

Técnica Klauss Vianna: um olhar sobre a produção vocal

Kátia Milene dos Santos Maffi¹
Universidade de Brasília

Resumo: Este artigo levanta conceitos e perspectivas sobre produção vocal nas artes da cena, evidenciando argumentos que a vislumbrem como uma produção corpórea, sobretudo se colocando pedagógica e poeticamente. Para tal reflexão são utilizados os conceitos-chave: produção vocal, de Silvia Davini; movimento consciente, de Klauss Vianna; e corpórea, de Mônica Montenegro. Com vistas a traçar paralelos e ampliar a extensão da pedagogia concebida por Vianna proponho um olhar sob a Técnica Klauss Vianna observando-a como um eixo pedagógico para o movimento cinético-vocal de artistas da cena.

Palavras-chave: produção vocal, artes da cena, Técnica Klauss Vianna.

Abstract: This article raises concepts and perspectives on vocal production in the arts scene , showing arguments that envisage as a body production , especially putting pedagogical and poetically . For such reflection are used key concepts : vocal production, Silvia Davini ; conscious movement, Klauss Vianna ; and corporeal , Monica Montenegro. In order to draw parallels and expand the extent of pedagogy designed by Vianna I propose a look under the Technical Klauss Vianna watching her as an educational hub for the kinetic- movement vocal artists of the scene.

Keywords: vocal production, arts scene, Technical Klauss Vianna.

¹ Atriz e mestranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Orientador: Prof. Dr. César Lignelli.

Experiência vocal: um breve relato

No ano de 2012 o Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna², sediado em Londrina/PR, do qual eu era atriz/pesquisadora, montou a peça *O terceiro personagem*, escrita por Klauss Vianna³. Neste processo e, ainda até hoje, reflito sobre a forma que trabalhei a respeito da produção vocal. Minha experiência com a transdução do texto escrito à palavra dita fora um encontro um tanto esquizofrênico, pois a palavra não *cabia* em minha boca, era algo descolado – a fala, o corpo! Com descolado quero dizer que o senso de pertencimento de corpo era muito maior quando não lidava com a palavra. É como se a fala não pertencesse ao corpo, do qual eu tinha tanta propriedade. A criação das cenas ia se encaminhando, todavia as falas, os diálogos iam tentando caminhar... em um tempo outro, que não conseguia acompanhar o desenvolvimento da poética proposta na cena.

O espetáculo, por fim estreou e seguiu temporada, durante este período alguns detalhes foram afinados, como: volume, dicção e dinâmicas de como proferir determinados fragmentos de texto; a movimentação dos corpos das atrizes tentava de alguma forma dialogar com as falas do texto literário, no entanto, as questões a respeito do movimento vocal, ou seja, como animar (dar vida à) o texto transferindo-o de um estado estático do papel para o fluido da performance em cena ainda me intrigavam. Contudo, estas minhas inquietações estavam em uma esfera intuitiva.

Ulteriormente ao processo composicional e de apresentações consegui formular questões tais como: Será que eu enquanto atriz e pesquisadora não tinha me atentado às funções poéticas da construção vocal/sonora daquele espetáculo? Não poderia ser isto, desde que havia um grande cuidado no dizer cada palavra, em cada som emitido, inclusive sons não vocais como, por exemplo, o roçar de uma mão sobre o tecido de uma saia que se ampliava em

² O Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna (2009-2012), vinculado à Universidade Estadual de Londrina, na função institucional de projeto de pesquisa, era integrado pelas atrizes pesquisadoras Bianca Beneduzi, Bruna Cassemiro, Érika Toledo, Jessiara Menezes, Kátia Maffi, Rachel Trambaioli e Vitória Andrade; produção de Paloma Natácia de Lima; e direção de Ceres Vittori Silva – Professora Mestre, bailarina e atriz, docente do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina, trabalhou com Klauss Vianna e foi assistente de Rainer Vianna.

³ Texto escrito por Klauss Vianna (bailarino, pesquisador do movimento, preparador corporal...) em final da década de 1960, sem data definida. Cedido por Angel Vianna ao Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna no ano de 2011/2012.

significados no contexto da cena. Então, o que seria? Uma falha de formação vocal enquanto atriz? Ou uma falta de consciência da dinâmica relacional entre expressão corporal - expressão vocal dentro da Técnica Klauss Vianna, que era meu suporte? Em primeira instância acreditei ser esta última indagação a que melhor correspondia ao meu desassossego.

Mais tarde, refletindo sobre o como a questão acima fora colocada, percebi que talvez falar em falta de consciência mais nos tire do caminho do que nos ancore nele. Deste modo, cheguei à seguinte pergunta, que julgo ser mais apropriada para este estudo: Como emerge uma consciência da dinâmica relacional das expressões corporal e vocal na Técnica Klauss Vianna⁴? Desta feita, podemos dar continuidade ao estudo.

Trago esse breve relato apenas para a ilustração de uma experiência frutífera, que me despertou esta inquietação sobre a produção vocal nas artes da cena. Esta sensação de não pertencimento de corpo quando há palavra/voz em cena, bem como a sensação de voz descolada do corpo, ou melhor, não localizada no corpo, talvez pareça muito pessoal ou mesmo uma questão individual, mas, sinto que não estou sozinha quando ainda enxergo um hiato entre corpo e voz em processos composicionais para a cena na contemporaneidade. Portanto, neste texto buscarei algumas pistas de trabalhos vocais, sejam no âmbito da pedagogia vocal de atores como em suas dimensões poéticas.

