve ser enfatizado;
- Evitar variar andamento, intensidade e frequência. Muita atenção à frequência.

Objetivos:

- Exercitar a flexibilidade tímbrica observando a circulação de ar de pelos ressonadores.

Como tem funcionado esse modo de compor a memória da palavra?

Interessa-nos ainda ressaltar que as dificuldades ou resistências dos atores neste processo tem sido, na maioria das vezes, superadas. De modo geral, eles observam que podem adquirir grande agilidade neste processo de composição da memória, uma vez que já trabalham com foco nas demandas técnicas da cena criando referências sensório-motoras favoráveis à produção de voz e palavra em cena.

Propomos assim, trazer esta etapa de composição da memória do material textual para dentro dos processos de ensaio e expandir o seu valor enquanto prática. Entendemos que nela podemos otimizar a nossa relação com a eficácia da palavra em cena, amenizando as marcas da escrita sobre o material memorizado e, sobretudo, *abrindo espaço* nos corpos de atores e atrizes para que a palavra ganhe fluxo enquanto materialidade efetiva na cena. Assim, enquanto garantimos poder evocar em nossa memória as palavras para os ensaios e performance,

garantimos que elas sejam produzidas com as qualidades acústicas e empenho corporal favoráveis às demandas da cena.

Nos importa ressaltar que não desejamos desqualificar ou sugerir o descarte de nenhuma das práticas comentadas, contudo entendemos ser importante compreendermos claramente de que modo podemos compor a memória dos materiais textuais em cena buscando recursos que nos aproxime da evocação dessa memória para a cena, e que ainda atendam as singularidades de atores e atrizes, nos permitam tornar esse processo também prazeroso. Acredito que são possíveis e prolíficas diversas combinações de procedimentos para este trabalho e que ainda podemos avançar muito nos estudos em relação à composição e evocação da memória para os trabalhos na cena.

Referências:

DAMÁSIO, Antônio R. *E o cérebro criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAVINI, Silvia. *Cartografias de la Voz em el Teatro Contemporáneo*: El caso de Buenos Aires a fines de siglo XX. Colección Textos y Lecturas em Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2007.

_____. *Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio*. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, pp. 58-73, 2002.

LIGNELLI, César. *Sons e(m) Cena: parâmetros do som*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

VIEIRA, Sulian. *Abordagem Pragmática de textos teatrais e a Técnica da Micro-atuação: da letra à voz e à palavra em performance*. *Práticas e Poéticas Vocais I*. ALEIXO, Fernando (Org). Universidade de Uberlândia. Uberlândia, pp. 53-77, 2014.

_____. *A questão do estilo no teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2013.

ZUNTHOR, Paul. *A Permanência da Voz*. *O Correio da Unesco*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, ano 13, n 10, outubro, pp. 04-08, 1985.