Um detalhe pertinente neste texto é o não formular exercícios ou receitas de como utilizar a voz e nem mesmo inferir modelos para que se *encontre* a voz que está *aprisionada* no processo de criação/trabalho dos artistas da cena. Bem como não é de meu desejo, desta maneira, generalizar todos os modos de trabalho corporal dizendo, desta forma, que genuinamente tem-se uma lacuna entre corpo/voz, mas ressaltar que ainda é possível observar certo abismo em algumas práticas, em algumas técnicas. Isto permite que voltemos ao meu berço – a Técnica Klauss Vianna, que fora fundante no processo de criação de *O terceiro personagem*, assim como tem me acompanhando em toda minha trajetória artística – encontrei

⁴ A Técnica Klauss Vianna vislumbra a consciência corporal, partindo do entendimento mecânico do movimento que leva à expressão. Técnica esta considerada hoje uma precursora da Educação Somática no Brasil.

este abismo e me vi desestruturada quando percebi que meu trabalho se dava sobre o movimento consciente⁵, e ainda assim minha consciência de movimento podia ter sido parcial.

Procurei, então, através de bibliografias e pesquisadores da Técnica Klauss Vianna alguma relação explícita do movimento vocal dentro da proposta de Vianna, no entanto, pude notar a escassez desta abordagem. Fato este que motivou a proposição deste estudo, fazendo um levantamento de argumentos e conceitos que tratam da produção vocal nas artes da cena – de modo geral-, visando-a como uma produção corpórea e que vão além desta constatação, se colocam política, pedagógica e poeticamente sobre o tema. Com isso, lançarei paralelos com a Técnica Klauss Vianna, buscando um diálogo a partir do movimento consciente, com os demais conceitos e argumentos que serão aqui levantados.

Movimento vocal – produção e poética ancoradas no corpo

Entendemos por movimento, em linhas gerais, segundo as leis da física, aquilo que “consiste numa mudança de posição de um corpo ou de um sistema, em relação ao tempo, quando medido por um dado observador num referencial determinado”⁶. Nas artes da cena, o movimento ao qual nos reportamos está de acordo com as leis da física, pois ora, lidamos com corpos (humanos; objetos) e sistemas (luz, som, espaço, etc.) e estes estão em constante deslocamento, ou seja, organizados num dado espaço e se reorganizando em função do desenvolvimento de poéticas, de produção de sentidos. Todos estes elementos estão inerentemente relacionados a uma unidade tempo, independentemente de quais parâmetros serão utilizados sobre ele, e ainda passam pela tutela do espectador, que para a física é o observador num referencial determinado, a cena. Com isso, percebemos o quão fundante é o movimento para as artes da cena. Sob esta perspectiva nos referimos à voz como movimento e, mais, movimento corporal.

⁵ Método criado por Klauss Vianna em contribuição de sua esposa Angel Vianna. A sistematização do método, denominada Técnica Klauss Vianna e foi idealizada e realizada por seu filho Rainer Vianna, sua nora Neide Neves e por fim e não menos importante, sua esposa Angel Vianna, entre outros pesquisadores que continuam a reunir contribuições, visto que este processo está em movimento. Para obter mais informações ler Jussara Miller, Joana Ribeiro Tavares, Neide Neves entre outras referências e até mesmo consultar o acervo online www.acervoklaussvianna.com.br.

⁶ Informações retiradas do site [http://www.infopedia.pt/\\$movimento-\(fisica\)](http://www.infopedia.pt/$movimento-(fisica))

Para Patrice Pavis (1998, p. 510) “a voz do ator é a última etapa antes da recepção do texto e da cena pelo espectador: indica a sua importância na formação de sentido e significado, mas também envolve a dificuldade de sua descrição e avaliação do efeito produzido no ouvinte”⁷. Nesta afirmação a voz do ator, de acordo com a recepção do espectador, está colocada como instância posterior às demais como, por exemplo, as ações dos atores, seus figurinos, o cenário, ou seja, esta assertiva não parece contemplar os demais elementos como produtores de sentido e significados, nem tampouco a voz como constituinte corpóreo, embora, em seu discurso Pavis afirme que “a voz é uma extensão do corpo no espaço” (PAVIS, 1998, p. 511), no entanto em seu desenvolvimento de raciocínio, localiza a voz entre o corpo e o texto, como podemos verificar a seguir: “[...] a voz se situa num lugar de encontro ou de uma tensão dialética entre corpo e texto, jogo de ator e signos linguísticos”⁸.

Compreendo o lugar do entre que o autor aponta e, de fato, a voz se localiza neste local também, mas não só nele. A voz de todo ser humano se origina de sua fonte primeira, seu corpo, então antes do encontro ou da tensão entre corpo e texto no trabalho de atores, ou seja, antes mesmo do processo de verbalização deste texto a voz, que não significa apenas verbo e sim todo e qualquer som/ruído emitido pelo aparelho fonador humano⁹, se localiza no corpo e não apenas no espaço limiar corpo-texto. Esse entendimento de voz localizada apenas no espaço entre, a meu ver se torna redutor de possibilidades de vocalizações em performance, pois a voz, tal qual como a entendemos, isto é, como movimento corporal, desde a primeira etapa vem produzindo sentido e significados, juntamente com os outros elementos, numa relação seja em reafirmação, seja em contraponto a eles.

Visto que voz é movimento corporal, ou seja, que é produzida pelo e no corpo atentemos a alguns conceitos que reverberam nesta questão da produção vocal: a escuta, os

⁷ Tradução nossa.

⁸ Tradução nossa.

⁹ Ou ainda podemos repensar em voz num sentido mais amplo, como todo e qualquer som emitido pelo corpo todo e não necessariamente produzido pela boca.

parâmetros do som¹⁰, a pedagogia vocal, a vocalização, a verbalização, e os seus processos de significação, o que ainda nos leva a um sub-conceito posterior (ou não necessariamente posterior) a poética.

Sinônimos da palavra produção são atribuídos à elaboração, trabalho, criação entre outros, deste modo poderíamos, em linhas gerais, nos arriscar a dizer que produção vocal está na elaboração/texturas de sons/palavras; no trabalho com a voz; na criação de sons a partir do corpo; na criação de sentidos por meio da sonorização e da verbalização, etc. Assim, assumimos aqui que é este entendimento da palavra produção que buscamos quando a utilizamos ao longo do texto.

Anterior à produção vocal em si há um momento que deveria ser mais priorizado por parte dos artistas da cena. Este momento chamamos de escuta! Escutar não é só ouvir, mas sim prestar atenção, fazer-se penetrar pelo som ouvido¹¹, é de alguma forma reverbera-lo. Estimamos que a escuta, pedagogicamente se apresente num estágio anterior a produção vocal não com fins de reproduzir o que se escuta, mas para sensibilizar os ouvidos e todos os poros do nosso corpo que se abrem para a escuta.

Para Murray Schafer (1991, p. 67), antes de se fazer música e, no nosso caso, antes da produção vocal, é necessário que se faça uma “limpeza de ouvidos”, isto é, abrir os ouvidos para escutar sons que cotidianamente não/nunca percebemos, ou ainda, que não costumamos diferenciar dos demais sons que compõem o nosso ambiente. O autor ainda justifica a importância de se fazer esta limpeza, pois, segundo ele

¹⁰ Para compreender melhor sobre a escuta e os parâmetros do som ver o livro **Sons e(m) cena: parâmetros do som**, de César Lignelli (2014). O livro tem uma abordagem voltada aos profissionais que lidam com a voz, sobretudo a atores e professores, colaborando para a reflexão sobre a escuta atenta que conseqüentemente reverbera na produção vocal destes em performance. Conceitos e reflexões são levantados também através de desafios que o autor propõe dos parâmetros do som: silêncio, ruído, intensidade, frequência, timbre, ritmo, contorno, direcionalidade, reverberação. Tais parâmetros juntamente com a escuta consciente dão base para a produção vocal consciente e expressiva.

¹¹ O valor agregado a “escuta” neste trabalho vai além da intencionalidade aplicada ao ouvir algo, ela se amplia a uma escuta de corpo todo e não só das orelhas.

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, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER, 1991, p. 67).

Este trabalho nada mais é do que um processo de conscientização da escuta. Uma etapa relacionada a um certo esforço de parar, “silenciar” para ouvir, pois como cita o autor, não podemos fechar os ouvidos, então o que podemos fazer neste caso é direcionar a nossa atenção ao ambiente acústico que nos rodeia e, quase que artesanalmente, isolar som por som, a fim de reconhecê-lo em suas características, sejam elas técnicas ou sensoriais. E, partindo deste trabalho, refina-se o senso crítico de quais tipos de som desejamos produzir, quais não desejamos, o que nos move para produzir este ou aquele som. Reconhecemos também possibilidades e até nos encorajamos a ousar, a arriscarmos em improvisações vocais, pois, dado o reconhecimento de características dos sons (os parâmetros do som) podemos, além de perceber quais sons ouvimos e emitidos, reconfigurá-los, visto que temos um aporte técnico e metodológico para controle e dimensão de intensidade, timbre, frequência, entre outros parâmetros do som. Deste modo, entendemos que a escuta abre portas para a produção vocal.

A materialidade da voz encontra lugar nos parâmetros do som, podendo deste modo até escapar ao corpo e criar outros espaços, que por sua vez, relacionam-se com o meio e com os outros corpos que compõem este. Partindo desta ideia, Fernando Aleixo (2004, p. 38) explicita que a voz é “como ação e movimento que atua no espaço perceptível permitindo instaurar relações poéticas intercorpóreas”. O autor compara a voz como uma ação, eu diria que cabe aqui uma afirmativa, voz é ação e(m) movimento, por isto instaura relações poéticas intercorpóreas, porque age nesses espaços afetando-os.

Para fomentar esta afirmativa evoco o pensamento de Gayotto (2002, p. 25) que contempla a ação vocal nesta metáfora: “[...] como uma mão invisível, a voz parte do nosso corpo e age, e todo o nosso corpo vive e participa dessa ação. O corpo é a parte visível da voz [...]. A voz é o corpo invisível que opera no espaço”. Bem como, neste âmbito, além de Gayotto, Burnier (2009, p. 56) também enlaça essa esfera metafórica, onde a voz pode assim como um

braço “[...] pegar um objeto e trazê-lo para si ou empurra-lo para longe, acariciar ou agredir o espaço ou uma outra pessoa”. Deste modo, podemos compreender melhor o que Aleixo propõe como criação de espaços relacionais de composições poéticas intercorpóreas.

E, de fato, a voz é um movimento, que intervém no espaço corporal e extracorporal, sobretudo, segundo Davini (2008) além da voz se apresentar como uma produção do corpo ela se remete ao corpo que a produz, sendo este o lugar do sujeito. Zumthor (1993), por sua vez, igualmente relaciona a voz ao sujeito e acrescenta a este sua sociedade, isto é, tanto a vocalização quanto a produção de sentidos que esta gera estão imbricadas na cultura e na sociedade que os indivíduos estão inseridos. Com isso, os autores se colocam em uma posição política, a priori, devido ao fato de considerar o sujeito e seu contexto antes de seu *produto*, não dissociando em nenhum ponto a voz e a palavra do sujeito e de seu corpo.

Dentro desta afirmativa, ainda seguindo o pensamento de Davini, voz e movimento estão relacionados ao passo que ambos são capazes de gerar significados altamente complexos, sendo a sua produção, na cena, suscetível ao controle. Isto porque, os artistas da cena corroboram, ou deveriam corroborar, de uma consciência corpórea, que lhes permite ter controle sobre as situações/ações/significações em cena. Em reflexo a estas significações Lopes observa que “[...] o espectador é conduzido e tomado pelo corpo do interprete que deve prestar-se menos ao que o texto supostamente pode significar, mas principalmente ao que é estimulado e posto em movimento diante de sua escuta dos significantes do texto e da inscrição destes no seu corpo.” (LOPES, 2007, p. 63). O que nos leva, mais uma vez, a confirmar o trabalho cinético-vocal como instância primeira, no trabalho de artistas da cena. Lopes (2007, p. 66) prossegue, evocando a este movimento, a consciência física, atribuindo, deste modo, a criação de palavras através de processos físicos mais do que por meio de conceitos intelectuais sobrepostos a uma coleção de sílabas, objetivando, com isso, abrir, no sistema nervoso quantos canais sejam possíveis que respondam a palavra enquanto recebida ou concebida pelo corpo.

Com vistas à consciência corporal, entre as décadas de 1970 e 1980 surge Klauss Vianna, introdutor da expressão corporal no teatro brasileiro (TAVARES, 2010), que em

entrevista a Cássia Navas e Helena Katz (1992) – *Memória Presente*, relata que seu trabalho no teatro brasileiro foi dar corpo aos atores e atrizes, pois naquela época eram só voz e “não tinham corpo”, colaborando com a consciência do trabalho corporal. Em análise ao contexto, Klauss Vianna não separava voz de corpo, no entanto, partiu de um movimento de resgate ao que estava adormecido no corpo dos artistas da cena em nosso país. Com a expressão “dar corpo aos atores e atrizes” compreendemos que Vianna, em sua metodologia do movimento consciente esteve em busca de “limpar os ouvidos” para referenciar Schafer, do nosso corpo, isto é, em sua metodologia o procedimento inicial se dá metaforicamente pela escuta. Ouvir o próprio corpo para que este venha a despertar. Atentando-se e percebendo nos movimentos cotidianos os nossos automatismos, que vez ou outra, neste processo de escuta, observamos ativamente em nossa forma de caminhar como, por exemplo, a maneira como os nossos pés pousam no chão a cada troca de passo. Investigamos o que nos incomoda, o que se pode reconfigurar, reorganizar a partir da conscientização em favor da expressão corporal menos modulada e mais viva, preenchida por um indivíduo antes deste ser considerado em massa, em grupo ou coletivo. A cada personalidade e suas percepções, isto é, a escuta de cada corpo e o acordar deste tem muito a contribuir: primeiramente ao indivíduo e também a polifonia criativa de um grupo ou coletivo de dança, teatro, música, performance, etc.

Podemos evidenciar que embora no recorte da entrevista de Vianna apresentada anteriormente, ele tenha citado que os atores eram só voz e não tinham corpo, entendemos que suas preocupações sobre os processos composicionais da cena eram concretas e complexas e, com isso logicamente Vianna trabalhava a preparação corporal de atores e atrizes visando o produto estético como um todo, sem excluir nenhum elemento de criação. Se se partiu do corpo para o trabalho com o teatro, é porque a voz se encontra na expressão corporal e, logo, a conscientização do movimento interfere na produção vocal, ou ainda, está vinculada ao corpo físico do ser humano em suas dimensões mecânicas e poéticas.

Sob esta perspectiva, amplia-se a possibilidade de expressividade mais integrada revelando a dinâmica relacional corpo-voz, que podemos chamar de cinético-vocal. É interessante perceber, contudo outras nomenclaturas que se destinam a esta integralidade

corpo-voz, como por exemplo, em Mônica Montenegro (2012b) temos o termo *corporeal*. Este termo é muito feliz, pois consegue promover o encontro entre a expressão corporal e a expressão vocal, isentando o próprio conceito de lacunas mais cedo encontradas na prática. Além disto, o termo *corporeal* torna-se para nós, artistas da cena e acadêmicos, um belo exemplo de como prática e teoria caminham juntas e de como as necessidades de uma refletem na outra e vice versa, bem como a poética dos processos tanto de formação, criativo, como da escrita (que também é processo criativo!) estão imbricadas num mesmo corpo, o nosso!

Além da criação partindo do corpo também nos referimos anteriormente ao processo que se dá através do texto, que por sua vez encontra autoria fora do corpo de quem o leva para a cena – mas que de outra forma far-se-á seu corpo –, e tem sua materialidade, em primeiro plano, nas letras, enquanto se encontra no papel. Com isto, permito-me retroceder ao relato da primeira sessão *Experiência vocal: um breve relato*, onde o Núcleo de Pesquisa Klaus Vianna se viu em um processo de criação a partir do movimento consciente, assim como também tinha um texto em mãos para ser transduzido em cena – além de ser adaptado no papel, mais a materialidade da voz para lidar. Podemos pensar então em voz, palavra proferida e na sua escrita. E, encontramos em Davini (2008) a diferenciação entre palavra e letra, sendo palavra àquela que é dita, que tem a voz como origem, já a letra é o símbolo gráfico da palavra. E, ainda, para Montenegro (2012 a) a voz existe para além da verbalidade, sendo a voz o caminho da palavra. Para Zumthor (apud BALTAZAR; LOPES, 2007, p.71), “a oralidade não se reduz à ação da voz ela implica na integração do corpo”, bem como a voz não se projeta no texto, ela se faz no texto e com o texto. Segundo Lignelli (2011), Davini faz uma releitura de Zumthor, onde este diz *uso da voz*, Davini substitui pelo termo *produção vocal*¹² e reflete sobre a não reprodução do texto, mas a produção de palavras, vendo isto como ato.

Deste modo, quando me pergunto sobre o que pode ter acontecido para que eu enquanto atriz e pesquisadora não tenha conseguido alcançar o movimento cinético-vocal

¹² “É por isso que à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. *Vocalidade* é a historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21). Esta citação de Zumthor ilustra ao que o autor se refere como *vocalidade*, sendo o uso da voz. Cujas expressões são relidas por Sílvia Davini por produção vocal, por se tratar de um termo que não possibilita uma interpretação instrumental da voz e sim criativa e expressiva.

conscientemente, de forma integrada, em *O terceiro personagem*, percebo que quando estava em processo de composição da peça estive criando, produzindo movimentos corporais e, no entanto, talvez estivesse reproduzindo o texto. Ou seja, de repente o espaço de criação corporal, como conceitua Montenegro, não existia de fato, pois havia uma desestabilização no e(m) movimento. Existia o corporal e o vocal! É importante ressaltar que segundo Davini (2008) há diferença entre produção vocal e reprodução de texto. A reprodução de texto está relacionada a uma abordagem instrumental da voz, já a produção vocal está associada a voz como produção do corpo, como ato em si.

Através do prisma da produção vocal, como ato em si, um dos elementos que o Núcleo de Pesquisa Klauss Vianna abordou com afinco foi o como dizer o que se quer dizer, como podemos ver em Lignelli: “Assim penso na poesia que faz as palavras cantarem quando o entendimento pragmático do que se diz não é a prioridade, mas, sim, o como se diz o que se quer dizer. A ideia é que, na organização das palavras seja possível o acesso, além de seus significados, de outras sensações. Esse pode ser considerado um dos princípios poéticos” (LIGNELLI, 2011, p. 292). No entanto, em minha percepção crítica sobre a transdução do texto literário para a cena, é que ainda era frágil e desprovido da sensualidade que envolve cada letra, cada sílaba ao envolver os lábios. A ingenuidade da preocupação formal com a verbalização e boa dicção podem ter sido desarranjos no caminho, privando-nos de lançar mais possibilidades de significados e sinestesia ao espectador.

Desta forma, retornando aos meus primeiros questionamentos, havia sim a preocupação com a poética, porém o como conseguir uma consciência integrada do movimento cinético-vocal, compreendendo este como dizer, localizado nas estruturas corpóreas que impulsionam e possibilitam outras formas de pronúncia, de vocalização e de verbalização, ampliando os espaços internos, através do movimento consciente e, com isso as sensações que a organização das palavras promovem, alcançando seus indícios ou rastros poéticos de forma mais contundente, ou mais acentuadas, é que se revelam como um dos pontos que se abriram a mim enquanto pesquisadora para serem investigados na Técnica Klauss Vianna.

Ora, se nossas produções artísticas podem partir do movimento da letra, do corpo, da palavra, entre outras possibilidades, torna-se relevante o estudo do movimento cinético-vocal nas artes da cena, de modo que a reflexão sobre o como se realiza o processo de construção deste movimento e, mais além, quais implicações poéticas estão entranhadas nesta camada do processo criativo que repercutem no corpo do artista que se propõe. Esta colocação, de fato, nos conduz a um lugar de busca por consciência, reconhecimento dos feitos enquanto prática sobre o nosso corpo e o corpo da cena no tocante do movimento cinético-vocal, lembrando que, como aborda Montenegro (2012 a, p. 222) “a voz não é só ação, ela é relação com os espaços, sejam esses internos ou externos ao corpo”.

Desta maneira, a consciência que buscamos converge no treinamento de artistas da cena que se paute no trajeto desta perspectiva de (re) conhecimento das estruturas corpóreas, que abrem espaço literalmente para a produção vocal, através do destensionamento de músculos liberando a respiração, bem como da dinâmica inter-relacional de ambos os movimentos expressivos. Sob esta ótica, recorro à Técnica Klauss Vianna, a fim de alcançar, por meio da pedagogia do movimento consciente, esta ocupação potente de espaços pela produção cinético-vocal. Isto é, organizar pontos pertinentes que se revelem, através da prática, âncoras para esta produção. Vale ressaltar que treinamento vocal, segundo Aguilar (2008, p. 12) “não é feito só para obter melhoras técnicas, mas para possibilitar a expressão do sujeito-ator”, já que este se encontra inserido em um contexto que, como vimos em Davini (2008) e Zumthor (1993) preconiza o sujeito-ator.

Movimento consciente: um possível eixo pedagógico

Para Aleixo (2004, p. 56) “com a voz o corpo habita o espaço para além dos limites que a estrutura óssea e muscular possui. A voz é o corpo em movimento projetado em dimensões amplas e sutis”. No entanto, para que haja este alcance amplo e sutil e para que transcenda, de fato, os limites estruturais do corpo, a voz, como materialidade constituinte do corpo ancora-se nestes espaços físicos. Deste modo, dentro da Técnica Klauss Vianna, partindo da investigação do movimento consciente, através de princípios como apoios, direcionamentos ósseos (vetores)

e oposição¹³, há a possibilidade da construção de uma ponte relacional entre movimentos corporais/vocais de modo que este movimento seja compreendido como uma expressão integrada.

Os apoios são o que nos dão base. Tanto para nos levantarmos, como para podermos caminhar, já que o caminhar é possível pela troca de apoios, vale ressaltar que os pés assumem aqui um importante papel, devido a isto, Klauss Vianna dispensa sua atenção às pequenas partes que os constituem como, por exemplo, os matatarsos, os tarsos, os calcanhares, os maléolos, os dedos, dando condições, a partir da sensibilização destas partes, de uma melhor distribuição e atualização do peso pelo corpo. Os apoios não se resumem apenas aos pés, embora tenham fundamental importância, também se localizam em outros pontos do corpo, como em nossos ísquios quando estamos sentados, bem como são o que utilizamos para sairmos de qualquer posição e chegarmos a uma segunda. Com os apoios bem utilizados, ou seja, sendo consciente o uso dos apoios corporais torna-se possível um maior equilíbrio de peso e, com isso, a distribuição energética, que pode tanto afetar a criação de movimentos/ações quanto a produção vocal que se vê livre para o fluxo.

Para que os apoios possam nos alavancar em um salto e nos amortecer em uma queda, por exemplo, a consciência dos direcionamentos ósseos deve estar também ativada, pois trata-se de um trabalho organizado em um conjunto, separado com fins didáticos para o melhor entendimento, mas que sua realização se dá por meio do todo. Com isso, o trabalho de direcionamento ósseo requer, grosso modo, a ampliação da compreensão tanto dos encaixes ósseos como de seus vetores de força. Visto isso, com a finalidade de compreender melhor como os vetores de força são abordados na Técnica Klauss Vianna, temos que:

O trabalho de direções ósseas está mapeado em oito vetores de força, distribuídos no corpo. Inicia-se o estudo desses vetores pelos pés e finaliza-se pelo crânio, sendo que todos estão inter-relacionados, reverberando no corpo todo. Os vetores de força tem suas respectivas funções, ou seja, cada

¹³ Tais princípios, bem como as etapas de sistematização da Técnica Klauss Vianna são encontrados detalhadamente em MILLER, Jussara. A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna. Summus Editorial: São Paulo, 2007.

direção óssea aciona musculaturas específicas, funcionando como alavancas ósseas numa ação organizada” (MILLER, 2005, p. 89).

Desta forma, ampliam-se as possibilidades de movimento, bem como a prevenção de distensões/lesões, devido ao fato de (re) conhecermos os limites e as linhas de extensão a partir dos encaixes ósseos que nos permitem, como vimos nos apoios, uma harmonização e equilíbrio dos espaços corpóreos. Espaços estes que refletem na respiração, e na vocalização/verbalização em si. Ainda mais se compreendemos a palavra ação respaldada também pela produção vocal, como apontamos em Gayotto (2002) e Burnier (2009).

Após o entendimento refinado dos apoios e dos vetores (direcionamento ósseo), percebe-se a oposição como um movimento de expansão, que podemos entender desde a força que imprimimos contra a gravidade para que possamos nos colocar de pé, até aos pontos extremos de um vetor. Um exemplo é quando estamos na vertical (em pé), os ísquios estão direcionados ao chão e o topo da cabeça ao céu, este é um movimento básico de oposição, desta forma, o encaixe da coluna se faz com mais facilidade, liberando assim de tensões desnecessárias os músculos anteriores e posteriores do tronco, liberando conseqüentemente as vias áreas. Para entendermos essa força de expansão por vias de oposição, imaginemos um elástico sendo tensionado, onde cada extremidade é puxada para um lado, assim quando o soltamos vemos a força que estava contida no entre. Em nosso corpo podemos entender essa força contida como o tônus, ou seja, a intenção direcionada através dos músculos, a força necessária para segurarmos ou empurrarmos algo, força necessária também para a não permanência em estado de relaxamento total.

Esta expansão do corpo bem como sua expansão por meio da voz ocupando espaços outros é a cada dia atualizada e reorganizada, pois vai influir nestas condições o estado corporal de cada individuo no momento-instante que se coloca em trabalho. Porém, de qualquer modo, é imprescindível que haja um treinamento cinético-vocal consciente dos artistas da cena para que tanto a vocalização/verbalização produzidas quanto às poéticas deste processo sejam potencializadas/viabilizadas. Em relação ao treinamento, Aleixo (2004, anexos, p. 74) confere que ao “ator cabe o desenvolvimento e domínio de uma técnica corporal e vocal que permita a

criação dos sentidos poéticos, e que o torne capaz de reativa-los na memória do próprio corpo, sempre que necessária, para a reapresentação do espetáculo”.

Com isso, entendemos que só por meio do treinamento consciente é que se possibilita a (re) ativação, por vias corpóreas, das ações cinético-vocais. O treinamento e os subsídios técnicos empregados exercem o movimento de âncora, surgindo não como prisão, se estou ancorado estou aprisionado em um local, não é neste sentido. O valor da palavra âncora neste trabalho e na sua extensão prática se dá no sentido de que temos um ponto cujo valor é referencial, se estou perdido no meio do mar, lanço minha âncora e então resgato a estabilidade necessária para depois puxa-la a bordo e voltar a navegar. Pois então, o movimento consciente como treinamento, como pedagogia deste movimento cinético-vocal se faz nossa âncora. Esta metáfora da âncora me remete ao texto de Aguilar (2008), onde Alfred Wolfsohn¹⁴, diz a respeito da produção vocal: “Quão mais profundos formos em nós mesmos mais reconheceremos as alturas” (MOLINARI apud AGUILAR, 2008, p.20). Este movimento de oposição profundidade-altura como o ancorar-se e o navegar são propícios ao trabalho dos artistas da cena, seja ele técnico e/ou criativo.

Sob esta perspectiva, aqui também se abrem possibilidades de estender a pedagogia de Vianna, que fora em sua concepção reportada ao corpo, pelo pouco espaço de investigação que lhe era dado nas artes da cena, mais especificamente no teatro brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, à reflexão prática-teórica de sua metodologia abarcando a produção cinético-vocal. O trabalho com os princípios vistos a cima, partindo da Técnica Klauss Vianna, conscientiza-nos da distribuição de peso, equilíbrio/desequilíbrio, da relação com impulso e contra-impulso, etc. Nesta ótica, abordando o movimento consciente, segundo o próprio Vianna (2008, p. 94), “[...] é preciso reconhecer no corpo onde surge a oposição à força que vem do solo: geralmente situa-se em pontos em que nossa tensão é mais frequente. Ombros, língua, mão, boca, coluna

¹⁴ Alfred Wolfsohn (? -1962) é o precursor da Roy Hart Theatre, cujo fundador Roy Hart (1926 - 1975) foi seu aluno. Wolfsohn esteve na guerra e, após este período se propôs a encontrar a sua voz. Entendendo-a como o que há de mais humano e profundo em si. Sua metodologia no teatro e no canto é refletida nos trabalhos de Hart, Richard Armstrong, entre outros, que seguiram por meio da Roy Hart Theatre – que hoje é denominada Centre Artistique International Roy Hart (CAIRH). Mais informações podem ser consultadas em <http://www.roy-hart-theatre.com/site/> e em <http://www.richardarmstrong.info/>

cervical, diafragma. É nesse ponto de tensão que colocamos o nosso equilíbrio – quase nunca nos pés”. A respeito deste reconhecimento de onde surge no corpo à oposição ao solo, Vianna constata que os pés são para-raios de energia acumulada, bem como são facilitadores da distribuição dessa energia pelas diversas partes do corpo, isso quando bem utilizados. Continua, “porém, andamos em cima dos ombros, corremos com a língua: a força está sempre concentrada nas partes erradas” (VIANNA, 2008, p. 94). Com isso, Vianna quer nos chamar a atenção para a consciência corporal, que através da utilização favorável dos apoios pode proporcionar uma melhor distribuição da (s) energia (s) que concentramos em nosso corpo. E, à margem que essa energia se torna mais fluída e consciente temos maior possibilidade em localizá-las e reativá-las na memória corporal, pois ao contrário de apoiar a produção vocal apenas em sentimentos ou lembranças, esta proposta se ancora na estrutura física do corpo. É através dos músculos, da carne, dos ossos que o registro se efetua. É primordial, portanto, revalidar que sentimentos e lembranças compõem o corpo-sujeito-ator, porém estas vias, neste trabalho, tem lugar como consequência e não como pedagogia.

Em relação ao que Vianna traz como movimento consciente, Montenegro (2012 b, p. 77) disserta que “reconhecer os focos de força/energia geradores de movimento colabora com a percepção da ação também da voz, e dessa forma equilibra-se a energia para sonorização [...]”. Com isso, continua Montenegro, a atenção não está mais voltada à ação de vocalizar,

mas sim no acionamento e na manutenção dos espaços do corpo e na percepção/relação com o espaço físico externo com qual se dialoga também na constituição de imagens [...]. Subsequentemente vemos que por meio desta consciência corporal a construção de imagens acontece – a voz tridimensiona e espacializa [...] (MONTENEGRO, 2012 b, p. 78).

Neste contexto, tivemos um exemplo de como o trabalho técnico/pedagógico pode resultar na construção de imagens, ou seja, a pedagogia do movimento consciente desagua em procedimentos de escolhas poéticas da cena, revelando seus rastros na composição dos movimentos cinético-vocais de atores, bailarinos, performers. Contudo, a produção vocal nas artes da cena que defendemos como produção corporal, pode tanto habitar os espaços internos como os externos ao corpo, como nos relatam Aleixo (2004) e Montenegro (2012). Desta forma,

nos perguntaríamos, como pode a produção vocal habitar ambos locais, interno e externo, e ainda afirmar sua localização no corpo? Seria esta afirmação uma ambiguidade pura? De fato, não creio ser uma ambiguidade, apenas uma possibilidade de vislumbrar a produção vocal no trânsito deste movimento que se inicia no corpo, mas que ganha o espaço externo e se tridimensiona por meio dele, preenchendo espaços outros, como o corpo de quem recebe. Portanto, digo que se localiza no corpo, pois acredito que sendo produzida e recebida pelo corpo de um e de outro, e mesmo enquanto está em trânsito no espaço externo, lá está ela preenchendo e construindo o corpo da cena.

Conclusão

Onde está localizada a produção vocal nas artes da cena? Esta foi a pergunta que desencadeou o momento de reflexão anterior. Falamos sobre conceitos como, o corporal – Montenegro; a produção vocal – Davini; poéticas intercorpóreas – Aleixo, entre outras perspectivas. E, todas se referem, sem exceção, a integração corpo/voz no que concerne ao movimento expressivo na cena e em seus processos composicionais. Sendo treinamento e processo criativo, pedagogia e poética ancoradas no corpo. Com estas constatações não espero que vocês as tomem como verdade absoluta ou que deslegitimem outras maneiras de abordagem da produção vocal. A cada artista da cena, cabe decifrar/escolher por quais caminhos deseja trafegar.

Refletindo, sobre o momento de composição de *O terceiro personagem* posso, agora, averiguar quais canais não foram abertos, e/ou quais foram os caminhos que optei para a transdução do texto à cena, e posso ressaltar que, apesar da preocupação poética que o som e/ou o significado que palavras iriam causar nos espectadores, o corpo-voz necessitava ainda de um lançar âncora. A cena, estrutura de movimento corporal, era montada e conseqüentemente o trecho de texto selecionado se encaixava ali – e a partir deste encaixe provinha o trabalho de lapidação da voz. Ou seja, a produção vocal estava no âmbito de uma colagem da letra na voz e subsequentemente da voz no corpo e, a partir de então os traços poéticos iam sendo sublinhados. Observo aqui que a voz talvez não estivesse alicerçada como um corpo próprio.

Neste ponto, chamo sua atenção, pois, desta forma, revejo o que disse anteriormente, onde fiz a suposição de que o processo de vocalização/verbalização possa ter se dado pela reprodução do texto ao invés da produção de palavras. A revisão se dá no seguinte aspecto: mesmo que não tenha chegado ao âmbito da produção vocal, também não estava partindo da reprodução do texto, como cheguei a pensar. A colagem destas camadas, voz, letra, palavra, corpo, a meu ver, está na borda entre estes dois lugares. Desta forma, me pergunto: será que esta borda seria um liame que merecesse também a atenção nos processos composicionais para cena? Ou que esta esfera também seja produtiva no sentido das construções poéticas da cena? Estas questões implicariam em outro estudo, um deslocamento de perspectiva no tocante da produção vocal que fora abordada neste estudo.

Contudo, aqui, sustentamos como ponto de partida a Técnica Klauss Vianna para a conscientização do trabalho de artistas da cena, como um eixo pedagógico para a produção cinético-vocal. Mas, não nos esqueçamos que a produção cinético-vocal, é fluante, ainda mais na contemporaneidade, onde os avanços tecnológicos nos permite gravações, distorções e colagens da voz por meio de aparelhos eletrônicos diversos, etc. Entretanto, neste trabalho optamos por um caminho, o qual fora instigado a partir dos questionamentos levantados nas três sessões do artigo *Experiência vocal: um breve relato, Movimento vocal – produção e poética ancoradas no corpo* e, *Movimento consciente – um possível eixo pedagógico*, ou seja, o caminho da produção vocal sendo sua fonte não alicerçada em aparelhos tecnológicos, mas sim na fonte primária – o próprio ser humano, enquanto sujeito, enquanto performer.

Encontramos neste texto, o movimento consciente como eixo pedagógico que reverbera nas poéticas de produção cinético-vocal nas artes da cena. Evidenciando a relação do processo de conscientização das camadas de movimentos corporais tanto para o treinamento dos atores, performers, bailarinos quanto às construções cênicas propriamente ditas. O movimento cinético-vocal conquista a tridimensionalidade por meio do trabalho com os apoios, com os vetores de força (direcionamento ósseo), com as oposições. E, ambos compartilham da materialidade que constitui, por sua vez, a materialidade cênica. Deste modo, assim como corpo e voz, a letra também se coloca no corpo, e se concretizam no acontecimento, como aponta Zumthor (1993).

Por fim, para que seja efetivo o alcance da expressividade vocal “sob este outro olhar sobre o corpo”, conquistado com a expressão corporal, como nos fala Montenegro (2012 a) é necessário que não se estacione em apenas estes princípios, apontados neste artigo. O treinamento de artistas da cena é algo contínuo, que nunca se finda, a busca e a experimentação são incessantes. É só deste modo que conseguimos lograr nosso trabalho, já que temos de nos preparar com o que há de mais humano em nós, para poder ofertar a quem assistirá, ou melhor, para quem vai compartilhar do acontecimento, para que o encontro com o outro seja promovido! Com isso, nos lançamos na maré e, onda por onda, vamos desbravando águas mais profundas outras nem tanto, o que importa não está sobre o binarismo raso-profundo, mas na experiência de mergulhar.

Referências

AGUILAR, Gina Maíra Monge. *Princípios para o treinamento vocal do ator: vozes que chamam, perguntam e dialogam*. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em Pedagogia do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-05072009-235136/>>. Acesso em: 25 set. 2009.

ALEIXO, Fernando Manoel. *Corporeidade da voz: estudo da vocalidade poética*. 2004. 83 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BALTAZAR, Marcia Cristina. ; LOPES, Sara Pereira. O acontecimento da voz. *Cadernos de Pós-Graduação – UNICAMP*. v. 9, p. 69-72, Campinas, 2007.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de Ator: da técnica a representação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009. 2. Ed.

DAVINI, Silvia Adriana. *Voz e palavra – música e ato*. In Palavra Cantada: ensaios sobre poesia, música e voz. MATTOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org). Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 307-315.

GAYOTTO, Lúcia Helena. *Voz: partitura da ação*. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

LIGNELLI, César. *Sons e(m) cena*. Brasília: Editora Dulcina, 2014.

_____. *Sons & Cenas: apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. 2011. 350 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

_____. *A Produção de Sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio*. 2007. 164 f. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós-Graduação em Artes – Instituto de Artes – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

LOPES, Sara Pereira. Encarnando o verbo. *Cadernos de Pós-Graduação – UNICAMP*. v. 9, p. 69-72, Campinas, 2007.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

_____. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da Técnica Klauss Vianna*. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes) Programa de Pós- Graduação em Artes – Instituto de Artes - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

MONTENEGRO, Mônica. *Entrevista sobre o Trabalho Vocal*. In: *Cena, Corpo e Dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. ISAACSON, M.; PEREIRA, A.; TORRES, W. L. (Org); Rio de Janeiro: Ed Pão e Rosas, 2012 a, p. 213-222.

_____. *O corpooral*. *A[L]BERTO – Revista da Sp Escola de Teatro*, São Paulo, n.2, p.75-79, outono, 2012 b. Disponível em: < <http://www.spescoladeteatro.org.br/revista-sp/revista-sp-alberto-02.php> >. Acesso em: 26 ago. 2014.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 1998.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

TAVARES, Joana Ribeiro Silva. *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. Rio de Janeiro: Annablume, 2010.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. São Paulo: Summus, 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira.

Referências Videográficas

Memória Presente. Realização TV Anhembí: São Paulo, 1992.

Referências da internet

Site Acervo Klauss Vianna. Disponível em: < <http://www.klaussvianna.art.br/>>. Acesso em: 25 out. 2014.

Site Centre Artistique International Roy Hart. Disponível em : <<http://www.roy-hart-theatre.com/site/>>. Acesso em: 28 out. 2014.

Site Richard Armstrong. Disponível em: <<http://www.richardarmstrong.info/>>. Acesso em: 28 out. 2014.

Site Infopédia. Dicionário Porto Editora. Disponível em [http://www.infopedia.pt/\\$movimento-\(fisica\)/](http://www.infopedia.pt/$movimento-(fisica)/)>. Acesso em: 12 mai. 2015.